



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in  
Filologia e letteratura italiana  
Ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Giorgio Manganelli, il viaggio del corpo,  
della mente e dell'anima**

**Relatore**

Ch. Prof. ssa Ricciarda Ricorda

**Laureanda**

Giulia Manoni

Matricola 847051

**Anno Accademico**

2015/ 2016

## Indice

Introduzione	1
1. UN VIAGGIO PER ESPERIRE SE STESSI	2
1.1. Giorgio Manganelli: la scrittura odeporica e le prime opere	2
1.2. Le opere di viaggio	5
1.3. Il viaggio tra “danza di nevrosi” e “concerto di trepidazioni”	11
1.4. L’anima e il corpo	14
1.5. Il viaggio letterario: un itinerario parallelo e intimo	16
1.6. “Ogni viaggio è un simbolo”	22
2. L’IDENTITÀ DELL’ALTRO: UN UNIVERSO INSONDABILE	25
2.1. L’Alterità: un’umanità labirintica	25
2.2. Uno specchio per leggere se stessi	28
2.3. L’Altrove in costante rapporto con l’io occidentale	35
2.4. L’Alterità africana ed islandese: due universi affini	41
3. L’ALTERITÀ - LUOGHI E OGGETTI MENTALI E SIMBOLICI	50
3.1. L’Alterità: un luogo mentale e letterario	50
3.2. L’Altrove tra luogo minore e capolavoro	53
3.3. Il luogo: un simbolo e uno specchio per incontrare se stessi	55
3.4. Il “brivido che riconosciamo nelle nostre viscere”	59
3.5. Il tempio “progettato secondo una foglia di tamarindo”	63
3.6. L’Alterità: un fluire di immagini e suoni	66
4. IL LINGUAGGIO E LO STILE MANGANELLIANO	68
4.1. Il linguaggio, “fulminei percorsi di parole” su un palcoscenico	68
4.2. “L’irriducibile ambiguità” del linguaggio	71
4.3. Contro la chiarezza	74
4.4. Il linguaggio e la realtà	78
4.5. Le peculiarità dei testi di viaggio	80
4.6. Il “grande amore della corporeità dell’esistere”	84
4.7. “Il violento amore dell’immagine”	89
Bibliografia	94

## Introduzione

Questo lavoro prende in esame le opere di viaggio di Giorgio Manganelli, scrittore singolare nella scena letteraria del Novecento.

Si tratta di testi pubblicati per lo più di recente: *Esperimento con l'India*, primo volume che raccoglie il soggiorno indiano, risale al 1992 e *Africa*, ultimo testo di viaggio, è stato pubblicato nel 2015. Per questo, pertanto, se per le altre opere sono presenti molteplici interventi critici, per i testi odeporeici manca uno studio generale che riguardi tutti i testi. La scelta di trattare questo argomento si deve anche a questo, all'interno di un ventaglio di studi, quello della letteratura di viaggio, in crescente sviluppo. In merito, Ricciarda Ricorda afferma:

La letteratura di viaggio si presenta [...] come un campo ricchissimo di opere, di modalità, di incroci e anche di tensioni e di aspetti problematici: in ambito italiano, tuttavia, si è stentato ad accoglierla all'interno del canone e a riconoscerle un adeguato spazio nel sistema dei generi letterari; solo negli ultimi decenni si è registrata una netta inversione di tendenza e l'attenzione degli studiosi e dei critici per la scrittura odeporeica si è venuta progressivamente affermando ed accrescendo, concretandosi in studi, analisi, edizioni di testi: attenzione che ne ha confermato la fecondità e, nello stesso tempo, la complessità<sup>1</sup>.

L'opera di Giorgio Manganelli si inserisce all'interno di questo ambito, seppur con una sua peculiarità, che verrà approfondita all'interno del lavoro: se infatti, generalmente, quando si parla di letteratura odeporeica ci si riferisce in particolare alla narrazione di un viaggio fisico, concreto, si potrà osservare come, nel caso manganelliano, questo tipo di viaggio, seppur presente, non sia dominante, né prioritario.

La tesi si articola in quattro capitoli di cui il primo indaga la concezione di viaggio presente nelle opere, in relazione alla corporeità, alla sfera mentale e a quella animica del viaggiatore; il secondo si incentra sulla peculiare individualità dell'Altro, gli uomini e le donne incontrate lungo il cammino; il terzo analizza la natura dei luoghi e degli oggetti narrati, ed infine il quarto capitolo esamina il linguaggio manganelliano e come questo si manifesti nelle opere odeporeiche, il cui stile non può prescindere da una determinata concezione della lingua e della letteratura che Manganelli esplicita in varie occasioni.

---

<sup>1</sup> RICCIARDA RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento ad oggi*, Brescia, La scuola, 2012, p. 7.

## 1. UN VIAGGIO PER ESPERIRE SE STESSI

### 1.1. Giorgio Manganelli: la scrittura odeporica e le prime opere

Giorgio Manganelli si è distinto nel panorama letterario del secondo Novecento come «personaggio di spicco»<sup>1</sup> piuttosto eclettico e fecondo che «inorridiva davanti ai tentativi di etichettare [...] scrittori, poeti, movimenti, ecc.» e che «ha fatto di tutto nella sua vita per sfuggire a definizioni e categorizzazioni [...]»<sup>2</sup>.

Egli si presentò sullo scenario letterario con *Hilarotragoedia*, pubblicato nel 1964, le cui prime parole echeggiano così:

Se ogni discorso muove da un presupposto, un postulato indimostrabile e indimostrando, in quello chiuso come un embrione in tuorlo e tuorlo in ovo, sia, di quel che ora si inaugura, prenatale assioma il seguente: CHE L'UOMO HA NATURA DISCENDITIVA. Intendo e chioso: l'omo è agito da forza non umana, da voglia, o amore o occulta intenzione, che si inlâtebra in muscolo e nerbo, che egli non sceglie, né intende; che egli disama e disvuole, che gli instà, lo adopera, invade e governa; la quale abbia nome potestà o volontà discenditiva<sup>3</sup>.

Queste parole costituiscono il preludio al viaggio attraverso il regno di Ade che il testo evoca e quasi preannunciano i diversi viaggi fisici (ed interiori) che l'autore avrebbe in seguito compiuto nell'arco della sua vita, di cui si possiedono i reportage. Infatti, come si vedrà più avanti, anche i viaggi che saranno oggetto di analisi in questa tesi permetteranno l'accesso del Manganelli viaggiatore alla propria «natura discenditiva» e tanto scuoteranno il suo Essere nel profondo. Un esempio è l'inevitabile angoscia “indiana” presente nel testo relativo al suo soggiorno in India: *Esperimento con l'India* pubblicato nel 1992, che, se da un lato porta l'autore a scendere dentro se stesso nei meandri delle proprie inquietudini, dall'altro anche questa angoscia gli consentirà di tentare di penetrare il significato recondito dell'India. Non a caso già all'interno di *Hilarotragoedia*, l'autore scrive in merito all'angoscia:

Distingueremo in primo luogo tre gradi di angoscia, come dire, tre gradi di «no», di estasi negativa, di catalevitazione; che può parere cosa stana a dirsi, equivalendo a: tre gradi di tenebre, tre gradi di morte, tre gradi di niente; [...]. Questi tre gradi nomineremo, con arroganza nominalistica: dell'angoscia titillante, dell'angoscia disruptiva, dell'angoscia conclusiva, o estatica<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> GRAZIA MENECHHELLA, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo, 2002, p. 23.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> GIORGIO MANGANELLI, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1964, p. 9.

<sup>4</sup> Ivi, p. 39.

Si può evidenziare pertanto come il tema ‘discenditivo’ dell’angoscia, sia già una delle sfumature più eloquenti della particolare natura umana di *Hilarotragoedia*. È tuttavia importante tenere ben presente che nel testo di viaggio relativo al periodo trascorso in India questo sentimento sarà investito di tonalità animiche differenti rispetto ad *Hilarotragoedia*, pur mantenendo una continuità semantica con il termine usato in precedenza.

Un altro testo da cui non si può prescindere per introdurre la figura di Giorgio Manganelli in relazione alla scrittura di viaggio è *La letteratura come menzogna*, un’opera che accoglie diversi saggi dedicati a differenti autori soprattutto americani ed inglesi. Si tratta di uno strumento fondamentale per avvicinarsi all’idea di letteratura propria dell’autore, indispensabile per comprendere la sua scrittura di viaggio. All’interno del testo si afferma:

Nulla è più mortificante che vedere narratori, per altro non del tutto negati agli splendori della menzogna, indulgere ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica. Essi ignorano o trascurano il fatto che l’ingegnere mondano, l’attrice lasciva e l’affranta prostituta, che essi evocano con le loro dimidiate formule, non sono meno impossibili di quell’uccello Rukh che, secondo la veridica relazione del marinaio Sinbad, nutriva i suoi piccoli di elefanti. Sebbene siano costretti a mentire, come vogliono le punitive leggi delle lettere, lo fanno con angustiosa cattiva coscienza, palesemente soffrendo sotto la coazione della frode e inefficacemente nascondono l’autentico nocciolo di menzogne sotto un velo di una fittizia verosimiglianza<sup>5</sup>.

In questa citazione si può notare in particolare la contrapposizione tra gli «splendori della menzogna» ed i «sogni morbosi di una trascrizione del reale». Inoltre è indicativa anche l’opposizione tra un «autentico nocciolo di menzogne» e «un velo di fittizia verosimiglianza», che l’ossimoro, presente in ognuna delle due espressioni, rafforza. In merito l’autore stesso in un’intervista di Mirella Serri dichiara:

La menzogna non ha limiti nelle sue possibilità di invenzione. Si può inventare tutto l’universo. Anche gli dei. Ma non siamo noi che inventiamo. È la scrittura, l’esistenza verbale. La parola partecipa del potere dell’incantesimo, dell’esorcismo. Può fingere in modo da garantirci dalla tentazione della verità<sup>6</sup>.

Queste parole sono importanti per cogliere come il concetto di menzogna sia intimamente relazionato a quello del linguaggio manganelliano, che possiede una sua «esistenza»: la menzogna viene incessantemente inventata dalla scrittura che è il suo tramite privilegiato. L’autore asserisce inoltre che il linguaggio stesso riguarda anche il mondo della magia, dell’incanto che in quanto tale rapisce, meraviglia, affascina e proprio qui risiede uno dei ruoli

---

<sup>5</sup> G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1967, p. 57.

<sup>6</sup> ID., *La Penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 160.

più significativi della scrittura di viaggio e non solo. Si vedrà come nei testi odeporeici sia molto presente questa forza evocativa del linguaggio, questa menzogna inventiva che è il motore della scrittura stessa.

Si torni ora al testo *La letteratura come menzogna* per sottolineare il profondo collegamento tra di esso e la scrittura di viaggio, costituita da opere tutte pubblicate postume (come si vedrà in seguito), e in particolare si può osservare il legame tra la concezione di letteratura espressa nell'opera e la sua realizzazione all'interno dei testi odeporeici. In merito Manganelli asserisce rispetto all'opera *Le mille e una notte*, nella trattazione della letteratura fantastica:

Ciascuna parola sulla pagina è adito ad un corridoio di parole segrete, sempre più sommesse e clandestine, alla fine inafferrabili effati. Il fantastico sa che vi è un solo modo totalmente errato di percorrere, descrivere, inventare il mondo e la pagina ed è quello di camminare sulla sua superficie, ignorando che strade e proposizioni non sono che fratture segnaletiche, gli indizi astuti degli aditi segreti. Occorre sollevare le botole delle parole, per scoprire altre botole, e scendere così un precipizio di occulte invenzioni; così che per scrivere, per leggere questo infinitamente riscritto palinsesto universale, dobbiamo farci talpa, rettile, formica-leone, e scovare tane, scavare cunicoli, finché tutta la creazione sia un prezioso e fragile termitaio di parole<sup>7</sup>.

Il fantastico rappresenta pertanto quasi il campo privilegiato della letteratura, in cui essa è più libera di esprimere ciò che veramente è. In particolare questo brano risulta di notevole interesse rispetto alla scrittura di viaggio, in quanto si avrà modo di dimostrare come il viaggio stesso rappresenti per Manganelli un percorso di simboli segreti, di segni significanti che permettono e divengono continuamente l'accesso ad ulteriori segni. Nella stessa opera Manganelli dichiara anche:

L'oggetto letterario è oscuro, denso, direi pingue, opaco, fitto di pieghe casuali, muta costantemente linee di frattura, è una taciturna trama di sonore parole. Totalmente ambiguo, percorribile in tutte le direzioni, è inesauribile e insensato. La parola letteraria è infinitamente plausibile: la sua ambiguità la rende inconsumabile. Proietta attorno a sé un alone di significati, vuol dire tutto e dunque niente<sup>8</sup>.

Si vedrà nella trattazione delle opere di viaggio come tutto questo prenda corpo e forma e come questa «taciturna trama di sonore parole» si possa ritrovare in innumerevoli luoghi.

Nel prelude di un'indagine sui testi odeporeici di Giorgio Manganelli tuttavia, è imprescindibile soffermarsi sulla concezione di critica che ebbe l'autore, quale critico letterario. In merito egli dichiara in un'intervista di Antonio Debenedetti: «L'unica possibile

---

<sup>7</sup> ID., *La letteratura come menzogna*, cit., pp. 60-61.

<sup>8</sup> Ivi, p. 221.

critica letteraria credo che sia quella che fa della letteratura sulla letteratura. Se la letteratura è menzogna, la critica deve essere una menzogna di secondo grado»<sup>9</sup>. L'autore afferma inoltre:

La critica non spiega, non giudica, soprattutto non giudica, non individua valori, non ha nulla da capire; è una gestione di parole a proposito di parole. È una narrazione che ha per personaggi le parole di un libro, di una lettera, di una poesia [...]. L'idea che possa esistere una critica esauriente è tanto saggia come pretendere che esista un sonetto esauriente<sup>10</sup>.

Si può notare poi come Manganelli vada oltre questo, per asserire che «la critica introduce oscurità dove è illusoria chiarezza, porta notte dove è la menzogna del giorno, cattura e tesauroizza l'errore dove apparentemente si dà pertinenza»<sup>11</sup>. La critica dunque non ha la facoltà di chiarire e di tentare di far luce su di un'opera, ma al contrario complica l'universo testuale per intrecciare trame letterarie. Ma si noti come, nelle parole dell'autore, se il lavoro critico non può delucidare per sua natura la pagina letteraria, anch'essa d'altro canto è costruita per mostrare una «illusoria chiarezza», una «menzogna del giorno», per dar conto di una pertinenza solo apparente. Critica e letteratura pertanto hanno in comune il fatto di confondere e nascondere la rete del reale, del vero, per dar vita a una menzogna creatrice di una nuova realtà che possiede suoi connotati, una sua struttura imprescindibilmente legata al linguaggio e ai suoi meccanismi, come si avrà modo di verificare in seguito.

## 1.2. Le opere di viaggio

I testi che verranno analizzati saranno principalmente sei: *Esperimento con l'India* (1992), *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987* (2002), *La favola pitagorica* (2005), *L'isola pianeta e altri settentrioni*, (2006), *Cina e altri orienti*, (2013), ed infine *Africa* (2015). Si vedrà come quest'ultimo testo meriti un posto a sé stante rispetto all'opera di viaggio.

È importante precisare che si tratta di volumi interamente pubblicati postumi, che derivano da differenti viaggi che Manganelli intraprese a partire dagli inizi degli anni '70 (il viaggio in Africa risale proprio al 1970), fino alla fine degli anni '80. I reportage che testimoniano (nel loro peculiare modo) questi viaggi, pubblicati fin da subito su varie testate giornalistiche, sono stati solo in seguito raccolti in volume, come si è detto.

---

<sup>9</sup> G. MANGANELLI, *La Penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, cit., p. 163.

<sup>10</sup> ID., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, pp. 118-119.

<sup>11</sup> Ivi, p. 120.

Iniziando ad illustrare i contenuti delle opere sopra indicate, è necessario anticipare, come verrà poi approfondito in seguito, che si tratta di viaggi dotati di una doppia natura: se da un lato i reportage rendono conto di itinerari percorsi fisicamente e concretamente dall'autore, che apporta descrizioni molto singolari rispetto a quello che incontra, dall'altro, Manganelli percorre veri e propri itinerari paralleli, che prendono la forma di peculiari e fantasiose divagazioni letterarie e storiche, ma anche politiche e sociali, rispetto alle persone, ai luoghi e agli oggetti incontrati. Queste non si pongono in secondo piano rispetto all'itinerario concreto, ma, al contrario, lo vivificano e costituiscono una delle sue anime.

*Esperimento con l'India* delinea un 'viaggio' di quasi un mese che l'autore intraprese nel 1975 in varie zone e città del paese, oltre che in diverse opere letterarie come *Siddharta*. Lo stesso viaggio può essere definito come «il percorso di un occidentale» verso una terra corporea e numinosa, «dove ancora vivono dèi mescolati agli uomini»<sup>12</sup>. L'itinerario inizia da Bombay, di cui emergono in particolare la figura della prostituta e quella del mendicante, e scende poi lungo la fascia costiera e in alcune zone interne, attraversando diverse città fino a Calcutta, per poi arrivare a Delhi. L'autore si sofferma con una attenzione speciale sulle grotte di Ajanta e di Ellora, templi scavati nella roccia nello stato del Maharashtra, di cui Bombay è la capitale; da qui raggiunge Aurangabad, «città di tombe moghul»<sup>13</sup>, per poi giungere a Goa, «una delle più assurde e delicate invenzioni della storia»<sup>14</sup>, a Trivandrum, che diventa una porta d'accesso per richiamare «i due grandi poemi indiani»<sup>15</sup>: il *Mahābhārata* e il *Rāmāyana* e a Capo Comorin, «il punto più meridionale della terraferma indiana»<sup>16</sup>. Da qui si 'sposta', fisicamente e mentalmente, alla città di Madurai e a Madras, in cui visse «Madame Blavatsky, Grande Madre dell'esoterismo europeo»<sup>17</sup> e dove «l'anima, il di dentro, la fodera è quel che soffre»<sup>18</sup>, per l'intenso contatto con il mondo indiano; Manganelli tocca poi la città di Pondicherry, sostando all'asram di Aurobindo, un'esperienza molto particolare per l'occidentale. Infine, Calcutta, legata all'«opera incredibile di Madre Teresa»<sup>19</sup>, e città di cui emerge una corporeità toccata dalla malattia, e poi Delhi, che conclude un percorso vissuto come un'esperienza appassionante e al di fuori dell'ordinario universo occidentale.

---

<sup>12</sup> GRAZIELLA PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 138.

<sup>13</sup> G. MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, a cura di E. Flamini, Milano, Adelphi, 1992, p. 47.

<sup>14</sup> Ivi, p. 65.

<sup>15</sup> Ivi, p. 78.

<sup>16</sup> Ivi, p. 81.

<sup>17</sup> Ivi, p. 93.

<sup>18</sup> Ivi, p. 92.

<sup>19</sup> Ivi, p. 101.

*L'infinita trama di Allah*, raccoglie i reportage di viaggio e gli articoli a tema letterario che Manganelli dedica alla cultura dell'Islam. In particolare le mete furono tre: la prima, l'Arabia, accompagnando il Presidente Giovanni Leone nel 1975, la seconda, il Pakistan e il Kuwait, nel 1979, e la terza, Bagdad, per un convegno internazionale di poeti di lingua araba, nel 1987. Si tratta di un testo in cui «l'Islam e il misticismo islamico sono affrontati da Manganelli come esperienza totale» e totalizzante, «prevalentemente ignota al mondo occidentale»<sup>20</sup>.

Per quanto riguarda il primo viaggio, l'autore fece parte della delegazione italiana che incontrò re Feisal, con l'obiettivo di consolidare i legami di amicizia e di collaborazione tra i due stati, soprattutto a livello economico<sup>21</sup>. Si tratta di un breve resoconto in cui l'autore afferma: «C'è da chiedersi quale dei nostri capi di Stato avrebbe potuto tener testa al puro e semplice stile di quegli uomini lineari e insieme sottilmente, sapientemente lavorati»<sup>22</sup>, un evento di cui emerge la solennità e la singolarità.

Il viaggio in Pakistan, concepito come «un viaggio verso e dentro una religione»<sup>23</sup>, comprende Karachi, dove Manganelli si sofferma sulla figura di Alì Jinnah, «l'uomo cui, nel 1947, si dovette la nascita del Pakistan come stato indipendente»<sup>24</sup>, la città di Lahore e di Peshawar, con il proprio peculiare museo. In seguito, il viaggiatore raggiunge il confine del passo di Khyber, tra Pakistan e Afghanistan, in cui si schiudono riflessioni in merito alla figura della donna e a quella dell'uomo, e poi il Kuwait, delineato come «sogno o incubo americano»<sup>25</sup>.

Infine il terzo viaggio tocca la città di Bagdad, in cui lo sguardo dell'autore si fa sempre più acuto rispetto ai temi sociali del luogo, ed emerge la volontà di andare a fondo, di non fermarsi alla superficie nell'indagine di ciò che si incontra. Qui, in merito al convegno letterario in lingua araba, Manganelli fa riferimento alla grande «dignità» che la poesia assume in quelle terre, a differenza di ciò che accade in Occidente, e si sofferma in particolare sull'opera *Le mille e una notte*, e sulla figura di Harun al Rashid, califfo della dinastia abbaside; di Bagdad viene messa in luce anche la «grande moschea sciita»<sup>26</sup>, in relazione a

---

<sup>20</sup> G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., p. 148.

<sup>21</sup> Cfr. G. MANGANELLI, *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, a cura di G. Pulce, Roma, Quiritta, 2002, p. 123.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>23</sup> Ivi, p. 23.

<sup>24</sup> Ivi, p. 28.

<sup>25</sup> Ivi, p. 45.

<sup>26</sup> Ivi, p. 69.

cui affiora però, come accade spesso nei testi, un solo particolare simbolico: un giovane che porta con sé un montone sgozzato, mentre si avvia all'entrata della moschea. Da Bagdad l'autore si sposta a Samarra e poi ad Al-Madain, un villaggio a sud di Bagdad, in cui «si ergono le rovine di Ctesifonte» che diventa la porta d'ingresso per richiamare la storia di quella «potente, poderosa, inquietante reliquia»<sup>27</sup>. Il volume si chiude con diversi articoli di argomento letterario, il primo dei quali riguarda alcuni scritti dell'arabista Francesco Gabrieli, in merito alla presunta «superiorità culturale» bianca, rispetto alle terre orientali; in seguito si torna ancora a parlare delle *Mille e una notte*, e dei *Detti di Rabi'a*, mistica irakena, per poi considerare la figura del poeta e mistico Gialâl ad-Dîn Rûmî, «uno dei maestri dell'anima musulmana»<sup>28</sup> e quella dello scrittore iraniano Sadègh Hedayât, in relazione all'idea di Oriente.

*La favola pitagorica* riunisce i reportage pubblicati in origine su diverse testate tra il 1971 e il 1989, relativi a soggiorni in Emilia, in Toscana, nelle Marche, in Abruzzo e in diverse città del Sud. Si tratta di testi molto peculiari, in cui le città, i monumenti, e gli oggetti divengono spesso delle «bizzarrie della fantasia», dove a Piacenza, Palazzo Farnese, «periferico e sdegnoso», è «il tipico palazzo cinquecentesco a cui nessuno oserebbe raccontare una storiella»<sup>29</sup> e Firenze, la città occulta per eccellenza, possiede una sua «matematica fiabesca»<sup>30</sup>; in Toscana si ritrova anche la città di Chianciano, in cui l'autore decide di «uccidere il peso» in una particolare «struttura salutista»<sup>31</sup>. Ascoli Piceno si delinea come un'allucinazione e l'Abruzzo, con le sue città dense di fascino, come Pescina, Cocullo, Pescara, Teramo, Chieti e il Parco Nazionale, «ha una sua vocazione teatrale, è una scena, ha una immagine altamente spettacolare»<sup>32</sup>, dove Ignazio Silone, Mazzarino o d'Annunzio, emergono come figure solenni.

Il Sud si snoda come una patria archeologica, un tragitto antico e misterioso che passa per Napoli, Pozzuoli che possiede «il genio delle rovine»<sup>33</sup>, Torre Annunziata, in cui «non si scava per cercare capolavori», ma «quel che resta di città che furono lungamente vive»<sup>34</sup>, Salerno, «la latina Velia», «la greca Elea», con le sue pietre oracolari, o «Paestum», antiche

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 71.

<sup>28</sup> Ivi, p. 87.

<sup>29</sup> G. MANGANELLI, *La favola pitagorica*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Adelphi, 2005, p. 18.

<sup>30</sup> Ivi, p. 29.

<sup>31</sup> Ivi, p. 85.

<sup>32</sup> Ivi, p. 144.

<sup>33</sup> Ivi, p. 150.

<sup>34</sup> Ivi, p. 154.

città di una *Magna Grecia* che viene evocata con grande incanto. Emerge anche la vita antica della Basilicata con Metaponto, Melfi, unita da «una rete di santuari»<sup>35</sup>, Siri, Sibari, con il suo intimo museo in cui «l'archeologo mostra frammenti minuscoli di vasi»<sup>36</sup>.

Ne *L'isola pianeta e altri settentrioni* si trovano i resoconti di viaggio riguardanti il Nord Europa: la Svezia, l'Islanda, la Finlandia, la Danimarca, le isole Fær Øer, la Scozia, l'Inghilterra oltre che la Germania la Norvegia, comparsi su diverse testate tra il 1971 e il 1989. All'interno del testo, il luogo diviene peculiare occasione per richiamare la letteratura, che diventa «l'anima dei luoghi», come si avrà modo di approfondire in seguito. Le città e i paesaggi naturali, inoltre, acquistano una peculiare vitalità che qui emerge in modo particolare rispetto alle altre opere.

Il primo reportage ha come meta Stoccolma, in cui l'autore assiste alla consegna di un premio Nobel, dove emerge «il problema del frak», in cui Manganelli ironizza rispetto alla propria difficoltà di vestirsi per l'occasione.

Del viaggio in Islanda spiccano soprattutto la meraviglia di fronte ai luoghi naturali incontrati e i caratteri peculiari del popolo islandese; in Finlandia l'autore 'si sofferma' ad Helsinki, a Porvoo e a Rovaniemi, mettendo in luce alcuni aspetti politici, sociali e psicologici del paese, per cui, ad esempio, «essere finlandesi significa essere lontani»; Copenaghen è la città danese su cui il viaggiatore concentra l'attenzione e di cui evoca, in particolare, Rosenborg, «il castello delle rose», che possiede una «superficie muraria che non ha pace, infinitamente e geometricamente intaccata da mensole, oggetti»<sup>37</sup>.

Le isole Fær Øer, «sono destinate ad essere una esperienza interiore, qualcosa che accade dentro di noi»<sup>38</sup> e la Scozia, ed in particolare la città di Aberdeen, suscita un fascino particolare, tanto che l'autore afferma che la propria anima «è colma di sfavillante erba, di nuvole che [...] se ne vanno a spasso per cieli colmi di mutevole luce»<sup>39</sup>; l'inglese Liverpool è la città «di cui sorprendono certi esempi, quasi clandestini, di bellezza»<sup>40</sup>. I reportage norvegesi ruotano attorno ad Oslo, «l'ingresso alla Norvegia», a Bergen e Tromsø, la cui anima è il Polo Nord.

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 162.

<sup>36</sup> Ivi, p. 168.

<sup>37</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Adelphi, 2006, p. 144.

<sup>38</sup> Ivi, p. 157.

<sup>39</sup> Ivi, p. 174.

<sup>40</sup> Ivi, p. 181.

Uno dei protagonisti del viaggio in Germania è il *Goethe nella campagna romana* di Johann Heinrich Tischbein, del museo Städel di Francoforte, ma anche Amburgo, che possiede negozi come monumenti, Lubeca, città «minuta, mondana, né religiosa, né guerriera»<sup>41</sup>, Monaco di Baviera, una città fittizia e la regione dello Schleswig-Holstein, di cui emerge Husum, la città di Theodor Storm.

*Cina e altri orienti* è relativo ai viaggi compiuti in Cina, nelle Filippine e in Malesia tra il 1972 ed il 1973; ai soggiorni in Medio Oriente, (già raccolti ne *L'Infinita trama di Allah*); ad un secondo viaggio in Cina del 1986 ed infine a quello in Taiwan risalente al 1988. La Cina, non a caso, si presenta fin da subito come una «biblioteca di alberi», che accoglie un mondo psicologico e sociale peculiare, vicino e distante all'universo occidentale da cui l'autore proviene.

Nel primo viaggio in Cina, a Shangay e a Pechino, «i cinesi sono ospiti estremamente puntuali, e straordinari consultatori d'orologi»<sup>42</sup>, e «la vita cinese è aromatizzata d'artificio, ed offre continuamente il piacere preromantico di un gesto»<sup>43</sup> e se a Canton «si vedono domestiche galline nei cortili di casupole»<sup>44</sup>, Hong Kong appare come una «federazione di [...] geishe e lenti a contatto»<sup>45</sup>.

Le Filippine, dove l'autore si ferma e si sofferma a Manila, sono delineate come «intensamente divagatorie», come «una divagazione anglo-ispanica cattolica polinesiana ai margini dell'Asia»<sup>46</sup>. In Malesia, emerge la città di Kuala Lumpur, la cui pioggia è «un tappeto rosso da cerimonia; strepita, è uno squillo di tromba, flourish, come scrive Shakespeare»<sup>47</sup>, ma anche Ipoh, Taiping e lo stato di Penang, nel cui capoluogo Georgetown, in un museo «minuscolo e bizzarro», si trova «un ritratto di Francis Light» e in cui è presente «la Pagoda di un milione di Buddha», «la più alta e più vasta della Malesia»<sup>48</sup>; e poi Malacca, in cui si trova «il massimo cimitero cinese di Malesia»<sup>49</sup>. Singapore è «la massima città cinese fuori della madrepatria»<sup>50</sup> e a Kota Bharu, nello stato del Kelantan, «luogo delizioso e simbolico», «le donne malesi non soffrono alcun divieto o preclusione di origine islamica;

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 210.

<sup>42</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi, 2013, p. 37.

<sup>43</sup> Ivi, p. 39.

<sup>44</sup> Ivi, p. 51.

<sup>45</sup> Ivi, p. 54.

<sup>46</sup> Ivi, p. 57.

<sup>47</sup> Ivi, p. 76.

<sup>48</sup> Ivi, p. 106.

<sup>49</sup> Ivi, p. 118.

<sup>50</sup> Ivi, p. 114.

non usano veli, non debbono stare in casa, e di fatto lavorano come l'uomo»<sup>51</sup>. Nella tappa successiva Manganelli si ferma a Kuala Terengganu, capitale del sultanato di Terengganu, la cui «cittadina ha una grazia avara, che si muove ed eccita lungo il minuscolo porto»<sup>52</sup>.

In seguito il testo presenta il secondo viaggio in Cina compiuto quattordici anni dopo il primo, che mostra al viaggiatore un luogo profondamente cambiato a livello sociale e politico. Infine Tapei, in Taiwan, «la città tecnica, la città che produce beni di consumo per tutto il mondo non è una città diversa da quella che sosta a consultare l'indovino, secondo metodi che hanno secoli di garanzia»<sup>53</sup>.

### 1.3. Il viaggio tra “danza di nevrosi” e “concerto di trepidazioni”

Addentrandosi nelle sinuosità dei viaggi manganelliani, è lecito domandarsi che cosa rappresenti il viaggio per Giorgio Manganelli e come si pronunciano i diversi testi rispetto alle motivazioni che lo spingono a viaggiare. In merito egli afferma in *Cina e altri orienti*: «L'uomo è un animale viaggiante; mi pare che codesta peculiarità sia più bizzarramente significativa, più specifica di molte altre, raramente nobili, qualità che l'animale uomo è in grado di sfoggiare»<sup>54</sup>. Queste parole appaiono molto significative per iniziare ad investigare il concetto di viaggio in quanto asseriscono che esso sia connaturato alla stessa natura umana: l'essere umano per sua intima inclinazione è destinato a viaggiare. La propensione al viaggio è dunque una qualità specifica umana.

Tornando alla concezione di viaggio manganelliana, l'autore più avanti prosegue:

Ma viaggiare si deve, si vuole. È da supporre che viaggiare risponda ad un impulso oscuro e magico dell'uomo, qualcosa che egli non sa contrastare. [...]. È un viaggiatore Ulisse? Fondamentalmente, è un guerriero che vuole tornare a casa; viaggia per fermarsi. Ma viaggiando avviene in lui una strana metamorfosi, di cui forse neppure si avvede; tra Lestrigoni e ombre d'Averno egli diventa Nessuno, colui che sfida Polifemo, ma anche colui che non ha pace, riposo, sede certa<sup>55</sup>.

La vocazione al viaggio pertanto si situa non a livello razionale ma riguarda quasi la parte inconscia e più istintiva dell'uomo, alla quale egli non riesce ad opporsi. È piuttosto significativo anche il riferimento ad Ulisse e a quella «metamorfosi di cui forse neppure si

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 133.

<sup>52</sup> Ivi, p. 143.

<sup>53</sup> Ivi, p. 252.

<sup>54</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, cit., p. 11.

<sup>55</sup> Ivi, p. 12.

avvede»: questa fa eco alla stessa metamorfosi dell'autore che l'incontro con l'Altro, come si vedrà più avanti, non potrà far altro che provocare. Egli continua:

Ma non crediamo al monito [...] che voleva l'uomo felice e pacifico nel suo villaggio [...]. Potremmo supporre che il viaggiatore sia un uomo né felice né pacifico; ma afflitto da una infelicità incanaglita, trista, che lo fa gregario rumoroso, o solitario vagabondo. Oggetti inconsueti muovono in noi subitanei sussulti di vita, e i luoghi ignoti tendono i nostri nervi; ammiriamo ruderi, ci mescoliamo alla folla rumorosa di bazar esotici, assistiamo ai riti di religioni che conoscevamo solo sui libri; mangiamo cibi che il nostro palato esplora con curiosità.

In due, tre settimane speriamo di incontrare i nostri Lestrigoni, le Circi, attraversare nebbie magate, e solcare mari immalinconiti dal canto irresistibile e inutile delle Sirene. Esiste un'Itaca? Misuriamo insieme la profondità della nostra solitudine e l'altezza della nostra speranza. Vorremmo in pochi giorni quello che Ulisse conseguì in dieci anni di navigazione: diventare Nessuno<sup>56</sup>.

Il viaggio quindi è concepito come un itinerario che muove «subitanei sussulti di vita» che portano ad incontrare quei «Lestrigoni» ed «ombre d'Averno», «le nebbie magate» che prenderanno corpo sì nel mondo esteriore, ma anche in quello interiore dell'autore, da cui verranno inevitabilmente portati alla superficie non senza sofferenza del corpo, della mente e dell'anima.

Si noti come l'idea del viaggio inteso come prerogativa irrinunciabile dell'essere umano si riscontri anche nel testo *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*:

Ho un amico che, tolte le tendenze maniaco depressive, i tic nervosi facciali, le ansie, gli stati confusionali, le nevrosi persecutorie e una mite paranoia, può considerarsi sostanzialmente normale. [...]. Per molti anni egli non ha viaggiato, al punto che la nozione dell'Italia come immagine peninsulare era per lui del tutto favolosa. Crebbe sedentario, scarsamente persuaso dell'esistenza del mondo, che egli considerava essenzialmente come materia per fare atlanti colorati. Amava il Paraguay rosa e il Messico giallo. Tutto faceva credere che sarebbe vissuto in condizione di pace, specializzato in un unico letto, poche sedie, vitto semplice e ripetitivo. Ma un giorno il destino lo fece viaggiare [...]. Da quel momento il blando demente si trasformò in un essere irrequieto, frastornato, tremulo e affannato. Per lunghi periodi non ama i viaggi: li paventa, e se capita l'occasione di andare oltre la periferia della città in cui vive, si dà vittima di malori, affanni, palpitazioni; la folla lo sgomenta, il giorno lo abbaglia, la notte è minacciosa, sarà meglio stare in casa.

Un giorno si desta con l'impressione che se non fa un viaggio, subito, la sua vita si sbriciolerà come un vecchio biscotto tenuto in tasca da un ragazzetto<sup>57</sup>.

Il viaggio viene inteso pertanto come qualcosa di assolutamente vitale ed imprescindibile, in grado di impedire all'esistenza stessa di sgretolarsi. Il brano mette in evidenza come la decisione quasi obbligata di iniziare a viaggiare sia un approdo non facile, preceduto da una condizione fisica, psicologica ed animica faticosa e gravosa. Il viaggio infatti provoca una forte preoccupazione, un intenso turbamento ed affanno:

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 13.

<sup>57</sup> G. MANGANELLI, *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., p. 12.

Detesta la sua casa, diventa ironico verso i cibi, e fa capolino agli angoli delle case, per cogliere, alla sprovvista, una gigantesca moschea. Talora capita che gli si offra la possibilità di fare un viaggio. Apparentemente una situazione perfetta. Quale errore. A questo punto, le variate e policrome nevrosi di cui egli gode tutti i vantaggi si mettono a danzare simultaneamente<sup>58</sup>.

Si noti come la danza simultanea della nevrosi renda conto di un'apprensione riferita al viaggio dai toni quasi più dolci e in un certo senso più sostenibili rispetto ai «malori», agli «affanni» e alle «palpitazioni» relativi all'estratto visto in precedenza. Si avrà modo di rilevare come il linguaggio manganelliano e le sue impressionistiche sfumature siano essenziali per comprendere a pieno le opere odepatiche.

Si osservi ora come anche il viaggio in Islanda provochi nel Manganelli viaggiatore non poca apprensione:

Ed ecco un settore medicinali di cui dovrei essere orgoglioso: non posso portarmi dietro una camicia di forza, né saprei indossarla da solo, né saprei come persuadere altri ad applicarmela, per le note difficoltà che ha un sovraccitato ad esprimersi con convincente chiarezza, senza far scappare i cavalli. Però posso portarmi dietro etti di tranquillanti, di blande mani chimiche che mi coccolino nei momenti difficili, mi consolano quando il diaframma impazzisce, l'esofago s'annoda, le budella perdono la mappa di se stesse. Ho anche pastiglie e iniezioni, e cerotti per i precipizi, e digestivi e tre tipi di antiacidi<sup>59</sup>.

Innanzitutto si può osservare l'ironia molto presente qui come negli altri testi analizzati. Essa celebra e quasi esalta un concerto di angosce e trepidazioni che il viaggio causa e fomenta al massimo grado:

Forse nulla di tutto ciò che prevedo accadrà mai, ma in ogni caso non posso rinunciare ad assistermi, a produrre dal mio costato una infermiera portatile, tascabile, miniaturizzata. Tutto questo fa pensare che io non sia il tipo adatto ai viaggi, e che tutto considerato potrei starmene a casa a leggere [...] Tito Livio. Spesso me lo chiedo anch'io, e concludo che esistono solo due tipi di viaggio che mi sono congeniali: il viaggio con l'autobus numero sessanta, dalla Nomentana a piazza San Silvestro, Roma, o il viaggio in jet a Singapore. Il viaggio in Islanda appartiene alla seconda categoria, e sebbene faccia pagare tasse d'ansia, lo sento mio<sup>60</sup>.

Rispetto a queste parole risulta particolarmente interessante, ai fini dell'investigazione del concetto di viaggio, l'affermazione dell'autore per cui gli unici viaggi a lui affini sarebbero o quelli in autobus a Roma, città in cui vive definitivamente dal 1953 alla morte, una volta trasferitosi da Milano, e pertanto viaggi vicinissimi a casa, oppure, all'opposto, quelli lontanissimi. Si tratta di una delle tante contrapposizioni estreme che sono disseminate

---

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 33.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 33-34.

all'interno dei testi di viaggio e che, come si vedrà in seguito, rendono conto di come i movimenti psicologici, spirituali, oltre che fisici come in questo caso, di Manganelli, oscillino sempre (o quasi) tra due opposti. Si consideri inoltre l'espressione molto felice di «tasse d'ansia» che fa ben comprendere come da parte dell'autore ci sia un prezzo da pagare da non sottovalutare per poter intraprendere un viaggio.

#### 1.4. L'anima e il corpo

Si può notare ora, come, anche (e soprattutto) in viaggio verso l'India, l'autore dichiara mentre si trova in aereo:

Ora me ne sto, solo, nel salotto che l'aereo previdente ha partorito dentro di sé per le anime sensibili e penso a questo fatto impossibile: sto andando in India. Sospiro e sorbisco un delicato whisky: propriamente, centellino, perché di chilometro in chilometro la mia quantità di anima cresce. [...]. Man mano che mi tiro fuori l'anima dalle mie tasche interne la trovo trasparente e soffice. E tuttavia non sono tranquillo. Il sedile affettuoso non mi consola. [...]. Agitatissimo, mi chiedo se sia onesto avere un'anima. Cerco di rincalzare la mia dentro le mie viscere, ma quella, che sa che sto andando in India, continua a essudare<sup>61</sup>.

Anche queste parole sono molto significative per indagare che cosa accade nel viaggiatore in procinto di giungere alla destinazione stabilita. Appare rilevante sottolineare come in un estratto così breve compaia così frequentemente l'espressione «anima» che è una delle grandi protagoniste dei viaggi manganelliani. Essa, giunge perfino a trasudare, sintomo che dà la misura del turbamento incontenibile e travolgente che investe il viaggiatore. Proprio in riferimento al viaggio dell'anima, egli trovandosi in Germania, afferma:

Secondo la mia esperienza, vi sono nei viaggi dei momenti privilegiati, rari, enigmatici, in cui si avverte un brivido specifico, un trasalimento che non avremmo potuto provare in nessun altro luogo, e nemmeno leggendo capolavori o ascoltando capolavori. Vi sono in un viaggio – talora, non spesso – dei momenti capolavoro, degli happening senza autore<sup>62</sup>.

Il viaggio pertanto, in quel «brivido specifico» e in quel «trasalimento» peculiare che evoca, possiede qualcosa in più della letteratura stessa e della musica. Queste parole (e non solo esse) conferiscono al viaggio stesso un'elevata importanza, se esso consente all'anima di vibrare così intensamente. Quale situazione provoca, tuttavia, questa emozione così viva? In merito si asserisce:

---

<sup>61</sup> G. MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, cit., pp. 16-17.

<sup>62</sup> ID., *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 201.

Ad Àltona c'è un museo navale [...]. Se entrando nel museo, a pian terreno, proseguite di fronte a voi, percorrendo un salone con navi e modelli di navi, e se al termine del salone voltate a destra, ecco, può darsi che gli dèi vi concedano un brivido. A quel punto, vi troverete in un salone fiocamente illuminato, non a piano terra, ma in una sorta di ambulacro a mezza altezza; una scala vi accompagnerà poi al piano più basso. Ma vorrei pregarvi di fare una breve sosta. A mio avviso, la farete comunque. Perché in quel momento sarete investiti da una immagine favolosa, leggendaria, stupefacente. Lungo due pareti della sala sottostante sono allineate forse quaranta, forse più polene, le strane, magiche figure che ornano le prue delle navi. Sono sirene, dèi, ammiragli, donne orientali, immagini magate ciascuna delle quali è accompagnata da una tenue luce dal basso<sup>63</sup>.

La suggestiva e felice immagine si conclude poi così:

La stanza silenziosa accoglie profili saturi di mare, animati dal vento, volti mitici e salini, usciti dalle profondità del mare e del tempo. Vi è attorno a voi un risuonare puramente mentale di risacche, una gloria di oceani varcati, una angoscia di naufragi. Un immenso, infinito mormorio, il sussurro di un mare ricordato, un mare eterno ed inesauribile: le polene sono arrivate fin lì, in quella sala semibuia, e non l'una alle altre, ma a voi, solo a voi, rammentano l'esistenza inconsumabile del mare<sup>64</sup>.

Si può osservare come l'autore prepari minuziosamente la visione delle polene: «strane e magiche figure che ornano la prua delle navi». La visione diviene un intimo quadro che silenziosamente termina il capitolo intitolato *L'universo è in vendita* dedicato alla città di Amburgo e ad Àltona, uno dei suoi distretti.

All'interno dei testi tuttavia, il viaggio dell'anima appare profondamente legato a quello del corpo e della mente. In merito, il viaggiatore asserisce, trovandosi di fronte ad uno dei templi incontrati in India:

Il tempio di Kailāśa provoca nel corpo una sorta di fecondo malessere: dopo tutto, non è un'opera di virtuosismo, ma piuttosto un'impresa di alchimia minerale, un viluppo di visceri di sasso; è sacra, questa impresa, ed è ampia, come se il tempio fosse una supplica e insieme un'astuzia per la cattura degli dèi. Ho parlato di malessere corporale: si avverte che ciò che abbiamo sempre saputo, che gli isterici e gli psicosomatici sanno a memoria, e cioè che il nostro corpo è un organismo di simboli, e che vi possono essere condizioni in cui i simboli subiscono una drammatica trasformazione<sup>65</sup>.

Il corpo, come in questo caso, assume quasi una sua indipendenza rispetto alla mente e all'anima: esso possiede una sua intelligenza sensoriale. Nella citazione sopra riportata si può evidenziare in primo luogo l'espressione «fecondo malessere»: non si tratta di una sofferenza fine a se stessa, ma è come se anch'essa, come il linguaggio manganelliano, sia una chiave che consente di aprire le porte dell'io, di accedere ad altri punti di vista fino a quel momento sconosciuti. Si può notare poi come anche il tempio venga descritto in termini prettamente

---

<sup>63</sup> Ivi, pp. 201-202.

<sup>64</sup> Ivi, p. 202.

<sup>65</sup> G. MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, cit., p. 43.

corporei. Si evidenzia in proposito l'espressione «viluppo di visceri» che rimanda esplicitamente all'ambito del corporale.

L'autore afferma in seguito che «il nostro corpo è un organismo di simboli» e questo introduce uno dei concetti chiave per comprendere a fondo l'idea di viaggio presente nei testi che si analizzano. Il corpo infatti, così come l'Alterità incontrata dall'autore, rappresenta un simbolo di difficoltosa interpretazione. Manganelli aggiunge inoltre, nell'estratto sopra riportato, che possono presentarsi situazioni in cui questi simboli «subiscono» un doloroso mutamento. Si allude forse al fatto che l'incontro con l'Altro non lascia il viaggiatore indifferente, ma al contrario quest'ultimo, proprio a causa di questo rapporto, uscirà profondamente toccato e trasformato. L'autore prosegue:

Ho l'impressione, mentre cammino per gli anfratti minutamente cesellati e insieme giganteschi del tempio di Kailāṣa, che le mie orecchie tentino di cogliere suoni per i quali non furono progettate, e la lingua compiti suoni che escono mostruosi, una preghiera conclusa in cachinno; e chi ha suggerito al mio pancreas di mettersi a sognare, al mio stomaco di avere una memoria tendenzialmente prenatale, al mio intestino di disporsi come un ideogramma<sup>66</sup>?

Si può osservare anche in queste parole come l'intervento corporeo sia presente per rendere conto di ciò che il viaggio sollecita e provoca. È interessante rilevare come il pancreas nelle terre indiane abbia la possibilità di sognare e come lo stomaco possieda una memoria. Questo collega ancora una volta il corpo all'anima e alla mente.

### **1.5. Il viaggio letterario: un itinerario parallelo e intimo**

Anche il viaggio mentale, inteso in senso lato ha infatti un ruolo di primaria importanza prima e durante ogni soggiorno. I particolari reportage di viaggio manganelliani sono intimamente legati alla mente intesa come una creativa immaginazione letteraria che dà vita ad un vero e proprio viaggio mentale, ad una divagazione per cui il viaggiatore non può fare a meno di intrecciare storie, racconti, di riunire come ad un convito gli scrittori, i letterati della storia del luogo, le personalità politiche che l'hanno attraversato o gli aneddoti peculiari di quella particolare città o di quel determinato territorio. Rispetto a questo l'autore dichiara:

Come tutti coloro che hanno letto *Siddharta* di Hesse, io diffido di coloro che desiderano andare in India in una maniera così ipnotica, struggente, nostalgica, naufragante. Non so se il mio amico abbia

---

<sup>66</sup> Ivi, pp. 43-44.

letto *Siddharta*, ma suppongo che in ogni caso non ne abbia fatto gran conto [...]. Propriamente credo di poter dire che in questi ultimi dieci giorni io ho fatto un “viaggio in India” mentale che mi ha lasciato sfinite. Potrei strappare il biglietto, e avrei ugualmente un itinerario da raccontare<sup>67</sup>.

Il viaggio mentale e letterario pertanto precede il viaggio vero e proprio ed è fondamentale anche per leggere il viaggio che il corpo e l’anima compiono quando si confrontano con la realtà del luogo. La letteratura va quindi intesa come una delle chiavi di lettura del viaggio stesso. In un certo qual senso, pertanto, spesso si verifica la condizione per cui «è la letteratura che spiega la realtà»<sup>68</sup>, anche se si vedrà come questa tendenza verrà controbilanciata da un’esperienza in cui non saranno le trame letterarie a interpretare il reale, ma l’anima e la corporeità stessa del viaggiatore.

Si può notare come questo viaggio mentale prenda corpo nella sua intensità e realtà tanto da lasciare senza forza quel viaggiatore immaginario. Questo tipo di viaggio è pertanto quasi un percorso parallelo al viaggio fisico. L’autore più avanti dichiara in merito: «Viaggio in *Siddharta*, che è un modo nobile ed esotico di viaggiare. *Siddharta*, come tutti sanno è un libro pieno di poesia e di elegante profondità. Va d’accordo col mio whisky, è vellutato e nobile»<sup>69</sup>. Si tratta di uno degli esempi in cui si esplica chiaramente il concetto di viaggio all’interno dell’universo-libro. Si può osservare tuttavia come Manganelli metta in evidenza la sua perplessità rispetto al tipo di India che *Siddharta* propone:

*Siddharta*, mi ripeto, è una pensosa interpretazione dell’India. Hai notato? Mi dico. Non c’è mai un amplesso [...] senza che si alluda al grande Ciclo delle Esistenze. È un libro [...] pieno di «nobile e luminosa chiaroveggenza». In *Siddharta* si muore vicino a fiumi allegorici, e in generale si sente dovunque un profumo struggente di legno di sandalo. È pieno di Maestri e Discepoli, di Esperienze e di Illuminazioni. È ascetico e carnale. Sarà così l’India? A leggere il libro di Hesse ci si scorda che esistono gli escrementi<sup>70</sup>.

Aggiunge:

Mentalmente sfoglio *Siddharta* e come per caso lo lascio cadere nel nulla, o nella mia anima, o nel mondo: sento un rumore di mascelle, qualcuno sta mangiando *Siddharta*, forse un segreto, iniziatico meccanismo dell’aereo che ha il compito di consumare i sogni dei viaggiatori, di impedire che invadano il volatile abitacolo<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>68</sup> GRAZIA MENECHHELLA, *Manganelli e la geocritica*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 134.

<sup>69</sup> G. MANGANELLI, *Esperimento con l’India*, cit., p. 16.

<sup>70</sup> Ivi, p. 17.

<sup>71</sup> Ibidem.

*Siddharta* appartiene dunque alla sfera dei sogni che un «iniziatico meccanismo dell'aereo ha il compito di consumare». Forse ciò avviene proprio per giungere in India senza questo bagaglio culturale, seppur onirico, che può essere condizionante per volgere lo sguardo su quel luogo innanzitutto terrestre oltre che dell'anima. Si noti tuttavia come il viaggiatore affermi di lasciar cadere il libro dentro se stesso, nella sua anima e come, dunque, ciò che *Siddharta* porta con sé in realtà non venga abbandonato dall'autore.

Proseguendo, viene affermato: «Naturalmente non viaggio solo in *Siddharta*, che è una bella carrozzeria, ma anche nel Vedānta»<sup>72</sup>.

Quante cose ci sono mai nel Vedānta: c'è l'assoluto, e Brahman e Ātman, c'è un infinito universo, e la perdita dell'io: Tu sei Questo, dove Questo è ciò che non sei tu. Il Vedānta è una nobile cosa, così terribilmente nobile, e senza riso; mi muovo a disagio sulla mia poltrona, e mi dico, mi confesso che io vengo da un continente dove da tempo di Assoluto non se ne produce più, e dove esiste un riso secco e tormentoso che forse ha definitivamente disegnato i nostri volti<sup>73</sup>.

Questa citazione evidenzia due aspetti particolarmente interessanti ai fini dell'investigazione dei testi odeporeici manganelliani: in primo luogo il concetto di smarrimento dell'io che, se da un lato viene considerato dal viaggiatore un'esperienza narrata dal Vedānta, dall'altro si vedrà come questa peculiare vicenda riguardi da vicino il viaggiatore occidentale stesso che, esposto all'Altro, perde i confini della propria identità per smarrire completamente il proprio io.

In secondo luogo si noti la contrapposizione tra un mondo, l'Oriente, che «produce Assoluto» e un altro universo, l'Occidente, in cui «di assoluto non se ne produce più». Si noterà nell'analisi del rapporto tra Oriente ed Occidente, come questa relazione si espliciti e prenda forma.

È possibile osservare tuttavia come il concetto di viaggio mentale e letterario sia presente anche negli altri testi odeporeici. In particolare è significativo sottolineare come uno dei capitoli relativi al soggiorno ad Husum, in Germania, intitolato non a caso *Una terra mentale*<sup>74</sup>, inizi con queste parole:

«Du graue Stadt aum Meer», «Tu, grigia città sul mare»: è un famoso verso di una delle più illustri poesie dell'Ottocento tedesco; un omaggio accorato, devoto, un poco luttuoso alla città di Husum. L'autore, Theodor Storm, ha fatto del borgo di Husum una delle città simboliche della poesia tedesca; come scrive in quella stessa poesia, un luogo «grigio» accanto ad un mare «grigio»; un luogo su cui

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 18.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 224.

grava la nebbia, avvolto dal fragore monotono del mare, sfregiato dallo stridìo acre dell'oca selvatica, e dallo spirare del vento sulla sabbia chiazzata d'erba<sup>75</sup>.

La città di Husum è pertanto innanzitutto un luogo letterario, oltre che fisico e concreto. È come se il verso iniziale evochi l'anima del luogo stesso o almeno una delle sue anime. L'autore più avanti asserisce:

Ma Husum non sarebbe nulla senza la Husumerei, cioè senza Storm. In una vecchia, intatta strada di Husum, Wasserreihe, si custodisce con accanita pietà la casa di Storm. È affascinante vedere come abbiano cercato di tutelare, direi, la privacy, la vita appartata del grande scrittore, e con quale felice intuito siano state custodite le stanze più quotidiane, che conservano una intensa, inquieta drammaticità<sup>76</sup>.

Appare significativo concentrare l'attenzione, ai fini di questa analisi, sulla prima affermazione del brano sopra riportato: «Ma Husum non sarebbe nulla senza la Husumerei, cioè senza Storm». Questo fa ben comprendere quanto la letteratura sia fondamentale nell'indagine dei testi di viaggio: il luogo stesso privato di una delle sue essenze, quella letteraria, perde il suo intimo significato, la sua peculiare identità. In questo caso, in particolare, è come se la presenza della «casa di Storm» rafforzasse questo concetto perché la nozione di letteratura non è astratta ma assume la forma concreta, reale di un'abitazione specifica.

La presenza letteraria si insinua anche ne *La favola pitagorica*, in cui il viaggiatore, trovandosi in Abruzzo asserisce:

Pare che in Abruzzo la gente venga a nascere: dopo Mazzarino, ecco un altro non cafone: Benedetto Croce. Naturalmente siamo a Pescasseroli [...]. Benedetto Croce è nato qui, di famiglia napoletana; non un nobile intrigante come Mazzarino, ma a suo modo un potente, tanto potente che qui corrono voci sul «vero» palazzo che vide nascere quest'uomo severo e paziente, molto napoletano e un po' abruzzese. Nacque in quel palazzo dignitoso e un poco altezzoso, [...]. Mi piace pensare che un uomo geniale come Croce sia nato in un luogo non geniale, non nobile; ma in una sorta di decente mangiatoia, come è capitato ad altri. E mi piace pensare, ma forse non sarà vero, che qualcuno abbia spostato, per motivi di regia, il luogo natale di Croce da un abituro ad un palazzo<sup>77</sup>.

La città di Pescasseroli diviene quindi il pretesto per divagare su Benedetto Croce e per immaginare e fantasticare rispetto alla dimora della sua nascita. Si noti in particolare come queste parole evochino un'intima familiarità: l'abitazione di Croce diviene parte integrante e imprescindibile del luogo e il viaggiatore-autore appare colui che è riuscito a cogliere, di

---

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Ivi, p. 226.

<sup>77</sup> G. MANGANELLI, *La favola pitagorica*, cit., p. 102.

quella città, quasi una delle particolarità più familiari a chi scrive, che è, non a caso una peculiarità che ha a che vedere con la letteratura.

Più avanti Manganelli dichiara, rispetto ad un'altra delle anime letterarie del viaggio abruzzese, trovandosi a Sulmona: «In una città illustre per gli elaborati e magistrali confetti e per le argute oreficerie, la presenza di Ovidio è ubiquitaria quanto arbitraria. Un fantasma armonioso, uno spettro loquace, una presenza elegante e di occulta tragicità, un che di delicato, di lieve, di insinuante»<sup>78</sup>. Si può notare la leggerezza di queste parole che, come quelle relative a Benedetto Croce, cullano il lettore alla scoperta di quel luogo specifico che è letterario e insieme fisico.

Si può osservare ora come il viaggiatore riporti anche un curioso aneddoto su d'Annunzio, trovandosi a Pescara:

Ma resta qualcosa di d'Annunzio, del suo mondo di immagini e parole? Qualcosa, non molto. In via Manthoné un vecchio manifesto, logorato almeno da un inverno, annuncia una «fastosa liquidazione»; e sull'angolo vedo una targa che indica un negozio come «antichista». Difficile non supporre che su queste parole sia giunto un soffio dannunziano. Non ho mai visto altrove «fastose liquidazioni», e debbo dire che l'idea mi piace<sup>79</sup>.

Si proceda ora ad analizzare un esempio di viaggio letterario e mentale nelle pagine de *L'infinita trama di Allah*, che in proposito accoglie scritti tra i più affascinanti e significativi per l'indagine che si sta conducendo. In merito l'autore dedica un intero capitolo alla figura misteriosa e simbolica del poeta Gialâl ad-Dîn Rûmî, morto nella seconda metà del 1200 e sepolto a Konya, in Turchia. Riferendosi ad essa, il viaggiatore dichiara:

La sua vocazione religiosa ha un simbolo, uno splendido segno, che è l'acropoli mentale di questa difficile e preziosa città. Qui, in una moschea famosa, è sepolto uno dei maestri dell'anima musulmana, Gialâl ad-Dîn Rûmî, morto a Konya nel 1273. [...]. La figura di Rûmî, come si addice ad un mistico di singolare intensità e originalità, ha in sé qualcosa di misterioso, di rapinoso, di enigmatico. Per molti anni egli fu veramente, nel senso riduttivo, «maestro», un uomo savio e dotto che insegnava alla scuola islamica. Ma un giorno – aveva già 37 anni – egli incontrò qualcuno. Non sappiamo chi veramente egli abbia incontrato, e può essere che egli abbia incontrato se stesso, il suo doppio, o che gli sia venuta incontro una presenza sacra; a questa presenza sconvolgente, egli diede un nome, Shams-i Tabrîz, «Sole di Tabrîz», e nella città di Konya una tomba custodisce forse un essere umano, forse un nome sacro e illuminante<sup>80</sup>.

Si può notare il fascino che la figura di Rûmî esercita sull'autore e in particolare quella «presenza sconvolgente» che venne incontro al poeta. Si osserverà nell'analisi dell'identità

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 109.

<sup>79</sup> Ivi, p. 117.

<sup>80</sup> G. MANGANELLI, *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., pp. 87-88.

dell'Altro all'interno dei testi, come anche l'Alterità che il viaggiatore incontra durante i suoi viaggi si delinea come una figura sconcertante, che sconvolge l'autore a livello mentale, psicologico ed animico. Egli prosegue:

Per Rûmî, Shams-i Tabrîz fu il maestro, non tanto colui che insegna, quanto colui che cambia la vita, qualcosa che fa di una periferica diversità il centro di un destino. Il misterioso Visitatore effimero ed eterno consegnò a Rûmî ciò che egli forse ignorava di aver conseguito: la terribilità di un destino. Rûmî divenne totalmente poeta, e poetò in grazia, in nome, e per amore del Visitatore. Divenne un poeta torrenziale, un poeta tiranneggiato, seviziato, domato dalla poesia; [...]. Per il sole di Tabrîz scrisse in persiano un canzoniere vastissimo, un *Dîvân*; e la sua sterminata visione di mistico, di servitore della poesia, di abitatore del mondo in precipitoso transito verso l'Oltremondo, egli racchiuse in uno dei grandi e labirintici poemi d'Oriente, *Masnavî*, lungo più che l'Iliade e l'Odissea sommate, più del doppio della Divina Commedia: uno dei poemi che hanno tentato di esaurire il Mondo e l'Oltremondo<sup>81</sup>.

L'opera letteraria di Rûmî appare come un testo molto seducente che inevitabilmente conduce a sé, nei meandri dei labirinti di cui è portatore. Il viaggiatore e il lettore pertanto sono come invitati a perdersi all'interno di esso, smarrendo i propri confini letterari ed intimi.

Il viaggio all'interno della letteratura tuttavia, può assumere anche la forma di un *ludus*, di un gioco letterario. In merito il viaggiatore afferma in relazione al soggiorno in Malesia:

Tradotto in termini occidentali, la spiegazione di un tempio cinese bene articolato potrebbe essere all'incirca come segue: vede, qui al centro c'è Gesù in atteggiamento di preghiera, ad ha come custodi a destra il maresciallo Cadorna, a sinistra Carnera, dietro Mandrak e da quest'altra parte Martin Lutero. In questa cappella a sinistra lei può ammirare Pasteur insieme a Meazza, molto venerato dalle partorienti, e qui accanto c'è una venerata statua di Pico della Mirandola che vigila su Romolo e Remo, il presidente Giolitti, Sant'Antonio da Padova e Calvino (qualunque dei due potrebbe andar bene); là in fondo c'è Carlo Marx assieme ad Alessandro Magno [...]<sup>82</sup>.

Si tratta di un chiaro esempio in cui è la letteratura stessa che tenta di decifrare il luogo fisico, concreto, seppure questo avvenga in modo giocoso. La trama letteraria si fa dunque strumento, chiave di lettura di un mondo, quello orientale (ma non solo), che appare un universo Altro rispetto a quello occidentale da cui il viaggiatore proviene.

È interessante ora indagare come si pronuncia il testo relativo al soggiorno africano rispetto al tema del viaggio mentale e letterario. Tuttavia prima di addentrarci nell'analisi, è imprescindibile delineare in breve le caratteristiche salienti riguardanti il testo. Si tratta di un'opera che, come accennato in precedenza, è piuttosto differente rispetto alle altre finora indagate. Come afferma Viola Papetti, il testo deriva da un soggiorno di circa due mesi nel

---

<sup>81</sup> Ivi, pp. 88-89.

<sup>82</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, cit., p. 103.

continente africano, in seguito alla proposta di Carlo Castaldi, direttore di una società multinazionale, di progettare una strada che percorresse la zona costiera dell’Africa orientale, che partisse dal Cairo e che arrivasse a Dar es Salaam: la così detta Transafricana<sup>83</sup>. Manganelli «doveva essere la mente e l’anima di quel viaggio»<sup>84</sup>, che intraprenderà nel 1970. Si tratta pertanto della prima testimonianza di viaggio dell’autore, che però a differenza delle altre opere che raccolgono i reportage pubblicati *in primis* su varie testate giornalistiche, fu concepita per essere un piccolo trattato in funzione della progettazione dell’estesa strada lungo la costa orientale africana.

Il testo che ne deriva è perciò per lo più un’analisi oggettiva della condizione africana di quegli anni, che tocca in particolar modo il rapporto tra il continente africano e l’Europa, e la questione del colonialismo occidentale nelle terre africane, indagata e duramente criticata dall’autore. L’opera non concede spazio ad itinerari letterari ma la l’indagine si apre, a volte, ad immagini ed emozioni tra le più significative ed evocative dell’opera di viaggio manganelliana, insieme alle critiche più severe verso la politica coloniale europea, che verranno indagate nel capitolo relativo al rapporto Occidente-Oriente nei testi odepóricos.

### 1.6. “Ogni viaggio è un simbolo”

Di che cosa si costituisce tuttavia il viaggio? In merito è interessante soffermarsi su queste parole:

Non fanno il viaggio né la lunghezza né la durata, né le così dette meraviglie, i capolavori che ci può accadere di vedere. Il viaggio è fatto in primo luogo di sé stesso. È uno spazio longilineo, dentro il quale, come in una fessura del pianeta, cadono immagini, profili, parole, suoni, monumenti e fili d’erba<sup>85</sup>.

Il viaggio viene caratterizzato pertanto come un luogo, «uno spazio» nelle parole di Manganelli, ed esso rappresenta un punto di vista privilegiato da cui poter guardare: una sorta di punto di osservazione. Si notino in particolare quali sono gli oggetti, figurati e non, che «cadono» nella «fessura del pianeta»: «immagini», «parole», «suoni», «monumenti». Si tratta di elementi che rivestono un importante significato per la concezione di viaggio di cui ci si occupa. Infatti si noterà più avanti come il viaggio manganelliano sia costellato di «un

---

<sup>83</sup> Cfr. ID., *Africa*, a cura di V. Papetti, Milano, Adelphi, 2015, pp. 73-74.

<sup>84</sup> Ivi, p. 74.

<sup>85</sup> G. MANGANELLI, *La favola pitagorica*, cit., p. 11.

groviglio di immagini»<sup>86</sup>, di parole che tentano di cogliere il senso profondo dell'Altro che l'autore incontrerà, di suoni che evocano universi occulti, ma anche di monumenti come «quell'incredibile Torre con l'orologio [...] di sottile, splendido divertimento»<sup>87</sup> relativo alla piazza di Popoli, un comune della provincia di Pescara. L'autore continua:

Si possono fare diecimila miglia senza per questo aver viaggiato; si può fare una passeggiata, e la passeggiata può diventare quella fessura, essere viaggio. Non viaggiavano gli emigranti ottocenteschi, che pure mutavano di cielo, né viaggiano i turisti in gregge, che una guida incattivita riempie di capolavori. Viaggiare è operazione o solitaria o di sparuta compagnia; ed è lasciarsi cadere nel fondo di quella magica fessura che ci porta da un luogo all'altro<sup>88</sup>.

Viaggiare, afferma l'autore, si contraddistingue dal semplice spostarsi, dal muoversi nello spazio, poiché, ciò che è importante, è il punto di vista da cui si scrutano gli universi del reale, ed è per questo che anche una «passeggiata» può divenire un viaggio. È significativo evidenziare che l'autore afferma come l'essenza del viaggio stesso sia abbandonarsi alla caduta per giungere nel «fondo» della fessura. Si approfondirà successivamente come l'esperienza del viaggio porti il viaggiatore a tentare di sfiorare sempre di più quella recondita profondità rappresentata ad esempio dall'Alterità che egli incontrerà, dai luoghi che diverranno anch'essi Altro.

Addentrandoci sempre più a fondo nei meandri del significato del concetto di viaggio nei testi odeporici, risulta di primaria importanza porre l'attenzione su uno dei fulcri significanti ad esso relativi. In merito Manganelli dichiara: «Ogni viaggio è un simbolo, una iniziazione»<sup>89</sup>. Questa affermazione risulta imprescindibile per comprendere la sua concezione del viaggio. Ciò si verifica in quanto i testi odeporici sono profondamente collegati tra loro dall'idea che il viaggio sia *in primis* un percorso di simboli che il viaggiatore tenta faticosamente e senza successo di interpretare, e al cui significato recondito egli si avvicina per gradi, senza mai coglierlo nella sua pienezza.

Si può osservare come, ad esempio, nel reportage relativo al soggiorno indiano, l'autore dichiara: «Man mano che procediamo, il senso di percorrere le zone che per noi han da essere segrete, si acuisce [...]»<sup>90</sup>. Il testo relativo al soggiorno in India rappresenta forse uno degli

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 139.

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Ivi, p. 11.

<sup>89</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, cit., p. 21.

<sup>90</sup> ID., *Esperimento con l'India*, cit., pp. 25-26.

esempi più significativi di come il viaggio stesso, oltre che l'umanità incontrata dall'autore o i luoghi, siano dei segreti e dei segni cui difficilmente l'occidentale può penetrare.

Il concetto di simbolo si lega perfettamente, all'interno dei testi, a quello di labirinto che il viaggio, e quindi anche ciò che si incontra, porta con sé. In merito il viaggiatore che sta per lasciare Kuala Lumpur in Malesia dichiara: «Per tutto il viaggio ho seguito un labirintico itinerario [...]»<sup>91</sup> così come colui che sta per partire per l'Islanda asserisce: «Quando si parte per un lungo, tortuoso, simbolico viaggio [...]»<sup>92</sup>: tutto ciò evidenzia come il labirinto percorra sinuosamente viaggi diversi ma simili, in un certo qual senso, nel loro essere grovigli inestricabili di simboli.

Si è visto dunque come la concezione di viaggio ruoti attorno a diversi fulcri significanti: il viaggio del corpo, della mente e dell'anima prende forma all'interno di un itinerario labirintico e simbolico che rende conto dell'esperienza profondamente toccante e significativa del viaggio stesso come avventura immaginativa creata dal linguaggio ma anche esperita dai luoghi reconditi del corpo e dello spirito del viaggiatore.

---

<sup>91</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, cit., p. 171.

<sup>92</sup> ID., *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 37.

## 2. L'IDENTITÀ DELL'ALTRO: UN UNIVERSO INSONDABILE

### 2.1. L'Alterità: un'umanità labirintica

Viaggiare insegna che tutti gli uomini sono uguali; viaggiare insegna che tutti gli uomini sono diversi. Ho appena finito di rileggere il *Milione*, e ho imparato che tutti gli uomini sono fratelli e sono incomprensibili. Non si viaggia tra cose, palazzi, montagne, si viaggia tra uomini; ognuno nasconde itinerari, labirinti, parla con sé, nei propri sogni, una lingua che non comprendiamo, ma di cui cogliamo le strane, struggenti modulazioni<sup>1</sup>.

In questa citazione si concentra l'essenza che rappresenta il filo conduttore dell'identità dell'Altro all'interno dei testi odeporeici che si è scelto di analizzare in questa sede.

L'Altro dunque, nel segmento testuale appena citato, è delineato innanzitutto come umanità: quegli uomini e donne che incrociano lo sguardo e i pensieri dell'autore. Se tutti gli uomini sono uguali, ma insieme diversi, significa che l'autore andrà a ricercare proprio quel confine così sottile e impalpabile, che unisce e al contempo differenzia l'uno dall'altro. Questo limite si rivela insondabile, indecifrabile, poiché ognuno cela dentro di sé un universo labirintico, con infinite vie possibili da percorrere e il suo linguaggio è quello onirico: criptico per eccellenza, simbolico e figurativo. È importante tener presente quest'ultimo aggettivo perché, si noterà successivamente, come l'elemento dell'immagine rappresenti una delle chiavi per comprendere la visione dell'autore rispetto al concetto di cui ci si occupa.

Gli Altri, inoltre, in quanto fratelli, sono più vicini di quanto si possa immaginare, perché, nonostante la differenza che intercorre fra di loro, rappresentano gli specchi con cui l'autore legge il mondo.

Il viaggiatore afferma inoltre che la vera essenza dell'altrove si cela nei meandri di un labirinto di cui all'autore è dato cogliere solo la struttura visibile, le «struggenti modulazioni» del linguaggio dell'Altro, che aiutano a scorgere, seppure da lontano, quell'identità, che sfugge continuamente alla presa. Il volto dell'altro infatti, solamente ad un primo e distratto sguardo si manifesta in modo chiaro e visibile, per divenire sempre più intricato e insondabile. L'espressione «struggenti modulazioni» risulta particolarmente significativa ai fini della comprensione della natura dell'Alterità. Ciò significa infatti, che dell'essenza altrui è dato conoscere solo un'eco, una voce esteriore. Essa si rivela commovente, toccante: è in grado di far risuonare le corde dell'animo di chi le dà ascolto.

---

<sup>1</sup> G. MANGANELLI, *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., p. 55.

Un'altra asserzione indicativa per analizzare l'Alterità: «Credo sia essenziale capire i modi ingegnosi in cui l'altrove si nasconde sotto l'apparenza dell'ovvio, e che sia essenziale per intravedere almeno le linee del labirinto che è il mio fratello ignoto»<sup>2</sup>. Quest'affermazione rafforza il concetto visto sopra, secondo cui i connotati dell'altrove non possono prescindere dalla nozione di labirinto, rispetto alla quale si compongono e ruotano tutti gli attributi che tentano di circoscrivere l'individualità dell'Altro. È interessante evidenziare l'espressione: «almeno le linee del labirinto» che aiuta a comprendere come il labirinto sia impossibile da sondare, come si è già detto, e che tutto ciò a cui si può aspirare sia scorgere l'involucro esterno, l'organizzazione esteriore di questo dedalo: quelle «linee» di cui si parla. Se l'Altro, in quanto labirinto è inconoscibile e insondabile nella sua pienezza, la consapevolezza di questa insondabilità si muove di pari passo con il desiderio incessante di volerne penetrare l'intimo significato, di infiltrarsi tra le sue pieghe, di spingersi sempre più oltre. In merito il viaggiatore, trovandosi a Stoccolma, afferma, in procinto di assistere alla consegna di un premio Nobèl: «È mai venuto fin qui Lévi-Strauss ad esaminare i rituali, a decifrare gli occulti segni delle vesti, dei gesti, ad ascoltare le musiche che, come in un'antica rappresentazione di Corte, scandiscono gli atti del cerimoniale»<sup>3</sup>? L'Altro si configura pertanto come un insieme di «occulti segni» da decifrare che il viaggiatore può solo evocare, poiché appartengono ad un universo altro, che se da un lato afferisce a quel «fratello ignoto», dall'altro è lontano, imperscrutabile.

Questo concetto si ritrova anche in una asserzione del viaggiatore che si trova in Islanda nella città di Reykjavík: «È una società che mi viene incontro, impara una lingua che so anch'io, e parla con me. Ma poi si chiude in una sua vita segreta, compatta, che mi è inaccessibile»<sup>4</sup>.

L'inaccessibilità dell'altro emerge anche in una riflessione del viaggiatore che si trova a Peshàvar in Pakistan:

Ecco la donna velata [...]. La donna è coperta da capo a piedi da una sorta di tenda di una stoffa compatta, che ne fa una presenza geometrica, un solido, non un corpo. [...]. Chi guarda non vede assolutamente nulla del volto [...]. «La tenda» è in genere di colore biancastro, un poco ingrigito, non molto diverso da quel che pensiamo la divisa di fatica dei fantasmi<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 56.

<sup>3</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 25.

<sup>4</sup> Ivi, p. 67.

<sup>5</sup> G. MANGANELLI, *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., p. 37.

È interessante sottolineare come «la donna velata» sia uno dei simboli dell'Alterità che attraversano i testi odeporici. Quel velo infatti non rappresenta solo un oggetto fisico ma anche simbolico che vela, appunto, l'intima essenza dell'Altro al viaggiatore.

L'accento ai «fantasmi» inoltre rende ancora più impalpabile la peculiare natura dell'Alterità. In merito a questo l'autore, citando lo scrittore iraniano Sadègh Hedayàt, asserisce rispetto al viaggiatore: «Un essere umano, forse lavorato dalla pazienza della follia, forse solo umano, vuole, è costretto, adescato a decifrare dei “segni”, che insieme svelano, nascondono, sono la realtà [...]»<sup>6</sup>. I segni dunque rappresentano non solo ciò che va decifrato per penetrare l'intimo significato della natura dell'Altro, ma costituiscono la sua realtà stessa che pertanto, secondo questa accezione, resta enigmatica, inaccessibile: i segni infatti simboleggiano qualcosa che per definizione necessita di una ulteriore interpretazione per essere compresa fino in fondo.

Questa caratterizzazione dell'intima natura dell'Altro è presente tuttavia, seppur con sfumature differenti, anche in una riflessione relativa ad una hostess incontrata in Cina:

Ha delle gote rosee e vive, «come mele casolane», hanno, quei colori, un che di toscano e villereccio, ma il progetto orientale del volto è del tutto estraneo; così su di lei si incontrano qualcosa di familiare, di intimo, e qualcosa di estremamente lontano, un'idea del corpo che le nostre membra non conoscono e che allude ad altre distanze; costei ci è insieme accosto e lontana, quanto la vicinanza ci è domestica, tanto la lontananza ci provoca e cruccia<sup>7</sup>.

L'Altro pertanto è rappresentato da due opposti: da un lato è «del tutto estraneo», «estremamente lontano», ed «allude ad altre distanze», ma dall'altro è assolutamente «familiare» ed «intimo». Il viaggiatore tuttavia non si ferma ad asserire questo, poiché aggiunge qualcosa di fondamentale importanza per l'analisi che si sta conducendo; quella affinità, che la ragazza in quanto Altro evoca, simboleggia qualcosa di conosciuto, che appartiene al viaggiatore stesso oltre che a lei: forse quell'uguaglianza che rende tutti gli uomini fratelli all'interno di una stessa umanità, come si è visto in precedenza. La stessa ragazza, però, nel suo essere Altro e distante dal viaggiatore che proviene da altri mondi, è come se lancia una sfida mentale, psicologica ed animica all'autore che non sa come affrontare questa lontananza così profonda ed impalpabile. Essa infatti fa nascere un tormento, una profonda angoscia in chi le sta di fronte. In merito a questo, l'autore, giunto a Madras, nello stato del Tamilnadu, nel sud dell'India, asserisce:

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 91.

<sup>7</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, cit., p. 28.

Sono a Madras, e sto male; oh il mio corpo non c'entra [...] Per quanto mi sia sgradevole sopporlo, l'anima, il di dentro, la fodera è quel che soffre. La mia competenza in angosce si trova di fonte a qualcosa di inedito. Ho la sensazione che il tempo si trasformi in un muro, e che per invecchiare io debbo procedere dentro quel muro<sup>8</sup>.

L'Altro provoca un'inquietudine nuova, mai sperimentata: quella che destabilizza per il fatto di essere sconosciuta. In quel luogo che è l'altrove, anche il tempo, come l'io, è costretto a mutare la sua natura per diventare una barriera, forse di pietra, da penetrare faticosamente, con immensi sforzi. L'autore continua dunque ad indagare il rapporto che l'Altro da sé intrattiene con il proprio intimo: una relazione ardua e dolorosa, poiché necessità la messa in gioco dell'io, delle sue certezze maturate nel corso del tempo, e questo fa paura perché costringe a ripensare il proprio Essere alla luce di qualcos'altro, ignorato fino a quel momento.

Il viaggiatore inoltre dichiara, dopo aver lasciato Bombay: «Mi domando che cosa so, a questo punto, dell'India. Ho nella mente un trauma che sto lentamente consumando»<sup>9</sup>. L'India provoca un trauma. Si può notare la potenza racchiusa in questo termine, la forza che questa espressione riesce a sprigionare: si tratta di un vocabolo la cui prima accezione è prettamente fisica, l'autore sta parlando quasi di una lesione, una ferita. Al contempo, questa parola rimanda ad un profondo shock, ad uno sconvolgimento complessivo che riguarda però, e questo è interessante, non il corpo o l'emotività, ma la mente. Ciò significa che la parte colpita da questo intenso turbamento è quella psichica e intellettuale: l'autore forse si sta riferendo al lato tipicamente razionale occidentale, a quegli «occhi laici, razionalisti, storicisti, ragionevoli e un poco depressi»<sup>10</sup> di cui parla ne *L'infinita trama di Allah*.

## 2.2. Uno specchio per leggere se stessi

È stato evidenziato in precedenza, come sia irrinunciabile la volontà di tentare di dipanare l'intricata matassa dell'identità del «fratello ignoto», e come, però, questo tentativo conduca solo ad ulteriori interrogativi. Essi sorgono continuamente lungo le vie di in un viaggio esteriore, ma soprattutto interiore. Si tratta di interrogativi proprio perché, l'Altro, in quanto labirinto, costituisce un luogo di perdita psicologica, di smarrimento dei confini esperiti

---

<sup>8</sup> ID., *Esperimento con l'India*, cit., p. 92.

<sup>9</sup> Ivi, p. 49.

<sup>10</sup> G. MANGANELLI, *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., p. 89.

dall'io. Ecco che inizia ad affacciarsi l'idea che l'Altro sia non solo esterno, ma soprattutto interno:

Per un istante interminabile io mi sento catturato dall'India – ma che cosa è l'India? Se è un «altrove» mi sfinisce, ma non la temo; quel che temo è questa capacità, illusionistica e metafisica, di illudermi che l'altrove sia non solo a portata di mano, ma dentro di me<sup>11</sup>.

Da queste parole emerge, da parte dell'autore, la paura che l'Altro sia non solo al di fuori, ma all'interno di sé. Si comincia pertanto a prospettare l'idea che l'Altro si trovi in lui in quanto specchio per leggere se stesso e il mondo che lo circonda. Questo apparirà chiaro quando si tratterà il rapporto dell'io occidentale con quello orientale che, fungendo da specchio, farà emergere tutti gli scheletri nascosti dell'Occidente. In questo senso, pertanto, l'identità dell'Altro è fondamentale per costruire la propria identità, poiché essa si modella in rapporto costante, all'interno dei testi, a quella dell'altrove.

Un esempio della concezione di Altro come specchio per leggere se stessi si ritrova in un episodio accaduto al viaggiatore nella città di Bombay: riguarda il rapporto con un mendicante su cui l'autore si sofferma con particolare cura:

Una sera, un ragazzino che mi seguiva pazientemente da almeno venti minuti mi sussurrò che se gli «davo qualcosa» mi avrebbe lasciato in pace [...]. La prima sera avevo cambiato strada due o tre volte per eludere un mendicante che ambiva a specializzarsi nella mia elemosina. Quale errore: il mio, intendo. Cambiando strada per eluderlo gli avevo fatto capire che ero a disagio, e che dunque valeva la pena di insistere; perché l'occidentale non solo prova pietà, non solo è sensibile ai segni della malattia, è lascivo quanto basta per conoscere le preclusioni del disgusto, ma è anche incline ai sensi di colpa<sup>12</sup>.

Il viaggiatore delinea dunque alcune peculiarità psicologiche ed animiche dell'io occidentale e quindi *in primis* di se stesso, in relazione al rapporto con il mendicante. Ma ecco che poi acquisisce la consapevolezza di qualcosa che gli permette di trasformare il suo punto di vista iniziale e che si farà chiave fondamentale per entrare nei meandri della propria interiorità:

E fu a questo punto che mi accorsi del modo assolutamente naturale, ovvio, pacifico con cui il mendicante si collocava nel tessuto della società che intravedevo. E capii istantaneamente che in quella società, in quella cultura non c'è posto per la pietà individuale, non c'è quella dolorosa, disperata carità che lega l'Occidente al naturalmente morituro: né il mendicante ha pietà di se stesso. I segni della malattia e della miseria non sono «sventure»: vengono da lontano; migrano da vita a vita, certificati degli interventi degli dèi<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> ID., *Esperimento con l'India*, cit., p. 96.

<sup>12</sup> Ivi, p. 35.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 35-36.

Il viaggiatore pertanto modifica la propria prospettiva, l'inclinazione dello sguardo cambia ed egli prende coscienza della modalità completamente opposta alla propria, secondo cui la società indiana si rapporta con il mendicante e del modo in cui egli si relaziona con il proprio Essere; in queste interazioni «non c'è posto per la pietà individuale» propria dell'occidente poiché è totalmente differente il punto di vista indiano: la pietà individuale è una delle conseguenze della considerazione della malattia e della povertà come vere e proprie «sventure», ma in India, all'opposto, non è presente questa concezione, perché si considera che tutto ciò sia una naturale conseguenza dei viaggi dell'anima da una vita all'altra, diretti e vigilati dagli dei.

Questa scoperta mi fece riguardare il mendicante e la sua tattica in modo diverso: mi proposi di non dare elemosine, non solo per sfamare la mia naturale avarizia, quanto per vedere se mi era possibile accettare la miseria, la malattia, la sventura come un evento che, diversamente collocato, ha un altro senso che nel nostro mondo<sup>14</sup>.

L'Altro pertanto diviene lo specchio privilegiato per esperire se stessi, per mettersi alla prova: il viaggiatore sceglie di non dare elemosina proprio per constatare sulla propria pelle se riesce ad accogliere in se stesso quella povertà, quel malessere corporale che il mendicante rappresenta in modo così forte ed evidente. Egli infatti, in quanto Altro diviene strumento di conoscenza di una parte dell'interiorità del viaggiatore a cui viene così permesso di esprimersi, di prendere forma all'interno di quel viaggio esteriore ed intimo che sta affrontando.

In che modo tuttavia il viaggiatore tenta di avvicinarsi all'Altro? In merito Manganelli dichiara, una volta giunto a Shanghai:

Mi chiedo con quale bagaglio infantile, quale sottile strato di deposte memorie io guardi questi cinesi. Non penso alle immagini, alle idee che mi sono giunte «da grande», cariche di perplesse prospettive, ma a quelle che hanno deposto nei cassetti più rozzi e più stabili della mente i «corrierini», i film, certe slabbrate e decomposte memorie di operette, di canzoni alla maniera orientale. [...]. E i cinesi che cosa sono, in quel cassetto del ciarpame infantile? Ci sono dei cinesi che fanno ridere, hanno il codino, sono vestiti alla mandarina, sono piccoli, sorridenti, se sono ricchi sono dei golosi di classe, se sono poveri sono camerieri, ricordo i cinesi di via Canonica, i venditori di cravatte, i famosi «due lile», lisi e delicati; ritrovo un ritaglio di stampa fascista, un «due lile» sposa un'italiana, il giornale ironizza, depreca, sentenzia, ma altro non può fare, i cinesi non sono mica gli ebrei. Quale parentela c'è nel nostro inconscio, tra l'ebreo e il cinese<sup>15</sup>?

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 36.

<sup>15</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, cit., p. 26.

Il viaggiatore pertanto è consapevole che il suo sguardo nei confronti dell'Altrove sia condizionato in qualche modo da quelle «decomposte memorie» che sono state proiettate nella sua mente prima di quel viaggio. È significativo evidenziare in merito l'universo di immagini che evocano quel «ciarpame infantile», quelle fotografie portate alla luce, che sgorgano e fluiscono nella mente del viaggiatore. Ecco che ritorna il concetto di viaggio mentale analizzato in precedenza. Si noti tuttavia che questi cinesi prettamente 'mentali' non rappresentino la realtà autentica che il viaggiatore si trova di fronte a sé:

Quel disordinato odore di passate e tarmate immagini si perde definitivamente, ora, nel lento colloquio serale; scruto quei volti affilati, gradevolmente furbi, un che di leggero e infantile che ritroverò spesso, una gentilezza senza invadenza, una cordialità cauta, una sollecitudine anonima, che fa pensare a una forma colta e raffinatamente esangue di «amor fraterno»; l'arte di farsi dimenticare un attimo dopo il levar delle mense evoca una rara astuzia mondana<sup>16</sup>.

Ecco che, a contatto con i cinesi, quei ritratti mentali delineati in precedenza svaniscono per lasciare spazio ad un Altrove leggiadro che richiama il comportamento dei bambini, che non è indiscreto nella sua cordialità. Si può notare inoltre il verbo «evocare» nella citazione indagata: esso riveste una grande importanza all'interno dei testi di viaggio, perché questi sono costellati di persone, luoghi e oggetti che vengono evocati continuamente dal viaggiatore, acquistando una vitalità peculiare che li rende vivi, nel momento stesso in cui l'autore li nomina. Si vedrà più avanti come si manifesta questo aspetto nei testi odeporici. L'autore prosegue: «La loro benevolenza è indubbia ma non tocca il cuore del reciproco destino; cenare assieme dopo un lungo viaggio è un breve divertimento, non lasciamolo cadere, ma non dimentichiamo di essere sostanzialmente astemi e destinati altrove»<sup>17</sup>. Queste parole sono molto significative per investigare l'identità dell'altro che il viaggiatore incontra in Cina. Egli afferma in merito che anche se quella «benevolenza» con cui è venuto a contatto è indiscutibile, non raggiunge la natura più intima di ciò che unisce ed accomuna entrambi: ciò accade perché l'autore percepisce se stesso come «astemio», cioè lontano da quell'alterità che gli sta di fronte e pertanto si sente appartenente ad un altrove fisico, mentale ed animico. Non si dimentichi tuttavia come, se da un lato emerge questa distanza impalpabile e significativa, dall'altro lo stesso viaggiatore affermi, come si è visto in precedenza, che la ragazza dalle «gote rosee e vive» evochi «qualcosa di familiare, di intimo», oltre che una «vicinanza domestica». Pertanto torna il concetto dell'Altro come essenza al contempo vicina

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 27.

<sup>17</sup> Ibidem.

e in grado di toccare le corde più segrete dell'animo, ma anche distante, remota. In particolare, viene posta in rilievo una caratteristica dell'Alterità conosciuta in Cina e cioè la sua «cerimoniosità» che emerge molto spesso all'interno dei testi:

Ho avuto l'impressione che in Cina i rapporti, quel genere di rapporto che può esistere tra straniero e indigeno, non abbia connotati psicologici. È una cerimonia. [...] I cinesi amano le cerimonie, e le eseguono con evidente gusto, come una gran bella recita; c'è una miscela di teatro e di rito in questi incontri che noi occidentali non capiamo del tutto. E nel teatro come nel rito, non c'è psicologia, c'è un insieme di gesti non individuali. Non ci sono singole persone, ci sono funzioni<sup>18</sup>.

Il rapporto con l'Altro pertanto si connota come un rito offerto da persone che recitano una parte che le porta quasi a perdere la propria individualità. Esse si caratterizzano dunque come una collettività unita nel suo prendere parte ad una funzione. Si percepisce pertanto quasi la fatica del viaggiatore che non riesce ad andare oltre questa cerimonia così totalizzante per incontrare l'Altro nella sua psicologia, nella sua intimità di essere umano. Nonostante questo, tuttavia, il viaggiatore afferma:

Quello che ci separa non è né freddezza né indifferenza, ma la sottile coscienza che sia noi, inconsapevoli, che loro, consapevoli, siamo coinvolti in una condizione teatrale. Qualche straniero avverte mancanza di «calore umano»; è facile replicare che il «calore umano», come tutte le aggressioni termiche passionali, è sommamente infido, petulante, aggressivo, erratico; chi ama ha degli eccellenti motivi per odiare, ma chi recitando offre quella provvisoria amicizia che è il meglio che in quelle condizioni si ci possa attendere, mi offre qualcosa di degno di fiducia, di realmente amichevole [...]<sup>19</sup>.

L'Altro pertanto anche in questo caso riesce a toccare le corde più profonde dell'animo del viaggiatore poiché, pur nella sua cerimoniosità, «offre qualcosa di degno di fiducia» ed è «realmente amichevole» nella sua «provvisoria amicizia».

Tentando di indagare a fondo tuttavia l'alterità che viene incontrata in Cina ed in Asia in generale, risultano molto significative le seguenti parole:

La Cina mi fa pensare ad una palla di biliardo: liscia, perfetta, impenetrabile. [...] In Cina si avverte qualcosa che si riconoscerà poi in tutta l'Asia, la consapevolezza oscura e irriducibile che essere qualcuno non è questione di pensare in un certo modo, ma una misteriosa e tenace maniera di esistere, una eredità di corpo, di sangue, di nervi, di suoni ascoltati, di gesti<sup>20</sup>.

La Cina dunque viene rappresentata nella mente del viaggiatore come qualcosa di levigato, di imperscrutabile e di perfetto. Si ponga poi attenzione alla seconda asserzione relativa alle

---

<sup>18</sup> Ivi p. 239.

<sup>19</sup> Ivi, p. 39.

<sup>20</sup> Ivi, p. 314.

terre asiatiche: qui l'essenza dell'«essere qualcuno» non è una questione mentale, di pensiero o di opinioni differenti, ma riguarda un'ignota ed ostinata modalità di essere nel mondo che è profondamente legata alla corporeità, ai suoni e ai gesti. Tutto ciò slega pertanto l'essenza intima dal pensiero in sé per sé, per proiettarla in un universo che ha a che fare con l'anima e con il corpo.

Se in Cina uno dei modi di rappresentare l'Alterità è delineato da una cerimonia difficilmente penetrabile, il viaggiatore afferma rispetto all'incontro con l'Altro nelle terre indiane:

L'accoglienza indiana è viscerale: l'India ti lascia entrare nel suo corpo sterminato, nei meati, negli orifici, gli intestini, le caverne carnali e simboliche, il labirinto genitale del più grande corpo del mondo. [...] Vi sono molti modi per sperimentare il corpo dell'India, ma non mi pare che sia possibile guardarla come un mondo semplicemente diverso, pittoresco. Entrare nelle viscere dell'India è terribile: noi non sappiamo più che cosa sono le viscere mentali di un mondo<sup>21</sup>.

Queste parole sono molto indicative per continuare ad investigare l'essenza dell'Altro nei testi viaggio: l'alterità indiana, lungi dall'essere cerimoniosa, consente all'io di penetrare le parti più intime e recondite di se stesso. Si può notare anche qui come siano preponderanti le espressioni corporee per descrivere la modalità con cui l'Altro permette al viaggiatore di esperire se stesso. L'espressione «viscerale», infatti, fa ben comprendere come si tratti di un'alterità che irrompe, che si infiltra e si insinua nei meandri più nascosti dell'io del viaggiatore che non si può sottrarre a tutto questo, tanto ne risulta profondamente catturato da tutti i punti di vista. Si può osservare in particolare l'ultima asserzione sopra riportata: qui l'autore sottolinea lo shock di venire a contatto in modo così profondo con quell'alterità che «provoca e cruccia». Essa non possiede «viscere mentali» e forse è proprio questo che causa un tale turbamento nell'animo del viaggiatore, che è innanzitutto, come si è visto, un viaggiatore mentale, per cui la chiave intellettuale diviene strumento per leggere il mondo e l'Altro, che però, in questo caso non può essere penetrato ed inteso attraverso di essa.

L'esperienza asiatica colpisce a tal punto il viaggiatore nelle sue profondità da indurlo a dichiarare: «Dovunque viaggerete, in Asia, sentirete l'Europa come una bizzarra invenzione, una cosa impossibile, un ricordo maniacale, il tentativo di non sapere che cosa è esattamente essere vivi»<sup>22</sup>. Queste parole risuonano in modo significativo: l'Asia rappresenta quell'Alterità che consente al viaggiatore di sperimentare e constatare il vero significato

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ivi, p. 315.

dell'«essere vivi» che non si può cogliere con la mente, se l'Altro non possiede «viscere» mentali, ma con l'anima: colei che più soffre nell'affrontare questo contatto così arduo e vitale.

Continuando ad indagare l'identità dell'Altro, si può prestare ora attenzione all'atteggiamento mentale ed animico dell'autore in relazione ai «popoli nascosti» islandesi.

In merito si afferma:

In Islanda è impossibile non parlare delle fate. E così degli elfi, dei «popoli nascosti» che abitano le montagne, dei colloqui con i morti, dei segni premonitori, dei profeti e delle profezie. Ma soprattutto delle fate. Vorrei essere chiaro: non sto dicendo che gli islandesi «credono» alle fate, ma che hanno rapporti con le fate<sup>23</sup>.

Si può osservare come in un certo senso quei «popoli nascosti» simboleggino l'Alterità stessa che il viaggiatore incontra e, se in questo caso sono rappresentati dalle fate e dagli elfi dell'Islanda, in profondità diventano la natura recondita dell'individualità dell'altro. Più avanti Manganelli asserisce: «Non vorrei dare l'impressione che si tratti di un residuo folkloristico; è del tutto chiaro che il rapporto con il mondo «nascosto» è un elemento essenziale del mondo interiore islandese, e sarebbe sciocco non trattarlo appunto come tale»<sup>24</sup>. Lo sguardo del viaggiatore pertanto non è giudicante rispetto all'universo segnico che gli si pone di fronte e tenta di essere libero dai pregiudizi che potrebbero intaccare quel contatto, quell'incontro così intimo con la natura profonda di quel mondo. La viva presenza delle fate non è perciò qualcosa di esteriore: non riguarda una tradizione resa manifesta per allietare turisti e viaggiatori bensì «un elemento essenziale del mondo interiore islandese». Si può porre attenzione all'aggettivo «interiore» che rende conto della volontà di indagare a fondo la natura dell'alterità, di oltrepassare la sua superficie per immergersi nella sua essenza più intima. Il viaggio infatti si configura all'interno dei testi come un itinerario esteriore ma soprattutto interiore compiuto dall'autore, in cui l'Altro diviene quello specchio privilegiato per leggere se stessi, per confrontarsi con la propria natura più profonda. Il viaggiatore aggiunge inoltre: «Chi mi ha parlato [...] di questa misteriosa società con le fate e i «popoli nascosti» non ha mai usato la parola «superstizione». Ho letto che si può dubitare che l'Islanda sia cristiana, ma non si può dubitare che sia religiosa; e credo sia esatto»<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 66.

<sup>24</sup> Ivi, p. 88.

<sup>25</sup> Ivi, p. 70.

Si può rilevare ora come l'alterità incontrata in Islanda, così come quella islamica ed indiana, sia profondamente in relazione con il mondo dei sogni e dell'invisibile. In merito un giornalista islandese incontrato dal viaggiatore afferma: «Gli islandesi hanno un rapporto profondo con il mondo dei sogni, credono nelle premonizioni, sanno che esiste un destino e ad esso ubbidiscono, coltivano i rapporti con i morti, attraverso sogni, visioni, sedute spiritiche»<sup>26</sup>. L'Altro dunque appartiene anche in questo caso alla sfera onirica: esso rappresenta qualcosa di impalpabile ed inafferrabile per il viaggiatore, che può coglierne solo quelle «struggenti modulazioni» di cui si è parlato in precedenza.

Più avanti viene inoltre dichiarato: «Che cosa è l'Islanda? Forse è l'ultima e unica tribù europea. L'ultima fortezza dei profeti e delle fate. Vista dall'Europa, tutta l'Islanda è un «popolo nascosto»<sup>27</sup>.

È interessante ora evidenziare come, se non è lecito parlare di superstizione per l'universo nascosto islandese, ciò si verifica anche nel mondo indiano, rispetto ad una riflessione sul rapporto tra l'uomo e la Divinità: «Forse a qualche lettore verrà in mente quella sciocca parola, superstizione; non v'è parola più inutile a descrivere la condizione religiosa indiana [...]»<sup>28</sup>. Manganelli aggiunge:

Nulla si incrosta o sovrappone ad altro; il catalogo dei riti, delle invenzioni, dei miti, delle fiabe, delle formule, delle cantilene scende nel cuore, nel centro del corpo dell'uomo religioso. Costui non fa ricorso né ad una teologia, né ad un rituale vincolante; se volesse potrebbe accedere a parecchie teologie simultanee. L'indiano religioso conosce la propria religiosità nella misura in cui conosce se stesso [...]»<sup>29</sup>

Questa citazione diventa illuminante non solo per comprendere l'operazione di negazione dei pregiudizi, ma anche per cogliere la grande consapevolezza della ricchezza culturale propria dell'altro. Nelle parole dell'autore si esprime l'apertura spirituale che caratterizza il mondo indiano, il cui rapporto con la religione, lungi dall'essere dogmatico, è al contrario indissolubilmente congiunto alla conoscenza del proprio sé.

### **2.3. L'Altrove in costante rapporto con l'io occidentale**

È fondamentale rilevare che l'Altrove, come è già stato possibile notare, sia un'entità che si rapporta continuamente con l'io occidentale. Esso rappresenta un confine che non si può

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 68.

<sup>27</sup> Ivi, p. 73.

<sup>28</sup> G. MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, cit., p. 90.

<sup>29</sup> Ibidem.

varcare: l'autore non può leggere l'altro da sé a prescindere da questa sua provenienza, che è soprattutto psicologica e spirituale, riguarda la sua *forma mentis*, le sue lenti, i filtri con cui scorge il mondo. Egli, infatti, ogni volta che si pone di fronte all'Altro, non si stanca mai di precisare che lo fa da occidentale e all'interno dei testi sono presenti innumerevoli esempi di questo rapporto che, seppure con sfumature diverse tra loro, viene continuamente evocato. In merito si presti attenzione a queste parole rispetto all'abbigliamento cinese e a quello occidentale:

Qui ci troviamo di fronte ad uno «stile cinese» straordinariamente omogeneo; ed è uno stile alto, elegante, pieno di agio e di discrezione; lo «stile cinese» esiste, ed accoglie in sé e dà senso a quel vestito blu. [...] Vi è un che di ecclesiastico in questa capacità di comunicare un medesimo tratto, impersonale ed elegante, a persone di diversissima estrazione e funzione. In realtà, noi, gli occidentali, vestiamo uniformi: il nostro vestito denuncia la classe cui apparteniamo, gli studi fatti, le frequentazioni sociali. Quello si veste da avvocato, quello è un professore, c'è un fondo base per tutti i laureati, un altro fondo per i diplomati, quello è un operaio [...]. I nostri vestiti puntigliosamente raccontano le nostre fortune e le nostre ambizioni<sup>30</sup>.

Si può rilevare come l'identità dell'io occidentale prenda forma rispetto a quella dell'Alterità ed in particolare è interessante sottolineare l'espressione: «in realtà», che risulta una chiave per comprendere come l'Altro da sé acquisisca significato proprio nel suo dare la possibilità al viaggiatore di pronunciarsi rispetto al proprio mondo di occidentale ed alle sue caratteristiche. Ecco che l'Altro ancora una volta si fa specchio per volgere lo sguardo verso se stessi, al proprio universo esteriore ed interiore. In merito l'autore più avanti prosegue: «Lo «stile cinese» è una singolare composizione, che costringe l'occidentale a continue approssimazioni, ad un parlare per metafore, a ricostruire un teatro, una scena, a indovinare gli archetipi degli attori e il modello del copione»<sup>31</sup>. L'Altro dunque è un'entità che impone all'occidentale di operare dei cambiamenti, delle piccole e grandi trasformazioni, ad esempio nel linguaggio, che deve esprimersi «per metafore» per permettere al viaggiatore di potersi relazionare con quell'alterità così «singolare».

L'autore è chiamato inoltre a cogliere «gli archetipi» di quella cerimonia. Rispetto a questo, si può notare l'espressione «indovinare», che rende conto della difficoltà del viaggiatore ad afferrare tutto ciò: se gli archetipi possono solo essere indovinati ciò significa che all'autore è dato solo di sperare di poter giungere all'intima essenza dell'Altro. Il viaggiatore prosegue:

---

<sup>30</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, cit., p. 35.

<sup>31</sup> Ivi, p. 38.

L'efficacia della pedagogia non viene documentata dall'efficiente apprendistato di pochi o di molti o anche di tutti, ma dal loro muoversi insieme in accordo apparentemente naturale, in realtà sottilmente artificiale. Quel modo di sedere, infantile e cauto, rispettoso e taciturno, quel modo corale di stare assieme, giustapposti e insieme in precisa commessura, è il segno della pedagogia pertinente, e quel che il maestro comunica è inteso solo a ribadirla ed ornarla.

Coinvolti in una rappresentazione: ecco uno dei punti più difficili da apprezzare per l'occidentale, educato da un secolo e mezzo a essere «se stesso», a essere «sincero», e dunque a non avere etichetta e in ultima analisi a essere maleducato e infondatamente vanitoso<sup>32</sup>.

Anche qui l'autore non può fare a meno di confrontarsi con se stesso e con quell'alterità così provocante, per rilevare alcune tra le profonde e significative differenze che intercorrono tra i due mondi.

Queste differenze prendono spesso la forma di dure critiche verso quel mondo occidentale da cui il viaggiatore proviene. In merito, risultano significative queste parole relative al soggiorno nella città di Kuala Lumpur, in Malesia:

Come si sente che qui non c'è stato D'Annunzio; ma amministratori inglesi [...]; gente assolutamente priva di fantasia, con un'idea assolutamente orientale dell'Oriente, e insieme un accanimento nevrotico a metter su tracce d'Inghilterra; tutto falso: una stazione ferroviaria moghul, una moschea vecchia che fa il suo mestiere con decoro lievemente délabré [...]. È difficile immaginare qualcosa di così orientalmente falso e generosamente ingenuo. Mentre a Singapore la fame di spazio induce a demolire degli autentici gioielli dell'architettura coloniale, su cui sorgono i tetri preobitori della architettura autocoloniale, qui in Malesia la stupidità dell'Oriente immaginato dagli occidentali è ancora intatta<sup>33</sup>.

Interessante in particolare l'espressione molto eloquente: «un accanimento nevrotico a metter su tracce d'Inghilterra», che rivela una tendenza che il viaggiatore incontrerà, come si vedrà in seguito, in particolar modo nelle terre africane, in cui la critica assume i toni tra i più amari di tutti i testi di viaggio. È significativo anche evidenziare l'espressione: «un'idea assolutamente orientale dell'Oriente»: si collega a quel «bagaglio infantile» relativo alla Cina di cui si è parlato in precedenza, che rappresenta gli stereotipi e quell'universo mentale che spesso non corrisponde a quello reale dell'umanità e dei luoghi, che il viaggiatore incontra.

Nelle parole sopra riportate spicca un altro dei protagonisti dei testi odeporici: il colonialismo, che viene spesso preso in esame nelle parole dell'autore. Rispetto a questo, Manganelli afferma:

Attorno a Kuala Lumpur un cortese tour esplorativo ci mostra le ville dei potenti: e qui non è difficile sospettare il veleno dell'autocolonialismo. Gli inglesi ottocenteschi facevano del falso Oriente in

---

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ivi, p. 77.

Oriente, e in quel modo volgarizzavano il concetto di Oriente, così come lo immaginavano gli occidentali; ora gli orientali rifanno l'Occidente in Oriente, villette che sanno di Kent e di Surrey, non so quanti campi di golf con prescritto e pinnacolare numero di buche [...]»<sup>34</sup>.

È significativo rilevare il cambio di prospettiva: se nell'Ottocento erano gli inglesi che «facevano del falso Oriente in Oriente», riproponendo in quei luoghi l'idea di Occidente, nel momento in cui l'autore scrive sono gli orientali che «rifanno l'Occidente in Oriente»: «il veleno dell'autocolonialismo» è dunque molto presente e si avverte nelle parole dell'autore un profondo rammarico per il destino di quelle terre di cui il colonialismo e l'autocolonialismo hanno trasformato e trasformano la natura profonda, recondita, violando quasi quel segreto impenetrabile che viene ricercato tentando di decifrarne i segni.

Continuando ad indagare il rapporto tra Occidente ed Oriente, il viaggiatore che si trova a Goa, nello stato indiano del Panaji, dichiara: «Da occidentale, l'ho vissuta come una raggelata ma non decrepita Arcadia traboccante di santi, di ori, di canonici in coro, [...]»<sup>35</sup>. O ancora, quando si trova a riflettere, a Karachi, in Pakistan, con «un dottore della legge»<sup>36</sup>, sul rapporto tra i concetti di Repubblica islamica e di sunna, l'insieme degli atti e dei detti del profeta Maometto, asserisce: «Da occidentale chiedo se si taglieranno le mani ai ladri. «Certo», risponde, [...] «in caso provato e di qualche gravità, si applicherà il taglio della destra; abbiamo ristabilito questa procedura da un mese circa»<sup>37</sup>.

Egli inoltre, mentre continua a discutere riguardo alla differenza tra la nozione di Stato in Occidente, e dello stesso, nel mondo islamico, aggiunge: «Non ho trovato l'angoscia islamica [...] ma riconosco l'angoscia europea, di colui che viene da una «umma» disfatta, e cerca consolazione»<sup>38</sup>. Ecco che l'Altro da sé funge da specchio per riconoscere e mettere in luce quel lato oscuro di una cultura, quella occidentale, che costituisce una comunità, una umanità spezzata che ricerca conforto.

Spesso nei testi presi in analisi, l'Oriente si fa chiave per pensare la civiltà occidentale, di cui emergono i limiti, i confini, gli ostacoli mentali e psicologici. Questo si coglie, ad esempio, in un'affermazione a proposito della religiosità indiana, espressa quando l'autore si trova di fronte al tempio della città di Madurai:

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 90.

<sup>35</sup> Ivi, p. 65.

<sup>36</sup> G. MANGANELLI, *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., p. 30.

<sup>37</sup> Ivi, p. 31.

<sup>38</sup> Ibidem.

Una religione come quella che vedo muoversi davanti a me – alla maniera dei documentari che accelerando svelano il moto dei fiori – non è predicabile, non vuole convincere, e sebbene sia totalmente aperta, è perfettamente impervia. Se fosse materia di scelte mentali, la mia mente potrebbe accedervi; ma se per mia sventura ciò accadesse, quella mente non sarebbe più mia e sarebbe sola<sup>39</sup>.

Questo brano è molto significativo per vari motivi. Le prime parole richiamano e criticano la volontà colonizzatrice dell'Occidente cristiano. Esso, imprigionato nelle sue ideologie e quindi chiuso in se stesso, si oppone all'apertura completa dell'universo religioso indiano, che invece, paradossalmente, è così privo di occlusioni da essere inaccessibile, in quanto la sua interpretazione non è univoca come quella cristiana, ma multiforme, e quindi inafferrabile nella sua totalità. Manganelli prosegue sostenendo che il tempio, che rappresenta in questo caso la realtà indiana, riguarda un universo a cui non si può accedere con gli strumenti della mente: l'India è un mondo da penetrare con la lente del sogno, delle visioni oniriche che gli Dei scolpiti nei templi, evocano. Questa lente è assente nel mondo occidentale. L'autore dice di più: potrebbe penetrare fino in fondo quella visione solo a patto che il suo intelletto venga messo da parte, poiché la sua utilità verrebbe meno. Ed ecco che si percepisce, in queste parole, quasi la fobia di perdere questo strumento intellettuale, con il quale il viaggiatore indaga le «infinite modulazioni»<sup>40</sup> dell'Altro. Il pensiero di perdere un simile mezzo per sondare il mondo è una «sventura» che l'autore vuole allontanare da sé, scongiurare. Al contempo, però, questa possibilità di smarrire lo strumento razionale, così caro all'Occidente, lo affascina a tal punto da fargli affermare: «Da quanto tempo abbiamo perso l'arte di pietrificare i nostri sogni? Le nostre viscere laiche sono ridotte alla povera libertà e follia delle malattie psicosomatiche»<sup>41</sup>. Ma forse l'arte di scolpire nella pietra le visioni oniriche può essere data solo ad una cultura per cui il sogno, la visione, rappresentano un modo di leggere il mondo, modalità tanto remota per l'universo occidentale.

L'Oriente assume la veste dell'Altro per eccellenza, ed ecco che le parole su di esso diventano il fondamento per comprendere la visione dell'Altro abbracciata dall'autore:

L'Oriente è il massimo degli scandali contro cui si misura la nostra professione di Europei. [...] Malgrado quelle sue vitamine intellettuali «storia...progresso» l'Europa non è né lieta né sicura del mondo che ha orgogliosamente costruito. L'Oriente è una provocazione: è la nostra angoscia [...] L'Oriente è il nostro suicidio, ma a mio avviso è del tutto sano e onesto coltivare con diligenza il nostro minuscolo suicidio. Ci ridimensiona<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> G. MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, cit., pp. 90-91.

<sup>40</sup> ID., *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., p. 55.

<sup>41</sup> ID., *Esperimento con l'India*, cit., p. 91.

<sup>42</sup> ID., *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., pp. 78-79.

L'Altro è una «provocazione», è il «nostro suicidio»: provoca perché è in grado di sfidare l'io, di stimolarlo a guardarsi dentro e rappresenta una piccola morte, perché per poterlo comprendere, nella sua completa pienezza, è necessaria una momentanea morte dell'io, che altrimenti, affollato dalle sue vane certezze, non potrà ricevere null'altro che sé medesimo. È significativo notare come la piccola morte dell'io occidentale venga simboleggiata dalla smentita continua degli stereotipi riguardo al mondo orientale.

È lecito affermare che, non di rado, l'elaborazione di alcuni pregiudizi sia fortemente connessa ad una più o meno consapevole supposta superiorità culturale, propria dell'ambiente in cui essi prendono forma. L'autore tratta tale questione, rispetto al rapporto tra Oriente e Occidente, in un interessantissimo capitolo de: *L'infinita trama di Allah*, in relazione ad alcuni estratti dell'arabista Francesco Gabrieli presi in considerazione:

Gabrieli si dichiara estimatore dell'Oriente, ma non crede di dover uscire dalla sua intellettuale roccaforte di parte bianca. «Da almeno quattro o cinque secoli i concetti fondamentali della riforma scientifica sono stati elaborati in Occidente: storia, sperimentazione, sviluppo, progresso, tutto ciò insomma che costituisce il patrimonio intellettuale dell'uomo moderno, a cui l'Oriente, *per questo stesso periodo*, non ha apportato alcun contributo. Questo sarebbe l'orgoglio “ingiustificato” dell'Occidente nella propria superiorità culturale [...]»<sup>43</sup>.

L'autore aggiunge, citando Gabrieli:

«Ma sarebbe perlomeno strano che l'Occidente dovesse rinunciare a servirsi dei propri concetti, nel trattare delle civiltà dell'Oriente, per *fair play* verso l'oggetto del suo studio, per adottare i concetti di quest'ultimo, che hanno avuto un grande e talora grandissimo valore storico, ma che sono ormai integrati e superati in un ulteriore sviluppo del pensiero umano»<sup>44</sup>.

La superiorità occidentale espressa da Gabrieli viene negata da Manganelli nelle seguenti parole, che risultano centrali per comprendere l'Altro, che, in quanto Oriente, abbraccia sia l'universo indiano, cinese ma anche quello islamico:

Ho l'impressione che l'Oriente di cui si parla sia qualcosa di lievemente defunto, psicologicamente lacerato, incolto e stereotipato. Ma veramente noi sentiamo l'Oriente come un parente decrepito, insieme infantile e affranto dall'età, qualcosa da chiudere nelle dande intellettuali dell'«uomo moderno»? Diamo per pacifico che l'Oriente sia indifferente alla storia, riluttante alle sperimentazioni, che la sua idea di sviluppo e progresso non sia commensurabile alla nostra; lo metteremo dunque nella prima elementare [...]»<sup>45</sup>?

---

<sup>43</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>44</sup> Ivi, p. 78.

<sup>45</sup> Ibidem.

In questo brano appare forse nella maniera più eclatante la disposizione d'animo e il rispetto profondo con cui l'autore si avvicina all'Altro. Esso non è «incolto» e «stereotipato», ma forse l'idea che viene suggerita tra le righe, è che questi due attributi ricadano sulla maniera occidentale di occuparsi dell'Oriente, che dall'alto della sua «roccaforte bianca» emette giudizi così gravemente estremi e definitivi.

#### 2.4. L'Alterità africana ed islandese: due universi affini

Le critiche più aspre tuttavia nel modo in cui l'Occidente si è rapportato e si rapporta con l'Altro da sé, provengono dal testo relativo al soggiorno africano, che come si è affermato in precedenza, merita un posto a parte all'interno delle opere di viaggio. In merito, si dichiara:

L'Africa, oggi, ha la possibilità di interpretare il fenomeno del colonialismo, e si può dire che uno dei suoi compiti è appunto quello di analizzarne i caratteri, giacché è ben vero che i problemi, le speranze, le limitazioni della condizione africana sono tutte derivate e fondate sulla società coloniale. Si può ben dire che l'Africa non si è lasciata alle spalle la condizione coloniale, cioè non l'ha portata fino alla sua conclusione<sup>46</sup>.

Queste parole riassumono un po' la visione della condizione africana da parte del viaggiatore che asserisce quanto il colonialismo abbia influenzato profondamente e in modo fortemente negativo la situazione attuale del popolo africano che ancora, nel momento in cui l'autore scrive, avverte intensamente le conseguenze di tutto ciò.

In seguito Manganelli aggiunge: «La partenza degli europei dall'Africa, nel recente dopoguerra, ha lasciato alle spalle un continente sfregiato; il suo volto non era più quello che per secoli si era custodito arcaico e solenne nei deserti e nelle foreste, ma non era un volto nuovo e umano. E le cicatrici sono tutte visibili»<sup>47</sup>. Si può notare in particolare l'espressione di «continente sfregiato» che porta con sé un grande *pathos*, una grande intensità nel delineare l'Alterità africana. Si tratta di un'entità il cui volto, dopo essere stato «arcaico e solenne», prima dell'esperienza coloniale, conseguentemente al colonialismo non è «nuovo e umano», ma ferito e profondamente danneggiato. È significativo evidenziare come all'interno del testo l'Alterità non si configuri nella maggior parte dei casi come Umanità, come accade nelle altre opere indagate, bensì come venga portata alla luce la maestosità dei luoghi e delle immagini che costituiscono il paesaggio africano.

---

<sup>46</sup> G. MANGANELLI, *Africa*, a cura di V. Papetti, Milano, Adelphi, 2015, p. 37.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

Tornando al colonialismo, esso viene individuato come una delle cause preponderanti che hanno condotto il continente ad una situazione molto complessa e dolorosa che necessita di cambiamenti importanti.

È interessante osservare che l'indagine di Manganelli inizi proprio con l'analisi del concetto di città. Si vedrà in seguito come le città incontrate dal viaggiatore in Italia, in Europa come in altri luoghi, rappresentino una delle modalità di espressione dell'Alterità tanto esse prendono forma e paiono essere vive, quasi dotate di una vitalità propria. In contrapposizione a questo, in Africa il viaggiatore non incontra città, almeno così come vengono intese in Europa:

A mano a mano che ci si allontana dal Mediterraneo, la struttura urbana si vanifica. Non solo infatti vengono meno le città, ma viene meno la possibilità e la disponibilità a pensare il proprio territorio come un sistema, un organismo da estrarre da una situazione indifferenziata, o da progettare globalmente fin dall'inizio<sup>48</sup>.

È significativo rilevare che se nelle terre africane «viene meno la possibilità e la disponibilità a pensare il proprio territorio come un sistema» nelle altre opere di viaggio ed in particolare ne *La favola pitagorica*, la città diverrà invece un sistema di simboli che il viaggiatore tenterà incessantemente di decifrare. In questo caso dunque il territorio urbano nasce come sistema territoriale per poi, in un secondo momento, divenire anche un sistema di simboli e di segni. Se l'Italia e l'Europa pertanto sono intrinsecamente legate a luoghi specifici che assumono un'importanza particolare nelle opere di viaggio, elevandosi quasi ad essere riconosciute come Alterità, rispetto alle terre africane il viaggiatore asserisce: «la comunità tribale non era, e ancora non è, legata al luogo; ma la regge un'alleanza di sangue e costumi: è una microcultura»<sup>49</sup>.

Oltre all'assenza della concezione di luogo così come è inteso in Europa, il viaggiatore rileva nelle terre africane un'altra grande assente di particolare importanza per l'investigazione che si sta conducendo: la scrittura.

L'assenza della scrittura, come l'assenza dell'edificio stabile, caratterizzavano e caratterizzano una civiltà indifferente allo scorrere del tempo, che conosce le tradizioni e le custodisce ma non conosce la storia; un mondo che per la propria indifferenza alla storia, riesce a conservare un rapporto permanente e vitale col mondo degli antenati<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 14.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>50</sup> Ivi, p. 17. Rispetto all'Africa come realtà situata al di fuori della storia si segnalano ALBERTO MORAVIA, *A quale tribù appartieni*, Bompiani, Milano, 1972; ID., *Lettere dal Sahara*, Bompiani, Cuneo, 1981 e ID., *Passeggiate africane*, Bompiani, Milano, 1987.

L'assenza della scrittura rilevata dall'autore è molto significativa al fine di questa analisi poiché si è vista l'estrema importanza che la letteratura acquisisce all'interno delle opere di viaggio: i luoghi incontrati si caratterizzano per essere fisici, concreti, ma anche letterari, mentali. Nel caso africano al contrario, se la scrittura è assente, «i segni che il viaggiatore può interrogare sono solo fisiologici»<sup>51</sup>: essi riguardano i paesaggi, i luoghi tangibili che l'autore incontra. L'estratto sopra riportato tuttavia permette anche di indagare l'alterità relativa alle persone che il viaggiatore si trova di fronte, seppure si tratti di un viaggio particolare. In merito egli evidenzia la relazione duratura e viva con gli antenati presente nel mondo africano. L'Altro, pertanto, anche in questo caso come in altre opere, è colui che interagisce con l'invisibile, con tutto ciò che non può essere tangibile, come accade per esempio con l'Alterità incontrata in Islanda legata ai «popoli nascosti» o a quella conosciuta nelle terre del Medio Oriente che «parla con sé nei propri sogni una lingua che non conosciamo». In merito l'autore asserisce:

Il modo di essere africano può essere una delle grandi ricchezze della terra; il lento, arcaico sogno africano può diventare uno dei momenti coscienti più sottili, il ritrovamento di un patrimonio intatto, la restituzione di una visione cosmica a un mondo che ha vissuto quella ricchezza solo nella propria infanzia<sup>52</sup>.

Si può osservare in queste parole la meraviglia che l'alterità evoca e il fascino che investe l'autore: si sottolinei in particolare l'espressione «lento, arcaico, sogno africano» che collega la concezione dell'Altro a quanto si è affermato in precedenza.

Si può notare ora come l'Alterità incontrata in Africa prenda soprattutto la forma di una natura incontaminata che esercita sul viaggiatore un incredibile fascino:

La zona che va da Arusha a Maniara e Ngorongoro è forse la grande zona africana, certo una delle più affascinanti immagini che il mondo possa offrire; la ricchezza della vegetazione, intricata in viluppi secolari di ancora inaccessibili foreste; la folla varia e bizzarra di animali di ogni genere, da variopinti uccelli, a giraffe, e struzzi, e iene; le belve, rare ormai dovunque, ma più frequenti in questa zona che in qualsiasi altra; la straordinaria bellezza d'immagine che offrono alcune terre, come il caldo e morbido lago di Maniara, e l'intatto, preistorico cratere di Ngorongoro, formano un insieme di immagini, di emozioni fantasticamente intense<sup>53</sup>.

Si tratta dunque di una alterità naturale che esplose nei suoi colori e nel suo rigoglio esuberante. Si noti come compaia più volte l'espressione «immagine», come ad indicare che è

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 76.

<sup>52</sup> Ivi, p. 50.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 64-65.

la vista il senso che più beneficia di tutto ciò. L'Altro, inoltre, anche in questo caso è capace di evocare «emozioni fantasticamente intense». È l'alterità in genere, pertanto, ad evocare sentimenti profondi che riescono a scuotere l'animo del viaggiatore, sia essa intesa come umanità o come natura.

L'universo naturale delle terre africane è ricordato non a caso durante il soggiorno islandese:

Nella mia esperienza personale, posso dire d'aver riconosciuto, con una sorta di felicità angosciata, una esperienza africana sconvolgente: quando tra Kenya e Tanzania scopersi non solo che il mondo visibile non è solo fatto di cattedrali e castelli, con aggiunta della Sila, ma anche della misteriosa, disumana araldica degli animali, delle piante; che esiste un mondo di immagini che si sottrae ad ogni tentativo di renderlo umano<sup>54</sup>.

L'Islanda pertanto con la sua natura peculiare e le emozioni intense che evoca, richiama in vita il paesaggio africano che è in grado di turbare profondamente il viaggiatore: questa travolgente inquietudine sembra derivare dalla consapevolezza dell'esistenza di un mondo naturale senza pari, dove ogni architettura si nega completamente per lasciare spazio alla «misteriosa, disumana araldica degli animali e delle piante». Si noti come anche in questo caso torni l'espressione «immagine», che caratterizza come si è visto in precedenza l'alterità incontrata in Africa, che è altro rispetto all'umanità: non si tratta di una natura a misura d'uomo come spesso accade in Europa, bensì di un paesaggio con una sua specifica identità che il viaggiatore incontrerà, come si vedrà in seguito, anche in Islanda. In entrambi gli universi infatti, quello africano e quello islandese «la natura segue le sue fantasie nella assoluta indifferenza verso le reazioni emotive degli uomini»<sup>55</sup>.

In seguito Manganelli dichiara:

A una Europa che non ha più rapporto col proprio suolo, che non ha la natura, che ha conformato animali e montagne e fiumi alla propria misura, una Europa che non ha dove attingere i simboli di una vita interna intensamente fantastica, l'Africa offre una geografia aspra, preumana, un mondo di dimensioni dimenticate. All'Europa che ha perso il proprio suolo, l'Africa offre un nuovo suolo, offre la "terra"<sup>56</sup>.

Pertanto l'Europa che ha perduto una relazione intima con i propri luoghi, si contrappone fortemente all'Africa dove, anche se da un lato «viene meno la possibilità [...] a pensare il proprio territorio come un sistema», ed è quindi presente una minor organizzazione a livello

---

<sup>54</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 62.

<sup>55</sup> Ivi, p. 83.

<sup>56</sup> G. MANGANELLI, *Africa*, cit., p. 51.

territoriale, dall'altro offre «una geografia aspra, preumana» che possiede ancora un suolo, una terra con cui mantiene una relazione di vicinanza a differenza di quello che accade in Europa. Qui inoltre, come afferma l'autore, si è persa la matrice dei simboli della vita interiore: il continente europeo è come se avesse smarrito il contatto profondo con se stesso e con la propria essenza.

Il termine «preumano» viene chiamato in causa anche per riferirsi all'universo islandese: «In breve, il mondo fisico islandese non è umano; è fundamentalmente preumano, sa di cosa appena creata, e che del parto sterminato ha addosso i segni stravaganti e faticosi. Vi è qualcosa di folle, di criptico nel mondo naturale islandese»<sup>57</sup>.

Anche il mondo islandese pertanto, così come quello africano, dà l'impressione di non racchiudere in sé nulla di antropico, tanto la sua natura appare come appena plasmata, senza essere stata contaminata in nessun modo dalla presenza umana. Si può rilevare in particolare come anche i luoghi naturali, oltre che l'Umanità incontrata dal viaggiatore, si caratterizzano per essere dei «segni», che rappresentano qualcosa di profondamente enigmatico e misterioso, il cui significato l'autore cercherà di penetrare sempre più a fondo. Questi luoghi però, come si è accennato in precedenza, si rivestono di una tale carica emotiva e acquisiscono una così notevole e profonda vivacità iconografica e linguistica che si elevano a rappresentare anch'essi l'Altro da sé che il viaggiatore incontra.

La terra trema, le montagne hanno cicatrici millenarie, l'acqua bolle, la lava fa il deserto per tutto, eccetto muschio e mirtilli, fuoriescono pennacchi di fumo, l'acqua si fa sfera, si impenna ed esplose come un animale geometrico impazzito. Questa terra è numinosa, porta addosso i segni di un recente, ustionante passaggio di numi, è segnata da orme umide di un animale creante, feroce e fantastico<sup>58</sup>.

Si può prestare attenzione alla vitalità con cui il viaggiatore evoca queste terre che prendono forma quasi nel loro essere celebrate come entità singolari con una vita propria. La terra prettamente fisica inoltre instaura fin da subito un rapporto con quelle potenze che non sono terrene e che lasciano le loro tracce su quei luoghi. Si noterà come anche nelle terre indiane così come in quelle cinesi ed orientali in genere, il viaggiatore non potrà fare a meno di rapportarsi continuamente con le molteplici divinità che abitano quei territori.

Il viaggiatore così prosegue:

Il ricordo rievoca un luogo africano; un punto preciso: l'orlo del cratere di Ngorongoro, in Tanzania, uno sterminato imbuto che custodisce foreste, e un lago, e innumerevoli animali di ogni sorta.

---

<sup>57</sup> ID., *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 62.

<sup>58</sup> Ibidem.

All'alba, sale dal cratere una lenta, tiepida nebbia, e viene via via svelando la gigantesca coppa in cui gli uccelli cominciano a cantare – sul fondo, una minuscola fila di enormi elefanti si incammina verso il lago, a dissetarsi. La creazione è appena finita, Dio suda, ha le mani sporche di universo, un universo ancora informe, sfinito dal parto e felice, sebbene ignaro, della propria esistenza, selvatica e pigra<sup>59</sup>.

Un profondo collegamento intercorre tra la maestosità dei luoghi islandesi e la grandiosità di quelli africani: in entrambi i casi è la natura incontaminata che sorprende e meraviglia al massimo grado il viaggiatore, gli animali e la vegetazione danno vita ad un connubio peculiare evocato con stupore e incanto.

Ma noi, noi uomini, descrittori del mondo, siamo del «dopo», siamo avventizi, possiamo solo avvertire quella coscienza confusa ed enorme che ci accerchia, a Ngorongoro come sulle rive del Mývatn. Queste immagini sono state create, non progettate, e non per noi. Il luogo estetico che, altrove, sarebbe occupato dalla parola «bello», qui potrà essere occupato da una qualche allusione ad una quieta paura, un abbandono senza difesa<sup>60</sup>.

Queste parole sottolineano come l'Altro da sé sia da un lato, lontano, nel suo essere preumano e collocato in un prima indefinito per cui di esso è possibile avvertire solo una indefinibile consapevolezza vaga e maestosa che avvolge il viaggiatore, ma dall'altro come in quella maestosità l'autore possa abbandonarsi «senza difesa». In quest'ultimo atto pertanto si percepisce una vicinanza intima con l'altrove se esso consente una tale distensione animica.

Oltre a questo, è interessante rilevare come anche il luogo porti con sé «una qualche allusione ad una quieta paura». In merito si è visto come anche l'alterità intesa come umanità si faccia specchio per far emergere forti inquietudini nell'animo del viaggiatore che legge se stesso attraverso l'Altro da sé. Rispetto a questo più avanti si asserisce:

Quest'isola è abitata da schegge di un linguaggio di cui colgo il ritmo rotto e solenne: non è mio compito capire, ma sapere che quel linguaggio esiste. Non è qui luogo per traduzioni, né vi sono interpreti; qui riconosco in me l'allusione significativa in forma di angoscia, di paura, di sgomento; l'intensità non catalogata di queste forme risveglia un sussulto inquieto, simile a quello che produceva il ronzio, il compatto frastuono della selce preistorica, fatta ruotare da un uomo iniziale, sapiente e sgomento<sup>61</sup>.

Ciò che in primo luogo pertanto provoca «angoscia», «paura» e «sgomento» è il fatto che quella natura così peculiare che caratterizza l'Islanda non possa essere classificata dal viaggiatore europeo poiché essa non è presente nei suoi archivi mentali. Si sottolinei anche

---

<sup>59</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>60</sup> Ivi, p. 63.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 63-64.

l'asserzione secondo cui l'isola islandese è abitata da frammenti di una lingua di cui l'autore riesce a carpire solo un suono, senza giungere alla sua comprensione. Questo si verifica in quanto il compito del viaggiatore è quello di essere consapevole della viva realtà di quel linguaggio remoto, e non di afferrare la sua intima essenza. L'Islanda dunque in quanto alterità possiede un proprio linguaggio segnico con cui l'autore tenta di confrontarsi pur con difficoltà.

Spoglia di cattedrali e pinacoteche, retta e sfidata da uomini pazienti e coraggiosi, l'Islanda ha il privilegio, di poter dar piena aria a quell'intima natura fantastica e magica, quel disvelamento delle forme naturali, e del nume che racchiudono, che non è più possibile in nessuna parte d'Europa<sup>62</sup>.

L'Islanda quindi, priva di «cattedrali e pinacoteche» si differenzia profondamente da molti altri luoghi che il viaggiatore ha incontrato e incontrerà: è quell'«intima natura fantastica e magica» abitata dai numi, infatti, ad essere la grande protagonista del territorio islandese, quell'esplosione incontaminata delle forme che dà vita ad un concerto di suoni e di immagini che non ha eguali in Europa e che si può ritrovare solo nelle terre africane. L'autore tuttavia tenta di indagare questo concetto per affermare:

Mi rifiuto di chiamare «natura» la drammatica bellezza della terra islandese. La parola «natura» mi pare alludere a qualcosa di inserito in una cultura, qualcosa che esige e deliba poesia e confidenze sentimentali. Niente di simile nella terra d'Islanda, che segue le sue fantasie nella assoluta indifferenza verso le reazioni emotive degli uomini<sup>63</sup>.

La meraviglia senza eguali delle terre islandesi dunque non può essere afferrata dall'espressione «natura», che rimanda alla sfera significativa della cultura di un determinato popolo: al contrario l'Islanda vive una sua vita segreta, noncurante dei sentimenti umani. Essa è Altro da sé, nello stesso modo in cui lo è l'Oriente, e in quanto tale al viaggiatore è dato solo di contemplarla con stupore e ammirazione, tentando di immaginare il suo battito specifico.

Il viaggiatore aggiunge in merito: «Che non sia terra integralmente umana, credo sia chiaro. Ma ciò che non è umano non è ostile all'uomo<sup>64</sup>». L'indifferenza della terra islandese nei confronti dell'uomo quindi non si traduce in ostilità se, come si è visto in precedenza, essa consente al viaggiatore «un abbandono senza difesa»: lo accoglie pur senza essere sua complice.

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 65.

<sup>63</sup> Ivi, p. 83.

<sup>64</sup> Ibidem.

Si può osservare come l'Islanda acquisisca, nelle parole dell'autore, una sua individualità: essa prende forma conquistando quasi una propria intelligenza emotiva. La peculiare singolarità islandese coinvolge a tal punto il viaggiatore da portarlo ad asserire: «So che dovrei parlare degli islandesi, ma il ricordo delle immagini dell'isola continua a sopraffarmi»<sup>65</sup>.

Come si rapporta tuttavia l'Alterità incontrata in Islanda con l'Europa? «Dovrei parlare degli islandesi. Ma prima, vorrei rammentare come questa terra, che non è membro certo del pianeta Terra, ancora meno appartiene all'Europa o all'America. E questo vale anche per la gente, gli straordinari islandesi»<sup>66</sup>. L'Islanda merita dunque un posto a sé nell'universo geografico e psicologico in generale: è un mondo a parte che non può essere avvicinato a nessun'altro per la sua specificità. Inoltre, se si è visto in precedenza come l'alterità orientale si rapporti nei testi con quella occidentale, si noti ora come l'Altro da sé incontrato in Islanda interagisca continuamente con l'Europa e prenda forma a partire da questo rapporto così difficile e complesso, in quanto mette in luce proprio quell'io europeo che è l'identità del viaggiatore stesso:

In quell'isola aspra e squisita si è realizzato il tormentoso desiderio della cultura, della società in cui viviamo. Non perdere la propria autenticità, non vendere l'anima per un frigorifero, restare i signori indiscussi dei propri sogni, abitare una terra che ti accoglie ma che non si lascia domare del tutto, per cui è sempre capace di inviarti messaggi di strepitosa fantasia. E, soprattutto, far coabitare la solitudine, l'antichità, l'alleanza degli uguali, e in questa coabitazione accogliere, con letizia, senza ansie nevrotiche, la presenza del magico, un magico puro, che non ha nulla a che fare con la compensazione, la fuga di una popolazione misera e disordinata<sup>67</sup>.

L'Islanda diviene nelle parole dell'autore quell'Alterità in grado di offrire all'Europa un esempio attendibile, genuino, con la sua semplicità autentica. Il viaggiatore dice di più: l'Islanda è riuscita a rendere concreta quella aspirazione travagliata della società a cui l'autore appartiene: non smarrire la propria originalità e rimanere i custodi dei propri sogni. Oltre a questo un'altra caratteristica peculiare della realtà islandese consiste nella presenza di un rapporto intimo con la terra che abita, che riesce ancora a parlare con il suo popolo tramite il linguaggio della fantasia e dell'incanto. Si può osservare tuttavia come ciò che forse più colpisce il viaggiatore risieda nel rapporto così intrinseco ed esclusivo che l'Islanda intrattiene con l'universo del magico che viene accolto con estrema naturalezza. L'Europa al contrario si

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 85.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ivi, p. 89.

presenta come quella terra in cui tutto questo è negato, una cultura dove forse «il tormentoso desiderio della società in cui viviamo» non si è ancora realizzato. Non a caso, il viaggiatore dichiara: «non sono certo di trovarmi in Occidente; forse l'Islanda non è né Occidente né Oriente»<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 68.

### 3. L'ALTERITÀ - LUOGHI E OGGETTI MENTALI E SIMBOLICI

#### 3.1. L'Alterità: un luogo mentale e letterario

Sto per partire per un viaggio, un bel viaggio; dove vado? Vado in un certo posto, ma, in fondo, non vado in nessun posto; arriverò, per modo di dire, in una città, ma in realtà non è vero che io vada in quella città, sebbene, lo spero, io debba arrivarci. Vado verso un luogo mentale, affettivo, fantastico [...]¹.

Questa citazione contiene uno dei fulcri significanti attorno ai quali ruota la concezione di Altro come luogo. All'interno dei testi infatti, come si è accennato in precedenza, i luoghi che il viaggiatore evoca sono animati da una tale vitalità intrinseca ed acquisiscono caratteristiche così peculiari, da elevarsi a rappresentare anch'essi l'Alterità, così come quell'Umanità di cui si è parlato. Queste specificità che caratterizzano l'identità dell'Altro come luogo sono varie e differenziate tra loro e ogni opera possiede delle sfumature proprie rispetto a questo concetto. Si osserverà tuttavia come le qualità fondamentali dell'Alterità, intesa in questo senso, siano le stesse, a livello sostanziale, all'interno di tutte le opere indagate.

Le parole sopra riportate mettono in evidenza come il luogo fisico, concreto, sia, all'interno dei testi, la porta d'accesso ad uno spazio mentale, che si relaziona con l'io dell'autore e con la sua immaginazione, con la sua fantasia creativa intimamente legata alla letteratura come si avrà modo di analizzare in seguito. In questo senso viene affermato: «Non è vero che io vada in quella città, sebbene, lo spero, io debba arrivarci». Ciò significa che l'autore è determinato a 'recarsi' e a penetrare a fondo il luogo in cui 'si trova' ma non con gli occhi fisici, quanto con quelli mentali, letterari. Si vedrà come anche nei casi in cui la lente fisica dei suoi occhi venga utilizzata maggiormente, si tratterà di un uso utile a dar vita quasi ad un prolungamento dello spazio concreto o ad una sua trasformazione in qualcos'altro, che pur mantiene con lo spazio di partenza delle corrispondenze ben riconoscibili.

Ponendo ora l'attenzione al luogo, in relazione alla letteratura, il viaggiatore afferma, rispetto a Goa, in India: «Soprattutto manca la letteratura: e direi che il «luogo», «la città», «la campagna», non esistono se non come figure retoriche, come generi letterari»². Queste parole risultano molto significative per indagare l'Alterità come luogo: qualunque spazio sussiste e acquista significato in quanto appartenente all'universo letterario, che è una delle anime e

---

¹ G. MANGANELLI, *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., p. 23.

² ID., *Esperimento con l'India*, cit., p. 57.

forse l'Anima per eccellenza di ogni posto. Esso pertanto prende vita *in primis* come una sfumatura peculiare della letteratura e del linguaggio. Il viaggiatore continua:

Ogni tanto l'uno o l'altro dei testi che compulso ha un momento di eccitazione: invece di contare il numero dei piani di un edificio, operazione esteticamente frustrante, dà in brevi e disordinate esclamazioni, dice sciocchezze, sospira, accenna a muovere le mani come per dire: «cose mai viste». È probabile che una esclamazione del genere sia più utile di una minuta descrizione di edifici fatiscenti. Almeno, ti dà una giustificazione emotiva per andare a Goa, o dove che sia<sup>3</sup>.

La volontà dell'autore dunque non è di descrivere l'Altro nei suoi dettagli fisici, realistici: «operazione esteticamente frustrante», bensì quella di fornire «brevi e disordinate esclamazioni» sulla sua natura, che possano offrire «una giustificazione emotiva» per recarsi in quel luogo<sup>4</sup>. Si può notare inoltre come queste considerazioni vengano realizzate a partire da uno di quei testi che il viaggiatore sta consultando e come si torni pertanto all'ambito letterario o comunque afferente alla lingua, al linguaggio.

Anche il viaggiatore che si trova a Lubeca dichiara che «la Lubeca di Thomas Mann, è l'unica che vediamo esistere»<sup>5</sup>, come a dire che non si dà e non è interesse dell'autore portare alla luce una città che non sia appartenente alla letteratura, qualunque città essa sia, in Germania, come in questo caso, o in India come nel caso precedente.

La stessa città di Bagdad «è molte cose; ma in primo luogo è un nome»<sup>6</sup>. L'autore prosegue più avanti:

Bagdad è un nome mitico, un posto impossibile, arduo, secolare, favoloso; è uno dei pochi posti il cui nome eccita la fantasia e la frena insieme; si ha la coscienza che andare a Bagdad non è psicologicamente facile – c'è anche la guerra – ma non è possibile non desiderare spasmodicamente andare a Bagdad<sup>7</sup>.

Bagdad pertanto nel suo essere un peculiare nome riesce a muovere l'immaginazione così che il viaggiatore è colto dal desiderio irrefrenabile di recarsi in questo «luogo mentale» così seducente.

Uno dei testi in cui l'Altro come luogo mentale e letterario si esprime con un'evidenza ed una luce particolari è *La favola pitagorica*. All'interno dell'opera l'Alterità in quanto spazio è

---

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Si veda rispetto al concetto di viaggio letterario e mentale GRAZIA MENECELLA, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo, 2002., pp. 186- 189. e EAD., *Manganelli e la geocritica*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, cit.

<sup>5</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 210.

<sup>6</sup> ID., *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., p. 64.

<sup>7</sup> Ibidem.

quasi l'unica presente e le voci umane hanno soprattutto la funzione di facilitare e sostenere l'autore a comprendere, a carpire meglio l'essenza dei luoghi. All'interno del testo, in merito, si afferma rispetto alla città di Firenze:

Firenze è insieme personale, intima e lontana, esotica. È una delle forme dell'altrove. Nei viaggi sperimento il fascino dell'altrove. Vengo risucchiato, catturato, qualcosa mi trasforma. La Cina mi fa confuciano, a Lisbona vorrei farmi lusitano e mi compro una grammatica portoghese – amo le grammatiche in modo maniacale [...]. Insomma sono mimetico e velleitario, mi invaghisco di cose che mi sfuggono, ma che riesco a intravedere: lingue, letterature, riti, architettura e religione. Ora, se viaggio in Italia poco o nulla del genere mi accade. Forse il Sud, che ha qualche connotato dell'altrove, ha una sua maliziosa seduzione, allude a Bisanzio, all'Islam; è aspro e decorato. Ma per quanto possa invaghirmi di Modena, di Teramo, di Matera, non espatrio, non riconosco la malia dell'altrove<sup>8</sup>.

Si può osservare in queste parole come la città di Firenze, in quanto «una delle forme dell'altrove» sia «intima» e «lontana». Il luogo pertanto rappresenta a tutti gli effetti l'Alterità. Essa affascina e seduce e, come l'Altro inteso come umanità, si presenta allo stesso tempo, vicina e distante. Inoltre è interessante notare come anche il luogo e non solo l'umanità incontrata, porti una trasformazione nel viaggiatore, come egli stesso afferma nella citazione sopra riportata: l'Altrove lo inebria a tal punto da modificare quasi la propria intima natura. Si può sottolineare anche come egli affermi di innamorarsi di ciò che non riesce ad afferrare pienamente: «lingue, letterature, riti, architettura e religione». Sono queste dunque le particolarità del luogo su cui il viaggiatore concentrerà la sua attenzione e si riferiscono ancora una volta soprattutto all'universo letterario e linguistico. Anche l'Alterità concepita come spazio, pertanto, non può essere colta nella sua totalità dato che la sua natura sfugge continuamente alla presa. L'autore prosegue:

Come in Spagna mi ispanizzo, e in Germania vagheggio di farmi goethiano, così a Firenze sperimento una trasformazione, una insidia, una seduzione, che non saprei descrivere in altro modo: divento, o vorrei diventare Italiano. Ma non sono già, nel bene e nel male, un italiano? Eh, c'è modo e modo. L'italiano che emerge in me a Firenze è uno dei modi dell'altrove; come dire che Firenze è estero, ed anzi che a Firenze scopro come l'Italia intera possa essere estero. Firenze è estero perché, qui, l'Italia è estero. È un luogo da raggiungere, un luogo lontano. È fuori<sup>9</sup>.

L'Altrove che all'autore interessa maggiormente sperimentare perciò, è quello di cui egli già partecipa: quello italiano, che egli può esperire solo a Firenze. Questa città infatti consente al viaggiatore di appropriarsi quasi di una parte di se stesso e di poterla assaporare nella sua

---

<sup>8</sup> ID., *La favola pitagorica*, cit., pp. 65-66.

<sup>9</sup> Ivi, p. 66.

intima bellezza. Firenze, intesa come luogo dell'Altrove, è inoltre, come tale, lontana.

L'autore continua:

Qual è la malia, l'incantamento specifico di Firenze? Per chi, come me, ha avuto un destino libresco, Firenze è il luogo, il solo in Italia, in cui la letteratura italiana è indigena, è del luogo, come Palazzo Vecchio. A Firenze cammino immerso nella letteratura italiana, ed è una letteratura domestica, quotidiana<sup>10</sup>.

Firenze seduce e incanta poiché si rivela come la città italiana che possiede per eccellenza quell'anima letteraria che il viaggiatore ricerca senza sosta in ogni luogo e la città stessa si trasforma quasi concretamente in letteratura tanto che l'autore può affermare di passeggiare all'interno di essa. Egli inoltre dichiara: «Insomma, coloro che hanno un'anima cartacea sono esuli dovunque, eccetto che a Firenze»<sup>11</sup>. L'anima del luogo pertanto instaura un'intima corrispondenza con l'anima del viaggiatore che è «cartacea», libresca ed egli dunque non può stabilire delle relazioni con i luoghi a prescindere da questa sua patria interiore che emerge continuamente.

### 3.2. L'Altrove tra luogo minore e capolavoro

Continuando ad addentrarsi nella concezione di Alterità come luogo, Manganelli dichiara: «L'istinto mi porta a cercare i luoghi minori, gli oggetti controversi, i mondi periferici, le forme distratte o schive. Non voglio l'immagine esatta, ma l'immagine che partecipa dell'errore»<sup>12</sup>. Queste parole acquistano un significato centrale in quest'opera, poiché conducono a comprendere dove sia rivolta l'attenzione e dove sia orientato il profondo interesse dell'autore. Egli predilige ed insegue quei luoghi sommessi, che quasi sussurrano la loro presenza, senza essere eclatanti, siano città, edifici storici e artistici, monumenti, quadri, o altri oggetti.

Si può notare in questa citazione la parola «immagine», che torna insistentemente in tutti i testi analizzati, proprio per significare che l'Altro, qualsiasi altro, è innanzitutto una figura visiva, che sia Uomo, come si è osservato in precedenza, o luogo fisico, come in questo caso.

Ecco un ritratto significativo di questa tipologia di Altro come luogo:

Mi piacerebbe parlare di un quadro, di non grande mole, di colorito un poco spento, che, ho notato, nessuno guarda, giacché si trova accanto ad altro quadro sfolgorante di ori, *L'adorazione dei Magi*

---

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 67-68.

<sup>12</sup> Ivi, p. 34.

[...] Il quadro raffigura un miracolo di San Benedetto, ma non il San benedetto che noi conosciamo, barbuto e annoso, ma un santo fanciullo. Ma la natura del miracolo soprattutto mi affascina. È un miracolo che si può raccontare nello spazio fintamente breve di un quadro; ma il miracolo stesso ha un carattere che dovrei definire artistico, per la singolare sproporzione che lo ispira<sup>13</sup>.

L'autore prosegue, spiegando quale sia la natura così particolare del miracolo:

Dunque, noi vediamo il piccolo San Benedetto inginocchiato, e di fronte a lui una figura femminile, asciutta ed alta: è la nutrice. Dalle mani di costei è sfuggito un vassoio, un umile quotidiano vassoio di coccio, e si è spezzato. Ed ora, vedete, San Benedetto interviene per miracolare quel coccio frantumato. Il vassoio viene risanato, come poteva venir risanato un lebbroso, un cieco, resuscitato un fanciullo morto, ucciso nella caduta dalla sommità di una casa<sup>14</sup>.

Si osservi la familiarità ed intimità che questo tipo di ritratto riesce ad evocare. Si tratta di un quadro «di non grande mole», «di colorito un poco spento» e che «nessuno guarda»: sono queste, pertanto, le caratteristiche dei luoghi minori, che l'autore si propone di scoprire ed indagare. La categoria di luogo somnesso, si contrappone, in modo netto, a quella di capolavoro:

Un'opera, un oggetto, un'ora di luce diventano «capolavori» per nascondersi. Se un luogo è centrale, trasformandosi in capolavoro viene occultato, spostato, diventa periferico e acquista i privilegi dell'errore; intendo dire che il capolavoro diventa ignoto, è qualcosa di cui non si parla, diventa destinatario di discorsi elusivi ed erratici. Non c'è travestimento più perfetto del capolavoro<sup>15</sup>.

Il capolavoro pertanto è uno spazio mascherato, camuffato, che cela la sua vera essenza di «luogo centrale», cioè di Altrove. Esso è centrale, perché in quanto luogo, racchiude un centro, un nucleo che è proprio il cuore che l'autore ha la volontà di sondare nei suoi meccanismi più intimi, cercando di svelarne i simboli nascosti. Un capolavoro è tale perché diventa, agli occhi di colui che lo osserva, solo bellezza estetica, diviene qualcosa di dato, in cui non è più possibile scoprire nulla, poiché in esso tutto è già stato apparentemente rivelato. Firenze rappresenta l'emblema di tutto questo:

Per anni, ho creduto ciecamente alla interpretazione ufficiale di Firenze. Firenze è una città bella, bellissima, meravigliosa; è un capolavoro, una cooperativa di capolavori, un museo abitato, l'ottava meraviglia, una città esclamativa, una città da urlare, da svenire, un riassunto della storia dell'arte. Firenze è una città eminentemente estetica<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 59.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ivi, p. 35.

<sup>16</sup> Ivi, p. 30.

Egli prosegue:

È strano come capiti di prendere alla lettera le sciocchezze della più trita propaganda turistica. Come abbia faticato a capire che una città come Firenze «non poteva» essere giudicabile come «bella» e nemmeno come un «capolavoro»: perché queste erano le due parole proibitive, in queste si riassumeva il divieto di scoprire Firenze<sup>17</sup>.

Manganelli indaga pertanto, così come i luoghi minori, anche quelli maggiori, i capolavori, senza che questo si ponga in antitesi con quanto appena affermato. I capolavori, infatti, diventano spazi incredibilmente intimi, e costituiti da una forma del tutto nuova rispetto a quella precedente. Ciò si verifica perché essi si svestono dell'abito estetico del capolavoro, per vestirsi di enigmi, di labirinti e di simboli, che rappresentano il nucleo palpitante dell'essenza del luogo. In questo senso il capolavoro acquisisce la forma di luogo minore, cioè di uno spazio in cui diventa interessante ricercare, scrutare e, se possibile, svelare.

Si osservi ora che cosa rappresenti l'estetica, in relazione al luogo stesso. Rispetto a questo concetto, Manganelli asserisce, riferendosi alla città di Calcutta: «Qui si tocca con mano qualcosa che accade spesso di sospettare: vale a dire, che la così detta estetica sia una astuzia laica per non venire a contatto con la materia mitica e violenta, il luogo dionisiaco, che abita un oggetto»<sup>18</sup>. Questo passo risulta particolarmente importante perché in esso il viaggiatore parla proprio dell'essenza più intima dell'Altro. Esso è la sostanza mitica ed impetuosa, che «abita un oggetto»: dimora all'interno del suo corpo fisico, sia esso edificio, strada, oggetto. L'Altro è quindi portatore di una forza oscura e penetrante che non si può eludere.

### **3.3. Il luogo: un simbolo e uno specchio per incontrare se stessi**

È interessante notare come l'Alterità si caratterizzi non solo come forza, ma anche come simbolo, come già accennato in precedenza. Rispetto a questo concetto l'autore asserisce: «Vado in cerca di luoghi simbolici, di allegorie [...]»<sup>19</sup>. Anche l'Alterità concepita come spazio pertanto, così come quella intesa come Umanità, assume una natura simbolica: il luogo, qualunque esso sia, diviene una trama di simboli che il viaggiatore cerca di interpretare incessantemente, per tentare di attraversare quel confine che lo separa e al contempo lo avvicina all'Altro.

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ivi, p. 31.

<sup>19</sup> G. MANGANELLI, *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., p. 23.

Si può osservare in merito come l'autore si riferisca alla città di Firenze, capolavoro per eccellenza, come ad una «città occulta»<sup>20</sup>: celata, proprio da una sua particolare simbologia. Così come ogni altra città «è un reticolo di luoghi, percorsi, soste, angoli, include edifici ed assenze di edifici; include tutte le possibili città che sorgono davanti ai nostri occhi, a seconda dell'itinerario che percorriamo»<sup>21</sup>. Lo scrittore prosegue:

Sta a noi vivere questo discorso urbano [...] per le letture che sollecita, per le ipotesi di mondo che accoglie nella sua mappa. Una città è fatta di elementi incompatibili, se colti uno per uno, ma che hanno molte cose da dirsi, se noi ci facciamo messaggeri dall'uno all'altro; e naturalmente mentre trasportiamo i messaggi, segretamente li leggiamo<sup>22</sup>.

Ecco che torna il labirinto da districare, di cui si è parlato precedentemente. In particolare, è rilevante, ai fini della comprensione dell'identità dell'Altro come luogo, soffermarsi sul concetto di città appena espresso: essa rappresenta un'entità che ospita diverse ipotesi di mondo. Queste parole rivelano che una città dà voce a vari universi; essi, ci suggerisce l'autore, possiedono una natura simbolica, che può essere sciolta solo decifrando questi segni, che, se presi singolarmente, non significano, ma, se si è capaci di scorgere la trama che li unisce, cioè se si riescono a penetrare i messaggi occulti che trasportano, allora acquisiscono un valore. Ciò significa che solo collegando i simboli tra loro, è possibile leggerli, e quindi districare la rete che li lega. In questo senso pertanto un luogo e quindi un'ipotesi di mondo, si configura come un insieme di simboli, che trasportano un significato 'immanifestato', che può essere svelato solo alla condizione di legare i segni tra di loro. In merito a questo concetto, Manganelli afferma, a proposito della città di Calcutta:

La città si propone come luogo simbolico, magico, come pagina da interpretare, come tessuto di significati, di allusioni, di fantasie; una città è un luogo occulto, nel quale un muro logorato dalla muffa, un edificio decrepito, una sterminata piazza non pavimentata, trafitta da pozzanghere e ciuffi di dura erba, propongono una storia segreta [...]<sup>23</sup>.

In questa citazione è interessante notare i simboli di cui si è parlato sopra. Essi, che in questo caso prendono la forma di «un muro logorato dalla muffa», di «un edificio decrepito», di «una sterminata piazza non pavimentata, trafitta da pozzanghere e ciuffi di dura erba», compongono quella trama significativa di cui si è parlato.

---

<sup>20</sup> ID., *La favola pitagorica*, cit., p. 69

<sup>21</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>22</sup> Ivi, p. 33.

<sup>23</sup> Ivi, p. 31.

Pertanto, se una città rappresenta un'ipotesi di mondo, che a sua volta è costituita da un insieme di simboli, in questa citazione, l'autore afferma che la città stessa si manifesta, come un luogo simbolico, segnico. In merito si osservi come, all'interno del capitolo intitolato *Cabala urbanistica*, il viaggiatore che si trova a Copenaghen asserisca: «Dai tempi dei tempi, le città sono sempre state delle macchine di simboli, dei magici disegni tracciati sul pavimento del mondo, luoghi che in un tessuto di strade, colli, edifici consacrati e civili, narravano una storia sacra»<sup>24</sup>.

Si può notare come le città oltre ad essere, anche in questo caso, «delle macchine di simboli» siano anche «dei magici disegni». Ci si ricollega pertanto all'Alterità intesa come umanità, anch'essa caratterizzata per essere un'entità profondamente relazionata al magico. Si può pensare ad esempio a quei «popoli nascosti» di cui si è parlato, che il viaggiatore 'incontra' in Islanda. Più avanti l'autore prosegue:

Dunque, che è mai Copenaghen? Mi sono provato ad esemplificarne una immagine presentando alcuni luoghi privilegiati [...]. Non credo che si tratti di «monumenti», quanto di sedi simboliche, di forme che progettano, disegnano, forse fantasticano una città<sup>25</sup>.

Le parti che costituiscono la città pertanto, prima ancora di essere fisiche, concrete, sono dei simboli, che non solo danno vita a quella peculiare città ma la reinventano creativamente, la immaginano secondo i loro nuovi meccanismi interni ed occulti.

Il viaggiatore aggiunge inoltre, giunto alle isole Fær Øer:

Vi sono luoghi che appartengono alla pura geografia, o agli orari dei treni e degli aerei; ma altri luoghi sono densi di una violenza simbolica, sono cerimonie della pietra, riti marini, esorcismi del vento e delle nubi, sacri addobbi di brughiere, allegoriche tenebre di nebbia<sup>26</sup>.

Si può notare in queste parole che la stessa «violenza simbolica», a cui ci si riferisce, si ritrova proprio nelle «cerimonie», nei «riti», nelle «allegoriche tenebre» che egli nomina: si tratta infatti di termini che rappresentano in maniera specifica delle realtà impregnate di simboli, di segni da decifrare, il cui autentico significato si situa al di là della superficie, che riesce solo ad evocare quell'intensità simbolica nominata dal viaggiatore. Egli prosegue:

Le isole Fær Øer vogliono, insieme, essere descritte e interpretate; dunque non sono indicabili come un luogo preciso e indubitabile, ma piuttosto sono destinate ad essere una esperienza interiore,

---

<sup>24</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 138.

<sup>25</sup> Ivi, p. 150.

<sup>26</sup> Ivi, p. 156.

qualcosa che accade dentro di noi, come se quelle rupi, e la morbida iracundia della nebbia, e gli isterici piovvaschi, e certi rari abbandoni solari, fossero paesaggio dell'anima, o paesaggio sognato<sup>27</sup>.

Anche l'Alterità intesa come luogo dunque, così come quella concepita come umanità viene delineata come «una esperienza interiore» che avviene all'interno di se stessi, così che l'intero scenario naturale diviene un «paesaggio dell'anima» che si fa specchio per penetrare dentro di sé e per far luce su quella parte in ombra che il paesaggio esteriore riesce ad evocare<sup>28</sup>. Questa infatti è una delle grandi capacità dell'Altro, quella di portar fuori, di mostrare al viaggiatore ciò che precedentemente giaceva nascosto nei meandri della sua interiorità. Questo accade anche quando il viaggiatore si trova presso il lago Myvatn, in Islanda:

Cammino lungo il lago [...]. L'Islanda appare come una insolare Tebaide, un luogo per monaci ed eremiti. Chi ha nascosto gli eremiti? O forse se ne stanno acquattati, o taciturni ci occhieggiano e guatano dai loro ricetti impervii? E chi, in questo luogo, è eremita?

La solitudine è completa; se supero quella svolta, non vedrò neppure la chiesa, sempre chiusa, e il cimitero minuscolo; sulla strada, una dura pista, passa qualche rara macchina, interessata ad un qualche altrove. Quando arrivai a questo lago innocente e carico di fatture, mi accadde, dapprima, di toccare la solitudine come una infinita prigionia senza via d'uscita, una definitiva assenza di dialoghi, una perdita irreparabile<sup>29</sup>.

Si può sottolineare come anche in questo caso il paesaggio esteriore richiami quello scenario intimo di solitudine «completa», che assume la forma di «una infinita prigionia senza via d'uscita». Il mondo esteriore dunque si fa chiave per leggere quello interiore, che emerge nei meandri di un viaggio compiuto al di fuori e all'interno di se stessi. La stessa solitudine inoltre viene delineata anche come «una perdita irreparabile» forse all'interno di sé, che, come il viaggiatore asserisce in India, fa pensare che l'Altrove si situi non solo al di fuori, ma all'interno del proprio Essere. L'autore in merito alla solitudine continua:

Poi la solitudine cambiò senso, come può cambiare la direzione del vento, e subito mutare la geografia delle nuvole e del sole, e di colpo caddi in un sonno duro, profondo, un sonno di tutto il corpo. Mi risvegliai in quel silenzio come in un luogo amico. Ed ora mentre cammino lungo questo silenzio d'acqua, interrogo quell'antica solitudine, che ho ritrovato qui, come se fossi giunto alla sua casa, la sua dimora pacifica, dalle porte aperte sempre<sup>30</sup>.

Si può osservare come «quel silenzio» diventi «un luogo amico»: l'Alterità, qualunque essa sia, si delinea, come si è visto in precedenza, come un'entità intima, vicina al viaggiatore, che

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 157.

<sup>28</sup> Rispetto al concetto di paesaggio si confronti MICHAEL JACOB, *Il paesaggio*, trad. di A. Ghersi, Bologna, Il Mulino, 2009.

<sup>29</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., pp. 57-58.

<sup>30</sup> Ivi, p. 58.

tenta di coglierne le «infinite modulazioni». Egli prosegue: «Posso procedere, oppure tornare, in ogni caso non posso uscire, per quanto se ne spalanchino le porte, dal luogo della solitudine, luogo senza pareti»<sup>31</sup>. L'Alterità dunque evoca sensazioni intense da cui il viaggiatore non può «uscire» poiché sono delineate come un «luogo senza pareti», il cui confine non è oggettivo, ma vincolato allo stato d'animo dell'autore.

### 3.4. Il “brivido che riconosciamo nelle nostre viscere”

Si può notare ora come, all'interno dei testi indagati, anche gli oggetti si elevino spesso ad Alterità, in quanto vengono come richiamati ad una loro vita segreta che è celebrata nel suo essere quasi un'«esistenza» parallela a quella conosciuta fino a quel momento. In relazione alla città di Copenaghen si afferma: «Torniamo in città, in cerca di taluni oggetti «pre-Amleto». Al piano terreno del Museo nazionale, Preistoria, si conservano talune grandi pietre ed una piccola selce oblunga, forata nel centro»<sup>32</sup>. Si può osservare come il viaggiatore dichiari di essere «in cerca di taluni oggetti pre-Amleto». In questa breve espressione è interessante porre l'attenzione sul fatto che l'autore stia cercando alcuni oggetti che appartengono al periodo anteriore all'opera Amleto: non sono gli oggetti pertanto che gli vengono incontro nel suo viaggio, ma è il viaggiatore stesso che *ricerca proprio quegli oggetti* che precedono un'opera letteraria, che diviene quel confine che funge da punto di riferimento per stabilire quali oggetti verranno presi in analisi e quali saranno lasciati fuori. La letteratura pertanto diventa un riferimento costante da cui non si può prescindere per guardare il luogo e le sue parti peculiari, qualunque esse siano. L'autore continua:

Le grandi pietre, segnate di caratteri runici, sono, insieme, fisiche e magiche. Incantesimi incisi in blocchi di spazio. La minuscola selce è uno strumento che produce un suono. Non è musica; né rumore: è un urlo che ha millenni. Una pura bocca senza faccia, disegnata perché vi transiti quel grido, gemito o interrogazione, che con un brivido riconosciamo nelle nostre viscere. Un frastuono interrogativo, cui la risposta giunge violenta ed occulta, criptica. Quel frastuono indagante ancora si dibatte nel cuore della Danimarca<sup>33</sup>.

Questa citazione risulta molto significativa per vari motivi. Innanzitutto torna il carattere magico dell'Altrove, che si alimenta dell'incanto e della meraviglia, sia esso un luogo, un oggetto, o l'umanità che l'autore incontra. In secondo luogo si rivolga l'attenzione al peculiare modo in cui quella «minuscola selce» prende vita; ma l'autore si spinge oltre: «la

---

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ivi, p. 44.

<sup>33</sup> Ibidem.

pura bocca» facente parte dell'oggetto in sé, nudo, così come esso si presenta al viaggiatore, è stata tracciata proprio in funzione di quel «grido» e quindi di quella vita segreta ed occulta che viene evocata e che rappresenta proprio quell'esistenza parallela di cui si è accennato in precedenza. Essa pertanto non si pone in secondo piano rispetto all'«esistenza fisica» dell'oggetto, ma al contrario lo anima in modo prodigioso, come se quella intima vitalità fosse stata sempre presente in potenza, ma solo in quel momento, portata alla luce. Inoltre è interessante anche evidenziare come ancora una volta l'Alterità rappresenti il riconoscimento di qualcosa di interiore presente «nelle nostre viscere»: l'Altro è una superficie che riflette l'io del viaggiatore, ed in particolare quel «gemitto», quel «frastuono interrogativo» e «indagante» che è presente nell'animo stesso di chi scrive. Si può notare in merito come la stessa Alterità evochi nella maggior parte dei casi sentimenti interrogativi, che in quanto tali costringono il viaggiatore a porsi delle domande sul proprio io. È possibile osservare infatti come l'autore affermi: «Interrogo quell'antica solitudine» o come si riferisca ad un «frastuono interrogativo» e «indagante». L'Alterità, pertanto, prende forma sempre nel continuo rapporto che instaura con l'interiorità del viaggiatore: essa indaga se stessa per poter dar forma all'Altro, che però non possiede una forma definita, essendo la sua natura simbolica per eccellenza.

Si può concentrare ora l'attenzione su quanto il viaggiatore asserisce in relazione ad un peculiare quadro:

Nella prima sala del primo piano del museo Städel di Francoforte, affronta il visitatore un quadro famoso, e meritamente tale; è il *Goethe nella campagna romana* che Johann Heinrich Tischbein dipinse nel 1787. Certo lo conoscete [...]. Ho scritto, all'inizio, che questo quadro di Tischbein è «meritamente» famoso; naturalmente non significa nulla. Si può essere meritamente famosi per empietà, per correttezza morale, per una buona mira e per la facoltà di compiere miracoli. Il quadro di Tischbein non è a mio avviso meritamente famoso per qualità estetiche, giacché pare opera abbastanza scolastica, troppo corretta per essere inquinata ed inquinante; eppure a me appare tale: un capolavoro di ambiguità ingenua, una ambiguità viscerale cui è difficile fare contrasto<sup>34</sup>.

Ciò che interessa dunque non sono le «qualità estetiche» di un'opera o di un luogo, ma quella «ambiguità viscerale» che l'uno o l'altro evoca. Si può osservare come torni anche in questo caso l'espressione «viscerale»: essa fa riferimento ad un'esperienza, quella dell'Alterità, che travolge completamente l'io del viaggiatore che si immerge pienamente nel corpo e nell'anima stessa dell'Altrove.

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 188.

La natura simbolica dei luoghi e degli oggetti è molto presente anche nei meandri dell'Alterità che l'autore incontra, in modo particolare, in Cina. In merito il viaggiatore che si trova a Pechino viene a contatto con oggetti che prendono continuamente vita da universi lontani:

Sono nel cuore dei palazzi imperiali: davanti a me, steso nella sua custodia di vetro, è l'Uomo di Giada. Non è un sarcofago, né una veste, ma è entrambi; un tessuto di tessere di giada, quadrati di tre, quattro centimetri sul corpo, più minuti dove disegnano il volto, le articolazioni; le tengono assieme minuti fili d'oro; questa funebre ed eterna veste, questa veste di pietra inconsumabile, durissima, copri un corpo, ne disegnò le linee intime, ne mimò il volto, il naso, le mani e le dita delle mani<sup>35</sup>.

Si può notare come queste parole permettano al lettore quasi di poter vedere «l'Uomo di Giada», tanto l'autore si concentra nei suoi minimi dettagli: «le linee intime» del corpo, «il volto», «le mani» e «le dita delle mani». «Sarcofago» e «veste», «l'Uomo di Giada», sembra provenire intatto da un tempo che non l'ha toccato, che lo regala nella sua sacralità, agli occhi del viaggiatore.

In questo pannello di sasso venne sepolto il principe Liu Sheng, vissuto sotto la remota dinastia degli Han occidentali, morto nel 113 avanti Cristo; la tomba sua e della moglie, chiusa in un analogo vestito, venne scoperta quattro anni fa. Così antico, così arduo è l'amore cinese del virtuosismo, da avere suggerito questo impossibile vestito, insieme morbido e inattaccabile, questa tomba eterna per un corpo perituro. [...] Da duemila anni giunge fino a noi un'inattaccabile armatura contro il tempo; e giunge vuota, sebbene nessuno e nulla sia penetrato tra le sue delicate e rigide commessure. Il principe è un nulla vestito di giada<sup>36</sup>.

Il principe e sua moglie dunque vengono riportati in vita da un «vestito impossibile», «morbido e inattaccabile». È interessante sottolineare in particolare l'eloquenza racchiusa in quel «nulla vestito di giada» e quanto il termine «nulla» sia per così dire, 'pieno' nel suo essere carico di significato simbolico. Esso evoca quell'Altrove così intimo e nascosto. Il viaggiatore prosegue:

Sono nel Palazzo Purpureo, nel centro della città proibita degli antichi imperatori; questo palazzo [...] non è una dimora, è un simbolo: qui si raccolgono le forze degli astri, il purpureo simbolico di questo luogo scende dalla Stella Purpurea, la stella polare. Fragile e consumabile, consunta e rifatta, tarlabile ed arcaica, la Città Imperiale regge in forza dei suoi simboli, è un luogo fittizio, un ricettacolo di eventi celesti<sup>37</sup>.

Si può osservare in particolare la frequenza con la quale, pur in una citazione così breve, compare l'espressione «simbolo», che rappresenta come si è visto in precedenza, il fulcro

---

<sup>35</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, cit., pp. 45-46.

<sup>36</sup> Ivi, p. 46.

<sup>37</sup> Ibidem.

significante del luogo stesso, tanto che il viaggiatore afferma che esso «regge in forza dei suoi simboli»: la stessa «Città Imperiale» dunque non avrebbe consistenza, nelle parole dell'autore, privata delle sue simbologie.

Ecco ora una delle immagini più intense e significative evocate dal viaggiatore:

Ed ora ci portano sulla strada che ci condurrà ai guerrieri di Xi'an. Non si accorre a questa meraviglia senza una tal quale inquietudine; giacché non si può ignorare che stiamo andando incontro ad un prodigio non meno intenso che misterioso. Non andiamo a vedere un monumento carico di storia nota, ma andiamo incontro a qualcosa che sembra un essere vivo, come se dalle viscere della terra fosse uscito un animale dal sangue antico, terribile e grandioso<sup>38</sup>.

L'Alterità si configura in questo caso come un «prodigio» «intenso» e «misterioso» e questo provoca un turbamento nell'animo del viaggiatore poiché è consapevole di incontrare «un essere vivo». Ecco che torna la vitalità degli oggetti e dei luoghi, che possiedono quasi una propria anima che fa da specchio, come si è visto in precedenza, all'io dell'autore. Si può osservare come in particolare quell'animale e quindi quell'Alterità «terribile», evochi, non a caso un'«inquietudine» nell'animo di chi le sta di fronte. Manganelli più avanti continua:

Si ha la sensazione di un prodigio che non stia fermo, ma continui a prodursi, come una astronave che dia segni indubbi di una vita segreta e ostinata. [...] Ma in quaranta metri si raccoglie un esercito di statue, alte poco meno di due metri: fanti, generali, cavalli, cavalieri, arcieri, già oltre mille, forse il doppio, [...] e tutti intenti ad una interminabile marcia verso est, dove stanno le città che non difendono la Pace dell'ovest. Un esercito in marcia: è difficile non sentire l'angosciosa intensità di questa implacabile marcia di esseri di terracotta, creature di argilla il cui volto custodisce una risolutezza poderosa, la potenza paziente della tartaruga nera. Dalla posizione delle braccia e delle gambe, pare chiaro che costoro stanno andando ad un obiettivo che per loro non ha misteri; un obiettivo tale che il trascorrere di duemila anni non ne ha alterato la potenza e il significato<sup>39</sup>.

Questo esercito in marcia possiede in se stesso un movimento esterno ed interno: se da un lato, infatti, sembra certo che esso stia marciando verso un traguardo noto, dall'altro, pare che esso «non stia fermo ma continui a prodursi» in accordo ad «una vita segreta e ostinata». È significativo rilevare la presenza di una «angosciosa intensità» rispetto all'esercito in marcia: si è notato in precedenza quanto il sentimento dell'angoscia sia presente nei testi di viaggio come sensazione evocata dal viaggio stesso, che provoca inquietudine proprio perché costringe l'autore a confrontarsi con l'Altrove e quindi a mettere in discussione la propria *forma mentis*. Si può notare qui come tutto questo non avvenga solo nell'incontro con

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 233.

<sup>39</sup> Ivi, p. 234.

l'Alterità intesa come umanità, ma con l'Altro concepito anche come oggetto, seppur particolare, come in questo caso.

L'oggetto in sé diviene così significativo per rappresentare l'Altrove, che l'intera Finlandia viene descritta come tale:

Onestamente, credo che la Finlandia sia un oggetto di altissimaoreficeria mentale, una finezza oserei dire filosofica, tanto fine da non poterla dire, o forse una stravaganza della storia, un assurdo, una ragionevolezza, un cavillo...<sup>40</sup>

Questa citazione risulta significativa per vari motivi. In primo luogo si tratta di un esempio di come l'oggetto in sé possa essere considerato almeno uno dei simboli che maggiormente rappresentano l'Alterità. Ciò si verifica perché il viaggiatore, quando si trova a narrare l'Altro, tenta di farlo in modo minuzioso, quasi sezionandolo in tutte le sue minime sfumature fisiche, psicologiche o animiche, quasi esso fosse un oggetto che vorrebbe scrutare in tutte le sue parti. Si pensi ad esempio all'Uomo di Giada. Si può notare tuttavia come, nelle parole dell'autore, questa volontà di cercare di descrivere e cogliere in modo dettagliato l'Alterità, non sia altro che un tentativo per avvicinarsi sempre di più al suo cuore pulsante, che però resta lontano. Ciò significa che tanto più il viaggiatore cerca di intuire e afferrare l'essenza dell'Altro, tanto più essa gli sfugge di mano. In secondo luogo le parole sopra citate riportano ancora l'attenzione su uno degli aspetti dell'Alterità: quello di essere un «oggetto di altissimaoreficeria mentale»: è come se l'essenza dell'Altro venisse da un lato racchiusa da quest'arte di intessere discorsi così minuziosi e sottilmente intrecciati, dall'altro è come se la stessa essenza fosse Altro da tutto ciò. In questo senso «l'oreficeria mentale» potrebbe delinearci come un tentativo ostinato di carpire con quella «finezza oserei dire filosofica» quell'Alterità così sfuggente.

### **3.5. Il tempio “progettato secondo una foglia di tamarindo”**

Un altro volto dell'Altrove che affascina in modo peculiare il viaggiatore è quello indiano, in particolare relazione ai templi religiosi, ma non solo. In merito Manganelli asserisce a proposito del tempio di Kailāśa, nei pressi di Bombay:

Il tempio di Kailāśa, che fa mura dei lati del monte appena levigati, che nasce tutto dal sasso, e che insieme è lezioso, maestoso, affollato, taciturno, ovviamente retto da un arcaico legame di simboli, ha

---

<sup>40</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 105.

qualcosa di angoscioso, di fondo, il sapore di una nascita da sempre in corso. Forse fu progettato secondo una foglia di tamarindo, ma è lecito, è possibile, è umano un gesto così fatto<sup>41</sup>?

Si afferma inoltre:

Le foglie di tamarindo sono minuscole più del seme: dunque il tempio di Kailāśa è un capolavoro di virtuosismo, di organicità [...]. È stato lavorato interamente scavando la roccia: non è costruito. Gradini, pinnacoli, bassorilievi, minuscole edicole chiuse nel grande tempio, dèi e demoni, l'innumerabile danzatore Śiva e la cara e ambigua sposa Pārvatī sono usciti dal fondo della roccia, dove stavano nascosti, secondo il mito platonico<sup>42</sup>.

Si tratta di un tempio che forse per eccellenza è indicativo per delineare l'Alterità: se prima si è affermato che l'oggetto nel suo essere minuto riusciva a rappresentare il tentativo di descrivere l'Altro nei suoi minimi dettagli, si noti ora come questo possa accadere per eccellenza in foglie «minuscole più del seme» che sono significative come simboli di una volontà di sondare l'Altrove nelle sue minuzie più nascoste. Si osservi poi anche in questo esempio quel «sapore di una nascita da sempre in corso» che rimanda a quel «prodigio» che continua a «prodursi» relativo all'esercito di terracotta. Anche in questo caso inoltre l'Alterità «ha qualcosa di angoscioso», che scuote l'animo del viaggiatore, come si è già visto in precedenza. In seguito si dichiara:

Un tempio come questo è pressoché impossibile «vederlo»: esso va abitato, da ogni punto vedi qualcosa e qualcosa perdi, sei sommerso in una sommessa esplosione di un linguaggio, in qualunque punto ti collochi senti frammenti di un discorso occulto e intenso, un discorso che mescola danza, ironia, gioco, gioielli, tutto celebrato da esseri polimorfi, demoni del cielo e angeli d'abisso. Quante volte bisogna percorrere questo tempio per essere nel centro di tutto questo linguaggio<sup>43</sup>?

Da queste parole, emerge chiaramente che l'autore si muove sempre tra ciò che gli è permesso cogliere, e quello che invece, inevitabilmente, non potrà che sfuggire alla sua comprensione. Questo si verifica poiché l'Altro possiede un suo alfabeto simbolico, dei suoi precisi codici, che insieme costituiscono un linguaggio oscuro ed ignoto. Risulta chiaro come il concetto di labirinto sia sotteso a tutto questo. Esso, seppure non nominato, è sempre presente all'interno dei testi, con tutta la sua forza.

Si può notare ora un altro esempio di tempio, anch'esso non 'creato', questa volta incontrato in Malesia:

---

<sup>41</sup> ID., *Esperimento con l'India*, cit., pp. 42-43.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 41-42.

<sup>43</sup> Ivi, p. 43.

Quando si arriva al colmo della scalinata, ci si chiede dove sia il tempio: giacché in primo luogo si nota solo l'imponenza della caverna. Si avanza nella cavità, qualcuno ci racconta che il tempio è recente, come quasi tutto in Malesia; quel luogo è stato riconosciuto come sacro, quando qui, non molti anni fa, nacque una mucca a cinque zampe [...]. Una mucca a cinque zampe è un omen: un indizio divino; e allora si comprende che questo tempio non è stato «costruito», è stato «scoperto»; esso era tempio da sempre, e ad un certo momento ha deciso di manifestarsi come tale<sup>44</sup>.

Si tratta di un tempio che assume la forma di una «caverna», che in quanto tale rappresenta qualcosa di oscuro e quindi di non illuminato. Tale risulta essere la stessa Alterità che si mostra sempre agli occhi del viaggiatore come un'entità il cui significato resta difficile da penetrare. Lo stesso tempio «è stato scoperto», poiché «esso era tempio da sempre»: questo accade in un certo senso anche per quel che riguarda l'Alterità che possiede sempre, all'interno dei testi, una sua peculiare identità, enigmatica e spesso incomprensibile, che prescinde dall'autore e dalla propria volontà di seguirne le vie del labirinto. L'Altro è, esiste da sé e il viaggiatore può solo cercare di interpretare i suoi segni.

È interessante rilevare come la natura simbolica di cui si è parlato finora, che è uno dei nuclei significanti più rappresentativi dell'Alterità, sia presente fin dal resoconto relativo al soggiorno africano. In merito, il viaggiatore riferendosi alla «meraviglia africana ancora appena nota, Lalibela», in Etiopia, dichiara:

Lalibela, intatto villaggio africano di sapore biblico, ospita un sistema di una decina di chiese rupestri scavate nel XVIII secolo, disposte secondo un disegno simbolico che riassume nella pietra e nelle immagini una sorta di Gerusalemme celeste del Vecchio e Nuovo Testamento – tombe di Abramo, di Isacco, di Giacobbe, il Giordano, tomba di Adamo, scala della discesa agli inferi, “ponte stretto” dell'ascesa al cielo, e così via<sup>45</sup>.

Oltre alla natura simbolica delle «chiese rupestri», che collega l'Alterità intesa come umanità a quella concepita come luogo o oggetto, si noti il loro «sapore biblico», il loro riferirsi ad una sorta di «Gerusalemme celeste»: torna ancora una volta il riferimento letterario per tentare di interpretare quell'Alterità che il viaggiatore si trova di fronte, e che rappresenta una sorta di fondamento da cui poter partire per immaginare e poi delineare la sua natura così complessa e provocatoria.

---

<sup>44</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, cit., p. 93.

<sup>45</sup> ID., *Africa*, cit., p. 66.

### 3.6. L'Alterità: un fluire di immagini e suoni

Anche l'Alterità incontrata in Medio Oriente possiede caratteristiche che si presentano in accordo con i differenti Altrove di cui si è parlato. In merito l'autore dichiara, nel tentativo di sondare un mercato di Bagdad:

Il suk è certo una grande invenzione araba: mercato e insieme labirinto, luogo povero e fastoso, fatiscente e vivo di una vitalità infantile, ancor più che giovanile – una sorta di gioco innumerevole, minuzioso e sfrenato – il suk è un incantesimo di suoni, di parole inafferrabili [...] Un luogo luccicante, finto di facile, innocente finzione, e soprattutto una folla di oggetti che dà la sensazione di essere in movimento, ed il modo misterioso, da insetto policromo ha la distorta dignità del labirinto e dell'indugio delle muraglie fatiscenti, allusione ad un labirinto dentro il labirinto<sup>46</sup>.

In questa citazione è interessante notare come il perenne sforzo di cogliere ciò che si nasconde dietro l'apparenza, prenda forma in un discorso in cui l'Altro si trasforma in un fluire instancabile di immagini e suoni.

Si tratta di immagini che rincorrono, inseguono l'Altro: a questo corrisponde il susseguirsi delle figure, che tentano di penetrare sempre a profondità maggiori il suo cuore pulsante.

Questi quadri, che diventano fotografie, hanno il potere quasi magico di evocare un universo occulto. Essi sono significativi in quanto non raccontano solo la fisicità esteriore dell'Altrove, ma richiamano anche le corrispondenze che intrattiene con l'intimo universo dell'autore. Anche il suono diventa fondamentale per dare voce a questo mondo nascosto, che si può scrutare e udire solo da lontano.

Un esempio significativo di quanto appena affermato è presente nel brano seguente, in cui Manganelli rivolge lo sguardo al Tempio di Sri Padmanabha, in Kerala:

L'impressione è di una gigantesca chioma scultorea, compatta da non consentire aria o tregua tra capello e capello. Questi scultori ignorano l'aria, lo spazio, la scansione: la densità è quella del caos, ma l'ordine è militaresco, maniacale. Il mondo indiano mi presenta quell'edificio inimitabile e impenetrabile [...] Una cerimoniosità plastica che si rallegra della iterazione, anche la scultura è litania e la narrazione un rombo vocale, una proliferazione di corpi che fa pensare ad una sterminata bocca in trance che svolge ossessivi nastri ectoplastici<sup>47</sup>.

È interessante sottolineare, ancora una volta, come si evince da questo passo, che la presenza esteriore del luogo, diventi il punto di partenza, una porta di accesso che schiude l'universo interiore dell'autore: quelle intime corrispondenze, di cui si è discusso, che esistono tra il mondo interno dello scrittore e l'universo esterno, che il luogo (rap)presenta. La «gigantesca

<sup>46</sup> G. MANGANELLI, *L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, cit., p. 66.

<sup>47</sup> ID., *Esperimento con l'India*, cit., pp. 79-80.

chioma scultorea», con la sua «cerimoniosità plastica», diviene esemplare per descrivere questo processo: entrambe queste immagini rinviano ad un universo altro, rispetto a quello esterno, poiché legato, appunto, all'interiorità di chi scrive. Ciò si riscontra anche ne *La favola pitagorica*, in cui però, il labirinto dissolve la sua forma, per lasciare completo spazio al fluire delle immagini. Rispetto a questo concetto, Manganelli dichiara, riferendosi alla piazza di Popoli, città della provincia di Pescara:

La piazza è [...] un groviglio di immagini delicatamente spurie, ma che formano un luogo nella loro capacità di esistere insieme, di essere divertimento, grazia, arbitrio, come [...] deve'essere in scena, luogo di assoluto, impudico artificio, puro divertimento; la piazza di Popoli, con quell'incredibile Torre con l'orologio, è di sottile, splendido divertimento, una letizia laica, scenica, felice come può essere felice una musica, un Divertimento per fiati<sup>48</sup>.

Ecco che l'altrove, che in questo brano assume il volto di una piazza, viene delineato proprio come un intreccio di immagini e suoni che prende corpo nella mente dell'autore, per diventare evocazione di un mondo interiore sotteso, in cui una piazza rimanda ad un allegro diletto ed alla percezione di una musica incantevole e deliziosa.

Si è potuto constatare pertanto quanto i luoghi e gli oggetti si innalzino ad Altro per eccellenza, diventando quei nuclei palpitanti di simboli che l'autore tenta incessantemente di disvelare. Nonostante questo è importante evidenziare come si tratti di luoghi in cui «non [...] sarà consentito entrare, e insieme, non [...] sarà possibile tornare»<sup>49</sup>.

Il luogo assume le sembianze di una forza occulta, celata spesso da un'estetica che nasconde le sue ipotesi di mondo, le sue infinite vie percorribili, letterarie e psicologiche. I capolavori e i luoghi minori divengono nuclei significanti: le città si fanno rappresentazioni di qualcosa di misterioso e segreto, composto da segni continuamente da interpretare. Anche gli oggetti costituiscono entità alimentate dai simboli che richiamano quasi in vita quell'essenza segreta che racchiudono. Evocano universi che all'autore sfuggono costantemente, ma che egli non si stanca mai di rincorrere. Si ricordi inoltre come tutto ciò, in quanto Alterità, si rifletta continuamente nell'interiorità del viaggiatore, per metterne in luce quegli aspetti in ombra, non facili da evocare, che inquietano, angosciano e interrogano l'autore ponendogli una infinita domanda sul proprio io.

---

<sup>48</sup> ID., *La favola pitagorica*, cit., p. 139.

<sup>49</sup> Ivi, p. 50.

## 4. IL LINGUAGGIO E LO STILE MANGANELLIANO

### 4.1. Il linguaggio, “fulminei percorsi di parole” su un palcoscenico

Colui che maneggia oggetti letterari è coinvolto in una situazione di provocazione linguistica. Irritato, irrigato, immerso in una trama di orbite verbali, sollecitato da segnali, formule, invocazioni, puri suoni ansiosi di una collocazione, abbagliato e ustionato da fulminei, erratici percorsi di parole, voyeur e cerimoniere, egli è chiamato a dar testimonianza sul linguaggio che gli compete, che lo ha scelto, l'unico in cui gli sia tollerabile esistere; unica condizione stabile e reale, sebbene affatto irreal e impermanente; unica esistenza, anzi, riconoscendosi lo scrittore nient'altro che un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione, forse i suoi genitali ectoplastici<sup>1</sup>.

Iniziando ad indagare il linguaggio manganelliano, è importante innanzitutto prestare attenzione a quegli «oggetti letterari» che coinvolgono lo scrittore «in una situazione di provocazione linguistica». Si può notare come si ripresenti l'espressione 'oggetto', analizzata in precedenza per delineare l'Alterità; in questo caso, tuttavia, è la letteratura a prendere la forma di un oggetto che sfida colui che lo «maneggia», e che è «irritato» dal linguaggio. La lingua letteraria, dunque, cattura con la sua rete, attrae a sé con l'inganno chi, trovandosi «immerso in una trama di orbite verbali», viene chiamato a testimoniare su quel linguaggio «che lo ha scelto». Ciò significa che è la lingua che sceglie lo scrittore, il quale può solo offrire la propria testimonianza su una realtà linguistica che possiede una propria 'esistenza', e che è la sola in cui l'autore può situarsi ed 'esistere'. Manganelli dice di più: chi scrive non è «nient'altro che un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione». Questo vuol dire che lo scrittore è concepito come una sottigliezza della lingua, che, con la sua forza creativa, dà vita all'autore. Quest'ultimo, dunque, si pone in secondo piano rispetto al linguaggio, che viene caratterizzato da una propria indipendenza, da una propria vita che quasi prescinde dallo scrittore.

È interessante anche concentrare l'attenzione sulle espressioni con le quali l'autore si riferisce al linguaggio, che è individuato da «segnali», «formule», «invocazioni», «puri suoni ansiosi di una collocazione», «fulminei, erratici percorsi di parole». Si può osservare come si tratti di termini che alludono ad un universo linguistico che si rivela in modo intermittente, e che si caratterizza per essere evocativo, offrendo dei lampi di se stesso. Manganelli continua:

Come accade ai testimoni, lo scrittore «non sa»: ma il suo è un modo altamente specifico di non sapere. Ignora totalmente il senso del linguaggio in cui è coinvolto, donde la sua potenza, la sua

---

<sup>1</sup> G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 220.

capacità di viverlo come magma, coacervo di impossibili, falsi, menzogne, illusionismi, giochi e cerimonie<sup>2</sup>.

È il linguaggio, pertanto, che coinvolge lo scrittore e non il contrario. La lingua inoltre possiede una certa «potenza» e appare come una massa informe, un insieme caotico di «impossibili», di «menzogne» e di «cerimonie». Si può notare in particolare l'espressione «coacervo di impossibili»: il linguaggio è tale perché riesce a dar vita, ad inventare l'impossibile, ciò che apparentemente risulta improbabile ed inammissibile. Questo si verifica poiché, nel suo essere un «magma», il linguaggio si insinua nelle fessure più impensabili, remote, per portarle alla luce.

Oltre a questo, la lingua è legata ai «giochi» e alle «cerimonie»: si è visto in precedenza quanto la letteratura rappresenti, spesso, un gioco letterario all'interno dei testi di viaggio, ma ecco che le parole sopra riportate dicono quanto il linguaggio stesso sia percepito dall'autore come gioco. La lingua inoltre, è profondamente relazionata alla cerimonia, che, come si è visto, caratterizza, in particolare, l'Alterità incontrata in Cina. In relazione alle «cerimonie» del linguaggio, Manganelli afferma:

Sto scrivendo il testo che a qualcuno accadrà di leggere; e mi accorgo che questo mio scrivere non è, propriamente, scrivere, ma eseguire gesti e movimenti, variamente ritmati, in uno spazio delimitato; questo spazio poi dovrebbe, anzi lessicalmente è la mia scrivania, immersa nel consueto spaurito disordine, in una caotica vessazione; ma sarà bene che io mi renda conto che non tanto di scrivania si tratta, ma di palcoscenico, di spazio scenico, di luogo deputato ad eventi sostanzialmente teatrali, il teatro del lavoro<sup>3</sup>.

Scrivere significa, dunque, «eseguire gesti e movimenti» in un «palcoscenico», in un luogo cioè «deputato ad eventi sostanzialmente teatrali». Il linguaggio, si configura, quindi, come uno «spazio scenico» in cui prendono vita le cerimonie di cui si è parlato. In questo senso la cerimonia è legata al teatro proprio perché, entrambi, mettono in scena la rappresentazione del linguaggio. L'autore prosegue:

L'accento, l'enfasi cade non già sullo scrivere ma sulla macchina; o meglio, può anche cadere sullo scrivere, purché tale gesto sia vissuto come imparentato allo zappare, sarchiare, panificare; in assoluta indifferenza a ciò che scrivo; sicché io potrei, da questo momento in poi, scrivere serie alfabetiche, ricopiare pagine del Tommaseo-Bellini, giustapporre elenchi bartoliani o aretineschi di parole eleganti oppure affatto oscene, e dal punto di vista della rappresentazione che io metto in opera, sarebbe esattamente la stessa faccenda: pura rappresentazione<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 15.

<sup>4</sup> Ibidem.

L'attenzione va posta sullo strumento, e non sulla realizzazione finale dell'atto: il *focus* è sul linguaggio, con «assoluta indifferenza» a ciò che viene scritto sulla pagina, perché, ciò che interessa, è la «pura rappresentazione» che la lingua mette in scena. L'autore continua, più avanti: «Ora si dà il caso che io scriva, ma che cosa mai io scriva è del tutto irrilevante, il che mi è estremamente congeniale»<sup>5</sup>. Afferma inoltre, rispetto a «colui che scrive»<sup>6</sup>:

I suoi gesti sono poveri e ripetitivi, perché solo di rado si muove a cercare in appositi cataloghi una qualche parola, o magari uno spunto in un libro, tutti gesti che, fatti una volta, saranno sempre identici, e a dire il vero monotoni assai e anche deprimenti. Né potrà, lo scrivente dico, vantarsi che cercar una qualche parola stravagante e bizzosa aggiunga estro e gusto al suo gesto, perché siamo d'accordo che solo di gesti si tratta, e dunque che io cerchi un significato secondario di 'ramarro' [...] o che cerchi parole insultanti come 'mittente' o deplorabilmente dotte come 'attante' o 'idioletto', sarà affatto irrilevante: teatralmente, ogni parola è fungibile e che questo testo abbia senso è puro spreco, fatuo esibizionismo<sup>7</sup>.

La parola, pertanto, acquista un senso nel suo essere teatrale e intercambiabile; il significato stesso diviene «fatuo esibizionismo», afferisce cioè alla rappresentazione esterna. Si può notare, in merito, come le espressioni «parole insultanti» e «deplorabilmente dotte» incarnino in parte l'esibizione linguistica di cui si sta parlando, nel loro essere cerimoniose e teatrali. L'autore asserisce inoltre:

L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L'artificio racchiude, ad infinitum, altri artifici; una proposizione metallicamente ingegnata nasconde una ronzante metafora; dissecandola, metteremo in libertà due parole esatte, incastri di lucidi fonemi. Nel corpo della proposizione, le parole si dispongono con disordinato rigore, come astratti danzatori cerimoniali: tentano l'ipallage che le colloca in reciproco afelio, il chiasmo che le dispone in immobilità speculare; si allineano nella scandita processione dell'anafora, osano la vertigine dell'ossimoro, la mite disubbidienza dell'anacoluto<sup>8</sup>.

Il testo letterario viene concepito come un «artificio», espressione che, non a caso, ricorre per tre volte all'interno della citazione. Questo «artefatto» è tale proprio perché viene costruito, e la sua riuscita dipende da quell'abilità, che può dar vita ad «una proposizione metallicamente ingegnata», o ad «incastri di lucidi fonemi». Si può notare l'espressione «disordinato rigore»: si tratta di un rigore, di un'esattezza e di una meticolosità che investe un disordine di parole solo apparente, se queste sono delineate come «astratti danzatori cerimoniali». Una cerimonia, infatti, può apparire disordinata nel suo accogliere elementi diversi nella forma, ma nel suo

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 16.

<sup>6</sup> Ivi, p. 17.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 222.

imitare il rito, questi elementi posseggono una puntuale coordinazione di fondo, che permette la realizzazione della cerimonia stessa<sup>9</sup>. Manganelli prosegue:

Le immagini, le parole, le varie strutture dell'oggetto letterario sono costrette a movimenti che hanno il rigore e l'arbitrarietà della cerimonia; ed appunto nella cerimonialità la letteratura tocca il culmine della rivelazione mistificatrice<sup>10</sup>.

Se la letteratura è una «menzogna», la «cerimonialità» del linguaggio si configura come uno degli strumenti attraverso cui l'illusione letteraria prende forma nell'universo linguistico manganelliano.

#### 4.2. "L'irriducibile ambiguità" del linguaggio

Un'altra caratteristica del linguaggio è la sua «ambiguità». In merito, l'autore dichiara, in relazione allo scrittore:

Con il linguaggio, definitivo ed illusorio, instabile e aggressivo, deve costruire un oggetto la cui compatta, dura perfezione chiuda una dinamica ambiguità. Non lavora secondo estro o fantasia, ma secondo ubbidienza; cerca di capire che cosa vuole da lui il linguaggio, dio barbaro e precipitosamente oracolare. La sua devozione è fanatica e inadeguata<sup>11</sup>.

Il linguaggio, pertanto, si caratterizza per essere nello stesso tempo, «definitivo» e «instabile». Ciò si verifica perché, se da un lato, ogni parola della lingua è sempre definitiva nel suo essere un'espressione scritta e quindi, immutabile, dall'altro, ogni lettore e ogni altro termine possono reinterpretarla o utilizzare innumerevoli altre espressioni, e quindi 'far perdere equilibrio' a quella peculiare parola usata in precedenza, rendendola provvisoria e precaria. Oltre a questo, l'instabilità del linguaggio è data anche dal suo essere costituito da «menzogne», «illusionismi», «fulminei, erratici percorsi di parole», come si è visto in precedenza. Si può notare, in particolare, che anche la «dinamica ambiguità» della lingua si lega alla sua instabilità: è interessante evidenziare come l'espressione «dinamica» rafforzi il concetto di «ambiguità»: se questa infatti possiede una sorta di movimento al suo interno, che è quello che va da un senso all'altro, il dinamismo amplifica questo moto.

Lo scrittore inoltre «lavora» «secondo ubbidienza»: deve perciò ubbidire a quel linguaggio che «lo ha scelto». Da qui emerge quella forza impetuosa di una lingua che sceglie essa

---

<sup>9</sup> Rispetto al concetto di scrittura intesa come cerimonia e spazio scenico si veda SILVIA PEGORARO, *Il "fool" degli inferi: spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, pp. 81 e ss.

<sup>10</sup> G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 222.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 220-221.

stessa, come ad indicare il suo potere travolgente. Il linguaggio viene poi raffigurato come un «dio barbaro e oracolare», che quindi in quanto tale, è colui che decide, dirige e governa la trama delle parole. Manganelli dichiara inoltre:

Obiettivo costante delle innovazioni retoriche è sempre il conseguimento di una irriducibile ambiguità. Il destino dello scrittore è lavorare con sempre maggior coscienza su di un testo sempre più estraneo al senso. Frigidi esorcismi scatenano la dinamica furorale dell'invenzione linguistica<sup>12</sup>.

Viene sottolineata, ancora una volta, «l'irriducibile ambiguità» del testo letterario, che, come si è visto, lo porta ad essere sempre un «artificio» «instabile». È interessante anche sottolineare come l'ideazione linguistica sia concepita come un *furor*, e quindi come un delirio che si propaga nella pagina. L'autore prosegue:

Durante la lavorazione dell'oggetto verbale, è vincolante codesta condizione di dotta ignoranza. Egli sa fare perfettamente solo ciò che non conosce. L'oggetto che nasce dalla complicità della sua scienza e della sua ignoranza gli è totalmente impervio. Sa che è un ordigno, fabbricato secondo le regole, uniche e inderogabili, con cui si fabbricano gli ordigni: ma egli ignora affatto in quali e quanti attentati, da quali mani, verrà lanciato questo esplosivo inesauribile; [...] egli ha l'oscura sensazione che quell'ambiguo essere che egli ha dato alla luce con la calliditas corporale e l'eroica nascita delle madri, venga stuprato da ogni volontà di capire quel che vuol dire<sup>13</sup>.

Si può evidenziare, innanzitutto, la condizione di «dotta ignoranza» dello scrittore, che svela un altro aspetto del linguaggio: chi scrive ignora la natura misteriosa di quel «magma» travolgente, ma è dotto nel suo saper dirigere quella forza verso i cunicoli più appropriati. La lingua, inoltre, come «esplosivo inesauribile» che lo scrittore «ha dato alla luce con la calliditas corporale e l'eroica nascita delle madri», viene lesa dall'intenzione di andare al di là della risonanza evocativa del significante. L'autore continua:

Paragrafo di periferica iracondia: da codesto selvatico, lucido, «non sapere» si deduce che lo scrittore non rientra nel misto sindacato degli intellettuali. Mai lo scrittore venne più insolentito di quando lo si volle includere, a protezione del suo decoro sociale e storico, in questo risibile quinto stato. Meglio chiamarlo «buffone»<sup>14</sup>.

Si può notare come la figura dello scrittore, concepito come «buffone», sia relazionata alla concezione del linguaggio come «coacervo di illusionismi e giochi». In merito Silvia Pegoraro afferma: «Suo compito è *in-ludere*, inserire in un gioco il lettore, e insieme

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 222.

<sup>13</sup> Ivi, p. 221.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 221-222.

prendersi gioco di lui, svelandogli le regole della propria messa in scena illusiva»<sup>15</sup>. Si è potuto osservare come questa caratteristica sia molto presente nei testi di viaggio, dove assume la veste di un particolare gioco letterario.

Un altro aspetto che investe il linguaggio manganelliano è quello dell'ironia; in merito, quando Antonio Gnoli, in un'intervista, chiede allo scrittore che cosa intende con questo termine, Manganelli risponde:

È un tema importante che, però, ho in qualche modo sempre aggirato. Preferisco usare la parola cinismo. C'è una profonda differenza fra i due termini. Per uno scrittore il cinismo ha questo di essenziale: rappresenta l'assoluta distruzione della rispettabilità del linguaggio che usa. Un sentimento profondo diventa letterario solo quando è stato disprezzato, solo quando è stato coperto di ignominia. Cinicamente allontanato, ridiventa parola. L'ironia è l'assenza di possibilità di edificare. È la rinuncia all'edificare maneggiando materiale che è estremamente tentatorio come suggerimento di edificazione<sup>16</sup>.

L'ironia, pertanto, non edifica, non costruisce nulla perché non comporta l'allontanamento del sentimento su cui si manifesta. Il cinismo invece, permette allo stesso sentimento di divenire parola proprio perché consente un distacco da esso, che è imprescindibile per dar vita a quell'«artificio» che è l'«oggetto letterario». La parola letteraria, perciò, presuppone sempre una separazione dalla realtà che evoca (e cela), senza la quale, si andrebbe incontro alla «rinuncia all'edificare»<sup>17</sup>. In particolare, in merito al concetto di ironia, Grazia Menechella afferma che l'ironia manganelliana vada letta seguendo le parole di Guido Almansi, contenute nel testo *Amica Ironia*:

Si dovrà allora parlare di lettura obliqua; e, in alcuni casi, di una lettura che vada oltre la lettera e la metafora del testo per tendere verso un ipotetico cuore segreto dell'opera, che potrebbe coincidere con l'ironia autoriale o testuale: là dove l'opera non significa più nulla perché è disponibile ad ogni significato.

Queste parole richiamano in modo particolare la concezione di letteratura di Manganelli, secondo cui l'autore è destinato a lavorare «su di un testo sempre più estraneo al senso». Proprio per questo, pertanto, l'ironia può toccare un ampio ventaglio di sensi «per tendere verso un ipotetico cuore segreto dell'opera», sconosciuto al lettore e, forse, allo stesso scrittore.

---

<sup>15</sup> S. PEGORARO, *Il "fool" degli inferi: spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, cit., p. 111.

<sup>16</sup> G. MANGANELLI, *La Penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, cit., pp. 106-107.

<sup>17</sup> Rispetto all'uso dell'ironia in Giorgio Manganelli si segnala il testo di G. MENEHELLA, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, cit., pp. 23-33.

### 4.3. Contro la chiarezza

Spostando ora l'attenzione sul lessico manganelliano, l'autore afferma, in un'intervista di Giulia Massari che qualifica come 'difficile' il suo linguaggio letterario:

Non esistono parole difficili, [...] ma parole poco adoperate. Le mie cosiddette parole difficili sono parole necessarie: perché il linguaggio non è mai preciso, e io cerco la precisione. Se adopero il termine *conticinio* voglio proprio intendere il momento della notte in cui tutti gli animali tacciono. Ci sono cose che altre parole non possono dire. Succede lo stesso a un pittore con i colori, a un musicista con la musica. O il termine *periclitante*: è necessario adoperarlo, non ce n'è un altro che possa rendere il momento di instabilità sull'orlo del pericolo... Insomma, lo scrittore viene catturato dalle parole, non dagli eventi<sup>18</sup>.

L'attenzione meticolosa alla scelta del lessico, dunque, è una delle caratteristiche peculiari del linguaggio manganelliano. L'autore sfida quasi la lingua stessa, affermando: «il linguaggio non è mai preciso, e io cerco la precisione»; in questo senso, ogni specifica realtà possiede *quel* termine peculiare che è il solo che le si può accostare, *senza dirla* nella sua pienezza. Ecco che, quindi, non è lecito parlare di «parole difficili», ma occorre riferirsi a «parole poco adoperate» all'interno di una lingua che spesso non è abituata a sperimentare le proprie infinite possibilità. Si può notare, anche, come torni l'idea che sia lo scrittore che venga «catturato dalle parole», «secondo ubbidienza» a quel linguaggio che in modo quasi tirannico lo costringe a seguire quel suo *furor* impetuoso.

Si può osservare, inoltre, come anche la 'realtà' che l'autore riporta all'interno delle proprie opere sia imprescindibilmente legata al linguaggio, quasi trasformata in esso, se, come sottolineato in precedenza, lo stesso scrittore non è altro che «un'arguzia del linguaggio». In merito Manganelli afferma, riflettendo su William Butler Yeats: «Ambizione e imperativo dello scrittore è usare Iddio e il Diavolo come massicce figure retoriche, due cosmiche ipotiposi»<sup>19</sup>. Si è visto, in merito a questo, come l'autore dichiari in *Esperimento con l'India*, che «il luogo, la città, la campagna, non esistono se non come figure retoriche». Questo significa che anche quello che viene *rappresentato* e *messo in atto* dal linguaggio va trattato ed esaminato come si fa con la lingua stessa: ecco che, se è lecito utilizzare «Iddio e il Diavolo» come grandi figure retoriche, che come tali inventano quella «cerimonia» linguistica di cui si è parlato, questo vuol dire che i referenti linguistici verranno chiamati in causa *in primis* come cerimonia, come celebrazione fastosa che un linguaggio artefatto chiama a sé. Si

---

<sup>18</sup> G. MANGANELLI, *La Penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, cit., p. 103.

<sup>19</sup> ID., *La letteratura come menzogna*, cit., p. 94.

può considerare, inoltre, l'espressione «ipotiposi», citata da Manganelli perché dice qualcosa di fondamentale rispetto al linguaggio che usa; essa viene descritta come una «figura retorica che consiste nel descrivere una persona, un oggetto, un fatto, una situazione in modo così icastico, vivace, immediato, essenziale, da offrirne quasi una rappresentazione visiva»<sup>20</sup>. Tutto questo è molto presente nella scrittura manganelliana, che è costellata di immagini che il lettore riesce quasi a vedere, tanto esse acquistano una propria concretezza immediata e una propria corporeità.

Se l'autore afferma che «non esistono parole difficili, ma solo parole poco adoperate», vediamo ora come questo si relazioni al concetto di chiarezza del linguaggio. In merito, in un capitolo intitolato *Qualche licenza poetica contro la chiarezza*, ne *Il rumore sottile della prosa*, viene asserito:

Sul «Messaggero» [...] Edoardo Sanguineti cita con felice pertinenza una affermazione di Valéry, secondo cui chiarezza è niente più che abituale frequentazione di nozioni oscure. Credo che sia terribilmente ben detto, perché, mi pare, questo oscurissimo problema della chiarezza è viziato *ab origine* dall'essere, codesta chiarezza, affidata al linguaggio, il quale chiaro non è, né vuole essere; per cui questa fatica a me pare un agire a contraggenio del linguaggio, e propriamente consiste nel tentare di tarpare la volatile vitalità delle parole, delle frasi<sup>21</sup>.

Pretendere, pertanto, che possa essere data una chiarezza linguistica, sarebbe in sé per sé una sorta di ossimoro, poiché il linguaggio, per propria intima natura, «chiaro non è, né vuole esserlo». Ecco che allora, nella logica linguistica manganelliana, l'espressione «quell'oscurissimo problema della chiarezza», diviene una contrapposizione solo apparente, se «la chiarezza è una frequentazione di nozioni oscure».

Si può notare inoltre l'allitterazione in «tentare di tarpare» e in «volatile vitalità», che rendono conto delle cerimonie del linguaggio e del loro essere una «rappresentazione». Oltre a questo, è interessante evidenziare come l'attributo «volatile» sia legato al campo semantico del verbo «tarpare», e cioè a quello del volo, e degli animali, gli uccelli, che per eccellenza si librano nell'aria, e tale campo semantico viene chiamato in causa, non a caso, per parlare del linguaggio. Le parole e le frasi, infatti, posseggono una sorta di dinamismo sottile che richiama l'azione del volo, rendendole proprio delle 'astratte danzatrici cerimoniali', come è stato sottolineato in precedenza. Si può notare, in effetti, che la danza, come il volo, è legata

---

<sup>20</sup> Grande dizionario della lingua italiana, a cura di S. Battaglia, *sub voce*.

<sup>21</sup> G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 40.

al dispiegarsi di un movimento aereo, che è proprio del linguaggio manganelliano. L'autore prosegue:

‘Spiegare’ vuol dire «piegare il linguaggio a dire poche cose, magari una sola»; ma il linguaggio è serpentesca forma, animale lubrico. E poiché noi lo sappiamo, ecco che quando non osiamo, o avvertiamo irritato e insensato il tentativo di ridurre il discorso a credibile chiarezza, facciamo finta di dir cose su cui tutti siamo d'accordo, e che tutti sanno che cosa vogliono dire. Il linguaggio della politica, ad esempio, ama mescolare deliberate oscurità con chiarezze di comodo. Al contrario, il discorso didattico [...] tende a limitare la gamma dei significati, e togliere le sfumature, quel misterioso alone che circonda la parola<sup>22</sup>.

La lingua, dunque, possiede una configurazione serpentesca, e come tale si insinua nei cunicoli più nascosti della parola, ma oltre a questo, è anche un animale lubrico, è quindi scivolosa e licenziosa per eccellenza. Si può inoltre porre attenzione a quelle «sfumature», a quel «misterioso alone che circonda la parola». Quest'ultima infatti, nei testi di viaggio, appare sempre chiusa in un velo di mistero, un velo enigmatico, che viene quasi evocato dallo scrittore, e che non è possibile sollevare, poiché in questo modo, verrebbe quasi alterata, profanata, la sacralità della parola stessa, dove con l'espressione ‘sacralità’ non ci si riferisce all'ambito del sacro in sé per sé, ma alla parola come «prodigio», come miracolo del linguaggio, inteso come «dio barbaro e precipitosamente oracolare». Ecco che dunque, con le parole di Anna Longoni:

Compito dello scrittore è dar voce all'enigma, inteso nell'accezione aristotelica: nella realtà si nascondono collegamenti impensabili tra cose reali che solo l'artista riesce a cogliere; ciò che secondo la logica è contraddizione, e dunque viene rubricato come impossibile, si scopre denso di un diverso significato. In Manganelli la scrittura diventa enigmatica perché quello che egli cerca di fare è scovare proprio quei collegamenti nascosti, nella certezza che in uno di essi stia la chiave che spiega ogni cosa, e, insieme, che l'uomo, pur ritrovandosela tra le mani, non saprà riconoscerla<sup>23</sup>.

Si è visto, in merito, come l'autore all'interno dei testi di viaggio, si sforzi per tentare di avvicinarsi sempre di più a quel cuore pulsante che è l'Altrove, proprio attraverso la ricerca di quei «collegamenti nascosti», che rendono, ad esempio, una città, una trama di simboli, o l'Altro, vicino e lontano.

Se in precedenza è stata rivolta l'attenzione a «quel misterioso alone che circonda la parola», si può indagare ora quale sia l'intima natura della parola stessa nel linguaggio manganelliano: «Una parola è un incantamento, una evocazione allucinatoria, non designa

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>23</sup> ANNA LONGONI, *Le sfere, Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci Editore, 2016, p. 16.

una 'cosa', ma la cosa diventa parola, ed esiste nell'unico modo in cui può esistere: suono significante, arbitrio fonico, gesto magato ed efficace»<sup>24</sup>. La parola, pertanto, viene delineata come un'entità che incanta, che ammalia e che deriva da una evocazione.

È interessante anche osservare come venga ribaltata la concezione secondo cui l'espressione linguistica designi una qualche realtà esterna al linguaggio; infatti Manganelli afferma che è «la cosa» a diventare parola, come se l'intima essenza di quella peculiare realtà, venisse trasferita al linguaggio, che la accoglie e la celebra, nella sua particolare maniera. La parola inoltre acquista una propria esistenza nel configurarsi come un «suono», una sorta di volontà fonica, un «gesto» incantato ed «efficace». Si può osservare come, in apparenza, venga privilegiata la veste esteriore dell'espressione linguistica, ma è importante tener presente che «la cosa diventa parola», e quindi, che quest'ultima porta con sé l'anima stessa di *quella* particolare *cosa*.

Come è stato possibile notare nell'indagine che si sta conducendo, le parole evocate da Manganelli sono, non di rado, «parole nuove, o meglio 'inventate'»:

Mi è capitato, anche per burla, di usare parole inesistenti: forse qualcuno ricorderà «troppità», in un recente corsivo. Confesso, mi piacerebbe che avesse fortuna; che un giorno il Battaglia lo registrasse come neologismo. Pensate, una parola lussuosa come 'plenilunio' è un neologismo dantesco. Che cosa è una parola 'nuova', includendo sotto la definizione anche le parole antiche ma perente? I fisici raccontano che nel mondo dell'infinitamente piccolo talora si disvelano particelle minime, infime, ma dotate di intensa potenza, anche se di vita estremamente aleatoria. Mi sembra che le parole inedite abbiano qualcosa di analogo: una intensa, subitanea, allucinatoria, talora effimera, talora perenne: 'Plenilunio' è parola stupenda, ma prima che Dante la scrivesse non esisteva; è una apparizione<sup>25</sup>.

Le parole nuove sono, dunque, delle apparizioni «dotate di intensa potenza», ma che posseggono una esistenza incerta e instabile, che può essere fugace o duratura, come è accaduto alla «parola stupenda», «plenilunio».

Si può osservare come ciò che Manganelli afferma in merito alle «parole inventate», abbia molti punti di contatto con quello che l'autore asserisce in relazione alla parola e al linguaggio in generale. Infatti, lo scrittore si riferisce al linguaggio come a «fulminei» «percorsi di parole», come a una «dinamica furorale dell'invenzione linguistica», o come ad un «dio» «oracolare»: sono espressioni che si ricollegano all'«intensa, subitanea, allucinatoria» che delinea le parole nuove. Tutti questi termini, infatti, si caratterizzano per rappresentare la parola come un lampo istantaneo, di durata molto breve, che possiede una natura quasi

---

<sup>24</sup> G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 89-90.

<sup>25</sup> Ivi, p. 89.

onirica, che appartiene ad un universo «oracolare e furorale», che viene scagliata nel linguaggio, pur con una profonda limatura. Manganelli continua:

Di fronte ad una parola come 'paninoteca' vien fatto di pensare che il neologismo ha il compito di indicare un oggetto esistente ma privo di nome: a me sembra che sia il nome ad individuare l'oggetto. Esisteva un negozio, esistevano i panini, i ragazzotti che li mangiavano; tutto molto instabile, inafferrabile, inconclusivo; ma ecco che nasce quella parola mostruosa – ma anche Cerbero è un mostro, e non se ne è mai andato dalle nostre fantasie – e il negozio, i panini, i ragazzotti vengono assurti a idee platoniche, stanno nel cielo purissimo della verbalità<sup>26</sup>.

Un neologismo, pertanto, va a designare una realtà che esiste ma a cui manca il nome: uno degli obiettivi del linguaggio, quindi, è quello di assegnare alle cose quella parola peculiare che, sola, può provare a richiamarle, pur senza dirle. Si può osservare anche come il nome non solo tenti di indicare un oggetto, ma lo individui all'interno di una realtà sfuggente e caotica, in cui lo stesso è presente.

Le parole, inoltre, elevano la realtà delle cose fino al «cielo purissimo della verbalità»: ecco che torna la «volatile vitalità delle parole», che appartengono, in un certo senso, al campo semantico del cielo, dell'aria, intesi nel loro essere metafore di 'verbale leggerezza'.

#### **4.4. Il linguaggio e la realtà**

In relazione a quanto è stato appena affermato, è interessante approfondire quale sia il rapporto tra il linguaggio e la realtà. In merito, in un'intervista dove a Manganelli viene chiesto se il linguaggio descriva o crei la realtà, o se invece esso sia la vera realtà, l'autore risponde:

Non capisco affatto che cosa significhi il concetto di «realtà». Naturalmente esiste, è «quella lì». Non se ne può dire altro. Peraltro sono convinto che il linguaggio non descriva nessuna realtà. Forse non si può assegnare a nulla il nome di «realtà». Se c'è qualcosa che ha diritto a questo titolo, ambizioso ma non erroneo, probabilmente è il linguaggio stesso. È l'unica realtà che conosciamo<sup>27</sup>.

La vera realtà è il linguaggio stesso che, in quanto tale, non descrive «nessuna realtà». Il linguaggio è il solo mondo conosciuto e sperimentato dalle parole che gli danno quella vita fulminea ed eterea.

Noi ci muoviamo in un universo di parole. Se cambiamo le regole del linguaggio, o meglio, se le parole cambiano le loro regole, muta l'universo. Questo è così decisivo che non so immaginare un dire, un discorso, che non sia un discorso su un discorso. Infatti, quando crediamo di parlare della

---

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> G. MANGANELLI, *La Penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, cit., p. 180.

realtà, in realtà parliamo di parole che affermano o negano l'esistenza della realtà. È un discorso che ruota incessantemente intorno alle parole. Una parola può parlare soltanto di sé. Semplicemente non c'è nient'altro di cui potrebbe parlare. E poiché parlare significa usare parole, significa anche muoversi nella realtà, l'unica realtà possibile, ossia il linguaggio<sup>28</sup>.

L'universo del reale, pertanto, è solo quello linguistico, e, se le sue regole si modificano, anche quel mondo si trasforma. Si può notare, in particolare, l'affermazione molto significativa per cui, ogni discorso, è un discorso su un ulteriore discorso: ciò significa che non è quasi mai possibile uscire dall'universo letterario, perché il linguaggio può parlare solo di sé stesso, e può solo affermare o negare una supposta esistenza della realtà. Quando poi, viene chiesto all'autore se la letteratura sia il riflesso di se stessa, Manganelli risponde:

Io non direi che riflette se stessa, ma è se stessa. Questo è il suo modo di essere. La letteratura è, un libro è. Una frase è, tutto qui. È, per così dire, tautologica. La letteratura è senza dubbio una gigantesca tautologia. Non descrive neanche nulla, perché non c'è nulla da descrivere oltre a lei stessa. E malgrado le apparenze, non ha nulla da comunicare. Il linguaggio per me è una tecnica di adescamento per far sì che altri possano vivere nel mondo verbale in cui vivo. Non nel mio mondo verbale – non ne ho uno mio – ma in quello a cui appartengo. Io cerco di allettarli a entrare. Vorrei chiamarlo agape linguistica, perché noi tutti mangiamo la stessa lingua. È ciò che altrimenti si chiama comunicarsi, ricevere la comunione. Si mangia la medesima lingua. Perciò siamo qui insieme e apparentemente ci capiamo<sup>29</sup>.

La letteratura, quindi, non rispecchia se stessa, e non è pertanto, autoreferenziale, perché essa è, possiede una sua propria esistenza 'assoluta', cioè sciolta da ogni altra realtà, che proprio per questo non può svelarla. Infatti, nel proprio essere una «gigantesca tautologia», la parola letteratura non può essere chiosata e svelata da un'altra espressione che non sia uguale a se stessa. Per questo, essa «non descrive neanche nulla» perché, essendo slegata da qualsiasi altro universo, è impossibilitata a pronunciarsi rispetto a quest'ultimo. Manganelli afferma anche che la letteratura «non ha nulla da comunicare»; è interessante osservare in proposito, come, Giuliana Benvenuti sottolinei che le opere di viaggio rappresentino «una forma di ripristino dell'istanza comunicativa»<sup>30</sup> dello scrittore, non presente, spesso, nelle altre opere. Infatti, se da un lato, l'autore dialoga con la letteratura e con se stesso, la interroga e si interroga, mentre viaggia e si trova a contatto con l'Altrove, dall'altro, tentando di avvicinarsi sempre di più al cuore più intimo dell'Alterità, lo scrittore, schiudendo il suo universo interiore nel contatto così intimo con l'Altro, instaura un rapporto con il lettore quando lo accompagna, pur velatamente, a cogliere quelle intime corrispondenze tra le cose. Certo, si

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> GIULIANA BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 192.

tratta di una comunicazione molto peculiare, ma che, intesa in questo senso, è possibile ritrovare.

Proseguendo nell'analisi della citazione sopra riportata, si può osservare come l'autore affermi che il linguaggio sia «una tecnica di adescamento» e, pertanto, torna il concetto della cerimoniosità del linguaggio stesso, che, con le sue figure retoriche e la sua natura leggera e danzante, seduce e lusinga per attrarre «altri» nel «mondo verbale» a cui l'autore *appartiene*. È significativo che Manganelli delinea tale universo verbale come un'«agape linguistica» e cioè come un «convito»<sup>31</sup> recondito tra le parole, in cui «si mangia la medesima lingua», e questo fa sì che, almeno apparentemente, ci si comprenda. Si può notare come l'espressione «agape» racchiuda, al suo interno, un'essenza che dice molto su quanto il linguaggio sia un'esperienza quasi amorosa, l'«incantamento» per eccellenza.

Si può concentrare ora l'attenzione su una caratteristica peculiare che la parola deve possedere, per poter essere utilizzata:

Credo che la lingua in cui uno scrittore scrive sia una lingua morta; ogni parola, una per una, va presa e uccisa prima di essere usata; non è solo la lingua morta scolasticamente intesa, così come il Pascoli scriveva in latino, ma una qualità immobile, splendente, intoccabile, senza storia, senza passato, senza futuro; il testo non ha tempo, non ha durata, come quelle apparizioni che stupivano i fisici, è un istante di luce, un'allucinazione, un fantasma<sup>32</sup>.

La parola, dunque, deve essere «presa e uccisa prima di essere usata» perché la morte riesce a fermare quell'attimo significante che la parola evoca. Inoltre, nel suo essere «morta» è «immobile, splendente, intoccabile, senza storia», ed esiste in un eterno presente; oltre a questo, essendo stata «uccisa», si presta a qualsiasi altra esistenza di cui il linguaggio necessita in quel momento peculiare, all'interno di un testo che vive di istanti di luce che appaiono e scompaiono. Si può anche notare, come torni l'espressione «allucinazione», molto frequente in Manganelli, come è stato possibile constatare in relazione alla natura della parola letteraria.

#### **4.5. Le peculiarità dei testi di viaggio**

Entrando ora all'interno del linguaggio peculiare dei testi di viaggio, una delle espressioni che torna molto spesso per delineare l'Alterità, come si è visto, è quella di *labirinto*: l'Altro

---

<sup>31</sup> Grande dizionario della lingua italiana, a cura di S. Battaglia, *sub voce*.

<sup>32</sup> G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 90.

rappresenta un dedalo insondabile, penetrando il quale, l'autore non può più trovare la via d'uscita e quindi, metaforicamente, egli non può comprendere l'intima natura dell'Altrove.

È interessante ora indagare come si pronunci l'autore rispetto al significato del concetto di labirinto, in una intervista di Eva Maek-Gérard: «Esisteva già nell'antichità. È un bel simbolo. Su un'immagine di labirinto che è stata trovata a Roma su un sarcofago, stava scritto in greco: 'Ho imparato che la via dritta è il labirinto'. Credo non vi sia nulla da aggiungere»<sup>33</sup>. Si può notare innanzitutto come, per parlare di labirinto, l'autore si riferisca all'espressione 'simbolo', che è un altro termine tra i più chiamati in causa, per parlare dell'Alterità. Manganelli aggiunge, rispetto al rapporto tra il proprio «linguaggio labirintico» e «l'universo esistente»:

Il linguaggio è un mondo. Certo, con determinate proprietà, ma è un mondo a sé. Non è suo scopo creare un mondo alternativo, come se si potesse distinguere tra il linguaggio e un mondo creato da esso. Il linguaggio è lo schema del mondo. È la via dritta attraverso il labirinto<sup>34</sup>.

Queste parole risultano molto importanti sia per continuare a sondare il concetto di linguaggio usato da Manganelli, sia per tentare di afferrare la nozione di 'labirinto'. Scopo del linguaggio non è quello di dar vita ad un universo altro e «creato da esso», perché il linguaggio viene designato come «lo schema del mondo», come quella «via dritta» che percorre il labirinto. Ciò significa che la lingua si configura come una sorta di modello che può fungere da guida per orientarsi, forse, nell'universo del reale. Si può evidenziare il contrasto presente tra l'espressione «via dritta» e quella di «labirinto»: se la prima delinea un percorso rettilineo, il secondo designa, per eccellenza, un itinerario che presenta innumerevoli tragitti possibili, che si spezzano e si ricongiungono. La via dritta, pertanto, rappresenta uno dei modi per tentare di imbrogliare il labirinto, scovando una delle sue possibili vie d'uscita, percorso, questo, che richiede tutta l'abilità necessaria, tecnica e non solo.

Altre espressioni che costellano i testi di viaggio, designando l'Altrove, e che afferiscono al campo semantico del labirinto sono anche *segno* e *simbolo*. Entrambi questi termini, infatti richiamano un'entità che mostra di sé il proprio lato da decifrare, da scoprire, e che rimanda sempre a qualcos'altro: segno e simbolo rappresentano una sembianza esteriore che cela l'autentico nocciolo dell'Altro.

---

<sup>33</sup> ID., *La Penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, cit., p. 181.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 181-182.

L'Alterità, come è stato notato in precedenza, viene designata anche come colei che «parla con sé, nei propri sogni, una lingua che non comprendiamo, ma di cui cogliamo le strane, struggenti modulazioni». Il *sogno*, l'elemento onirico, infatti, così come quello del labirinto, è molto presente nei testi odeporici indagati, ed è significativo sottolineare come, esso, così come il labirinto, riguardi la stessa scrittura peculiare dell'autore, che afferma: «L'autore è un sognatore, fondamentalmente; è anche un sognato. Sognato dalle sue parole, che sono i veri sognatori; l'autore è come un loro personaggio, deve recitare il ruolo che gli danno<sup>35</sup>». L'elemento del sogno, pertanto, è presente nella natura dell'autore stesso, che è, insieme, «sognatore» e «sognato». Si può notare, pertanto, come l'Alterità, che è designata come appartenente all'universo onirico, provenga da parole che a loro volta, per propria natura, sono le sognatrici per eccellenza all'interno del linguaggio manganelliano.

L'Alterità viene inoltre sempre delineata dal viaggiatore come *immagine* perché colpisce innanzitutto gli occhi, per poi arrivare alla mente e all'anima. In merito, l'autore, giunto ad Ipoh, in Malesia: «Io sono tornato ad Ipoh richiamato da quelle curiose immagini che avevo scorto, mentre, in corriera, mi recavo a Penang»<sup>36</sup>. O ancora: «Viaggiando verso e oltre le Fær Øer, lungo quel pellegrinaggio della fantasia, si incontrano altre tre immagini: e tutte in qualche modo vanno confrontate e misurate sulla fatica e la grandezza dell'immagine isolana»<sup>37</sup>. Si può osservare come la presenza delle immagini si ritrovi anche in India, nelle grotte di Ajanta: «Nei dipinti di Ajanta appare quella che fu forse, per un breve e perduto momento, una possibile immagine del mondo, insieme drammaticamente agevole e tragicamente inaccessibile»<sup>38</sup>. Manganelli dichiara inoltre in merito all'Islanda: «So che dovrei parlare degli islandesi, ma il ricordo delle immagini dell'isola continua a sopraffarmi»<sup>39</sup>. L'immagine diviene una lente per scrutare l'Altro con occhi sempre pronti a cogliere il nucleo intimo dell'Altrove.

Concentrando ora l'attenzione sulle specificità stilistiche e retoriche manifestate dai testi, si può osservare come, con le parole di Silvia Pegoraro:

Il grande sistema della retorica, nell'ottica manganelliana, non è in fondo che un complesso e articolato apparato cerimoniale: cristallizzandola in figure e schemi, in un insieme di movenze

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 136.

<sup>36</sup> G. MANGANELLI, *Cina e altri orienti*, cit., p. 121.

<sup>37</sup> ID., *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 135.

<sup>38</sup> ID., *Esperimento con l'India*, cit., p. 40.

<sup>39</sup> ID., *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 85.

“coreografiche”, la retorica tratta la lingua come lingua morta, e la rende *deforme-diforme* rispetto alla norma del parlato quotidiano [...]”<sup>40</sup>.

Questa citazione permette di introdurre le strutture retoriche proprie della lingua usata da Manganelli, che, come si può osservare, si rispecchiano nella concezione cerimoniale e teatrale del linguaggio, analizzate in precedenza. Il sistema retorico, inoltre, considera la lingua come «morta», in modo da poterla trasformare a proprio piacimento, secondo la volontà del linguaggio stesso.

Una delle strutture particolarmente utilizzate, all’interno di tutte le opere di viaggio, è quella dell’enumerazione. Eccone un esempio, in cui l’autore si sofferma sulla città di Madurai, in India:

Certo, è anche una città, non grande, ma quanto basta per accogliere tutti i malesseri e le iniquità delle convivenze: ma questo luogo umanamente malsano si raccoglie attorno ad un tempio sterminato, una città templare, un labirinto, una rete, una associazione di luoghi sacri, un comizio di simboli, un frantumato coro di grazie, di insinuazioni, di allettamenti, di propiziazioni, di duoli, di pie frodi, di accattonaggio, di furti da uomo a uomo e da uomo a dio, di cantilene, di giochi cerimoniali, di arcaiche feste, una gargotta, una taverna nella quale si mesce Dio, o forse dèi di diversa annata, coltivazione, corpo e retrogusto; un balipedio per furori devozionali, un campo di bocce per giocare con piccoli dèi, sottomuro con il figlio di Śiva [...]”<sup>41</sup>.

Si può notare come, non a caso, la stessa enumerazione sia composta proprio da quelle espressioni utilizzate per indicare sia l’Alterità: «un labirinto», «un comizio di simboli», sia alcune identità del linguaggio: «giochi cerimoniali», «un balipedio per furori devozionali». Si può osservare anche come, nell’espressione «una taverna nella quale si mesce Dio, o forse dèi di diversa annata, coltivazione, corpo e retrogusto», il piano metafisico del divino scenda per concretizzarsi, per situarsi nella materia più tangibile: la taverna e Dio si situano sullo stesso piano, nei meandri di un linguaggio dove «ogni parola è fungibile», e in cui la parola stessa deve morire per poter rinascere ed essere libera dal tempo, dalla durata e dalla stabilità di un unico senso.

Si può osservare ora un altro vorticoso turbinio di parole, sempre a proposito di Madurai:

Come nel mondo carnoso e velare dei sogni, qui non è luogo di vero e di falso, ma di una potenza fantastica, qualcosa di violento, di schernevole, di ridevole, di losco come può esserlo un animale di sottobosco, ingegnoso di pelame e furbo di membra; una religione che ha la mortalità e la complicità morbida delle viscere; che, come un corridoio di sogni sigillati in un animo affettuoso, alterna e allaccia incubi, rivelazioni, enigmi, parole insensate, solenni discorsi appena iniziati e subito

---

<sup>40</sup> S. PEGORARO, *Il “fool” degli inferi: spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, cit., p. 86.

<sup>41</sup> G. MANGANELLI, *Esperimento con l’India*, cit., pp. 85-86.

inafferrabili, profezie, misteriose gioie di volo e di dirupamento, di perdita di sé, o nella morte o nell'estasi<sup>42</sup>.

Anche in questo caso, come nella citazione precedente, si può notare come compaiano sia espressioni quali ad esempio, «sogni sigillati» o «enigmi» che delineano l'Alterità che provoca, come si è visto la «perdita di sé», sia termini come «potenza fantastica», «qualcosa di violento, di schernevole, di ridevole, di losco», «rivelazioni», «misteriose gioie di volo o di dirupamento», «discorsi» «inafferrabili», che invece sono in relazione con la natura del linguaggio. Tutto questo avviene evocando la macrostruttura della città di Madurai, che racchiude, perciò, ogni altra Alterità e l'anima stessa del linguaggio manganelliano. Si può osservare inoltre, nella citazione sopra riportata, la combinazione ossimorica nell'espressione «Come nel mondo *carnoso* e *velare* dei sogni»: i termini 'carnoso' e 'velare', oltre a porsi in contrapposizione tra di loro, rimandano all'universo del corporeo, del tangibile e si oppongono, a loro volta, ai *sogni*, che invece afferiscono ad un mondo immateriale e incorporeo.

#### 4.6. Il “grande amore della corporeità dell'esistere”

Si è potuto constatare come nella scrittura manganelliana sia presente «un grande amore della corporeità dell'esistere»<sup>43</sup>, ed ora, approfondendo questo aspetto, è significativo osservare quali siano le espressioni peculiari che evocano l'universo corporeo e più generalmente concreto e materico, e quale sia la loro funzione e il loro significato. In merito, si può notare come, nella citazione sopra riportata, vengano evocati «un animale di sottobosco, ingegnoso di pelame e furbo di membra» o «una religione che ha la mortalità e la complicità morbida delle viscere». Si è già potuto osservare, inoltre, come il corpo venga chiamato in causa innumerevoli volte nei testi di viaggio come quell'universo che risente profondamente del contatto con l'Alterità, per cui «il diaframma impazzisce», «l'esofago s'annoda», «le budella perdono la mappa di se stesse». In particolare è a Calcutta che il linguaggio che dice la corporeità emerge in modo significativo:

I mostri: in tutta l'India vedrete mostri, ma a Calcutta dovete affrontare la loro esistenza come uno dei temi di questo modo di esistere. Noi europei, ho sentito dire, siamo permissivi. Alcolici, droghe e genitali. E, con i mostri, come ce la caviamo? Abbiamo aperto i nostri cottolengo? I deformi, le membra spaccate, le labbra lacerate, le braccia che si biforcano al gomito, le gambe arrotolate in un

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 89.

<sup>43</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 269.

gigantesco piede di elefante, e quel mostro che ho visto vicino a Madras, normale fino alla vita, e poi null'altro che un fiore di sfintere con attorno filamenti incollati di gambe<sup>44</sup>?

Si tratta di un linguaggio che evoca una corporeità di cui emerge il lato deforme, disarmonico, è un corpo tormentato, che porta alla luce le proprie lacerazioni che provocano e costringono il viaggiatore ad interrogarsi. Si può osservare, in particolare, l'espressione «fiore di sfintere» che accosta due espressioni che a livello fonico si richiamano tra loro, e che a livello di significato sono in contrapposizione, almeno apparente: se «fiore», pur essendo un termine che appartiene all'universo concreto, è un «astratto danzatore cerimoniale», «sfintere», richiama «le braccia che si biforcano», «le gambe arrotolate» afferendo alla corporeità per eccellenza. Manganelli prosegue:

Mi hanno raccontato che in tempio uno di questi mostri è stato dipinto, per dargli più persuasiva grazia. In India il mostro è «a casa». In questo paese che non conosce l'orrore, l'uomo dell'orrore può uscire dai nostri ghetti mentali, dai nostri incubi, e trascinarsi ai nostri piedi. Alla sera, finito di mangiare, uscivo a passeggiare tra i mostri: ragni di carne, gambe morte, braccia vegetali e attorte, bocche scavate in una cartilagine di testa, ocarine da gemiti ed agonie. Che pace, che onestà, questo commercio col mostruoso. Nulla nel nostro mondo è più mostruoso di questo rifiuto del mostruoso; chiudeteli nei ghetti, non dobbiamo vederli, non esistono, sono impossibili<sup>45</sup>.

Anche qui emerge una corpo toccato dalla malattia e dalla sofferenza. In proposito, è interessante sottolineare quanto afferma Graziella Pulce:

Il rapporto malattia/sanità è rappresentato costantemente in prospettiva del tutto contraria rispetto al comune modo di pensare. La malattia è la condizione che rivela la lacuna originaria, la tabe che segna irrimediabilmente il mondo, ma al contempo è «conoscenza», cioè «non tanto interpretante quanto inventrice del reale»<sup>46</sup>.

La malattia, pertanto, è rivelatrice di qualcosa che altrimenti rimarrebbe celata: «la tabe che segna irrimediabilmente il mondo», che si ritrova nella materia corporea che è anche rappresentativa di una «tabe» altra, che è quella per cui «nulla nel nostro mondo è più mostruoso di questo rifiuto del mostruoso». Si può notare anche, come «il commercio col mostruoso» sia portatore di «pace», e come i due termini, «mostruoso» e «pace» siano in apparente contrapposizione tra loro, così come, «fiore» e «sfintere»: si tratta di un contrasto solo apparente in quanto è stato possibile indagare come le parole dell'universo linguistico

---

<sup>44</sup> ID., *Esperimento con l'India*, cit., pp. 99-100.

<sup>45</sup> Ivi, p. 100.

<sup>46</sup> GRAZIELLA PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 82.

Le espressioni all'interno delle virgolette corrispondono, come evidenzia Graziella Pulce, alle risposte di Manganelli all'inchiesta promossa da Guido Ceronetti per «Il Caffè» nel 1970.

siano intercambiabili, in un linguaggio in cui i significati, pur essendo sempre secondari rispetto alla «seducente sonorità del significante»<sup>47</sup>, vengono posti sullo stesso piano o quasi, così che gli «dei» possono essere «di diversa annata, coltivazione, corpo e retrogusto». È interessante, tuttavia, sottolineare come il *commercio* col mostruoso dia *pace* e come, invece, il *rifiuto* del mostruoso porti, anch'esso, a qualcosa di *mostruoso*.

Manganelli afferma inoltre, in relazione alla città di Bombay: «Come le casupole della periferia, verso l'aeroporto, liberavano l'antica paura dello sporco, dell'escremento, qui vediamo la capacità indiana di vivere insieme la decadenza, le muffe, le malattie, il piacere, le piaghe, ciò che per noi è l'abominio del corpo fatto anonimo e collettivo»<sup>48</sup>. In questa citazione il materico acquisisce la forma «dello sporco», «dell'escremento», della «decadenza» e delle «muffe». Si tratta di un altro aspetto della precarietà dell'esistenza, che è molto presente, ad esempio in *Hilarotragoedia*, nei meandri del viaggio nell'Ade:

Fingendo l'anima umana di forma sensibile, diversamente articolata o lavorata a seconda del destino e vocazione di ciascuno di noi, sarà la mia come segue: corpo di ragno o granchio, compresso, largo, confinato in crosta gelida e ruvida; sul corpo, infissi in cispe e gromme, staranno aggregati ciuffi di occhi, viziosi tutti, miopi, ipermetropi, astigmatici e daltonici: così gli universi di cui avranno esperienza riusciranno discontinui, patetici e lontani talora, [...] di torva sconcezza cromatica, amerà riparare in anfratti, cunicoli, tane e fessure, dove, per sottrarsi all'amore altrui, terrà somiglianza di escremento, liquame, fangosità, aggregato di selce e scorpione; di sesso imperfetto, onde avrà in sospetto, pavore o ira i suoi medesimi simili; [...]<sup>49</sup>

Il testo rappresenta forse per eccellenza, il luogo in cui la caducità esistenziale si manifesta in tutta la sua forza e in tutta la sua concretezza «discenditiva». Risulta significativa, in particolare, l'attenzione sull'espressione «Sul corpo [...] staranno aggregati ciuffi di occhi, viziosi tutti, miopi, ipermetropi, astigmatici e daltonici: così gli universi di cui avranno esperienza riusciranno discontinui, patetici e lontani», poiché essa permette di riflettere sulla natura del mondo evocato, se è lecito affermarlo, dal linguaggio; infatti questa breve citazione consente di comprendere come, non solo la natura della lingua sia frammentaria, fulminea e onirica, ma anche «gli universi» di cui esso è specchio, si caratterizzino per essere «discontinui» e «lontani».

---

<sup>47</sup> MICOL ARGENTO, *Giorgio Manganelli. Indagine per una riscrittura infinita*, Napoli, Liguori Editore, 2012, p. 64.

<sup>48</sup> G. MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, cit., p. 33.

<sup>49</sup> ID., *Hilarotragoedia*, cit., pp. 61-62.

È interessante inoltre osservare come nei testi di viaggio, la «natura discenditiva» dell'animo umano si mostri più attenuata rispetto a quella presente, ad esempio, in *Hilarotragoedia*: le opere odeporiche, infatti, tendono a manifestare uno stupore tale, un senso di meraviglia verso l'Alterità, sia essa umana o relativa ai luoghi o agli oggetti che sono spesso veri e propri «prodigi», tanto da dar vita ad una sorta di natura intima che non discende, ma si innalza, si eleva. Rispetto a questo è utile ricordare come il viaggiatore affermi: «Dovunque viaggerete in Asia, sentirete l'Europa come [...] il tentativo di non sapere che cosa è esattamente essere vivi». Ciò significa che il confronto con l'Alterità è un'esperienza che vivifica e, in tal senso, eleva l'animo del viaggiatore. O ancora: «La magia islandese è cosa unica in Europa, una straordinaria ricchezza [...] questa meravigliosa tribù che ha tutto ciò che abbiamo noi, e non ha perduto ciò cui noi abbiamo rinunciato: la vita come destino e invenzione, come sacro caso e magia». L'autore continua:

La parola «magia» mi desta davanti agli occhi un'immagine straordinariamente intensa, colorata. Ad Akureyri, a fine agosto, quando già c'è aroma di inverno, la città è immersa in una incredibile, stregonesca esplosione di fiori; colori violenti, e sapienti, fogge inconsuete, viluppi policromi. «Durano quaranta giorni,» mi dicono con gioia «poi viene l'inverno»<sup>50</sup>.

Queste parole evocano un profondo incanto che si leva nell'animo del viaggiatore; l'Alterità, «un'immagine straordinariamente intensa, colorata», e «una incredibile, stregonesca esplosione di fiori; colori violenti, e sapienti, fogge inconsuete, viluppi policromi», si offre al viaggiatore in tutta la sua meraviglia, ed egli non può fare altro che constatare tutto questo e quel dire «con gioia», che lo solleva, seppur per un istante, dal sentimento dell'«orrore» e dai propri «incubi», sempre così presenti. In questo senso si infiltra nelle opere odeporiche una certa levità, che porta con sé un sentimento di letizia appena accennata, di cui il viaggiatore intimamente partecipa.

Un altro tipo di linguaggio, presente nei testi, è quello relativo alla cucina e al cibo, che viene impiegato per descrivere il viaggiatore stesso, che diventa un ingrediente dei piatti del luogo:

Non si tratta di mero caldo, una differenza di gradi; la sensazione è quella di trovarsi in una variante respirabile del brodo. Il signore pingue si sente tendenzialmente commestibile, o piuttosto deglutibile, a mo' di cialda; sospetta di essere un occhio di grasso nel brodo di Kuala Lumpur, e pertanto di essere assimilato al brodo di pollo, sia pure ruspante; sa che è inutile sperare nella pioggia, quando piove il brodo si infittisce, si fa di carne, le strade sprigionano un adiposo sentore di lessò; il signore pingue si

---

<sup>50</sup> ID., *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 90.

rassegna a concludere la sua esistenza come condimento, diciamo mostarda di frutta, vischiosa e dolce<sup>51</sup>.

Non è solo il viaggiatore, pertanto, a diventare «un occhio di grasso», ma la stessa città che diviene «una variante respirabile del brodo». Questa grande metafora rende conto del potere del linguaggio, che rappresenta l'universo creatore per eccellenza e che, come tale, può permettersi di inventare qualsiasi realtà, «riconoscendosi lo scrittore nient'altro che un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione». Manganelli continua:

Chi vive nel brodo ha la sensazione di essere sempre vestito, magari di alghe, giacché lo opprimerà l'impressione di fluttuare sotto un mare fitto di plancton, in condizione di benevolo annegamento; non tutta la Malesia è a questo modo, ma Kuala Lumpur è il culmine, la guglia, lo zenit del brodo; e non si può non pensare a quei signori di Glasgow e di Liverpool, anglicani o battisti o pentecostali, che tenevano un'intricata contabilità in questo cremoso consommé, malarico e fangoso<sup>52</sup>.

Se fino ad ora si è potuto osservare come il viaggiatore e la città abbiano preso la forma dei cibi tipici del luogo, si può notare ora come siano anche gli stessi cibi ad assumere forma e sentimenti 'umani':

Ecco il caso della cucina cinese: l'italiano è abituato ad una cucina eminentemente emotiva, domestica, che usa come ingredienti madri, mogli, zie, antenati, cugini e amici; è una cucina rilassante, euforica, dialettale, un rito del clan, con piatti da pregustare, da prevedere, da pianificare; è anche una cucina di ascendenze semplici e rettilinee. La prima volta che conobbi nella sua grandezza la cucina di Francia, ad Avignone, ebbi la sensazione di veder deperire attorno a me un mondo, una folla di consanguinei; avevo conosciuto una cucina d'arte, che vuole non solo il pingue e domestico goloso, ma l'esclamativo, il retore, colui che non cerca euforie ma elaborati e difficili capolavori, disegni che svelano la rara esattezza di una mano<sup>53</sup>.

La corporeità, inoltre, è caratterizzata dagli stessi attributi che lo scrittore usa per delineare il linguaggio: «Il palato è tenuto in una condizione di continuo stupore, di disagio quasi sempre felice, un gioco di sapori fulminei e fugaci»<sup>54</sup>. Queste parole, non a caso, richiamano quei «fulminei [...] percorsi di parole» e un linguaggio che nella sua danza cerimoniale e teatrale stupisce con la sua retorica. Ciò è interessante per comprendere come tutto, o quasi, ruoti attorno al «dio oracolare» del linguaggio, che riflette la sua peculiare identità, negli universi che tenta (invano) di tratteggiare.

---

<sup>51</sup> ID., *Cina e altri orienti*, cit., p. 82.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ivi, p. 42.

<sup>54</sup> Ivi, p. 43.

La lingua, tuttavia, consente non solo ai cibi di assumere sembianze umane: «Il grande albergo ha grassi visceri di cucina, dorme ed è sveglio a tutte le ore, ed ha un suo fiato interno, inconfondibile e aromatizzato di ideologia: l'aria condizionata»<sup>55</sup>. Si può osservare in queste parole, come il campo semantico del corporeo si accosti a quello afferente al pensiero, per poi tornare all'ambito del tangibile: il «fiato» dell'albergo, che afferisce al corporeo, è aromatizzato di «ideologia», relativa al pensiero, la quale, a sua volta, è rappresentata dall'«aria condizionata» che riguarda la sfera del sensibile. L'aspetto della corporeità, pertanto, si lega a quello più astratto del pensiero, anch'esso molto presente nei testi odeporici.

#### 4.7. “Il violento amore dell'immagine”

Si può notare ora come le immagini disseminate nei testi di viaggio, diano vita, spesso, ad una scrittura nominale che fotografa i luoghi e la mente del viaggiatore:

Tromsø, d'estate il giorno è ininterrotto, il giorno è notturno, la notte è il giorno. Strade rettilinee, angoli retti, ricordo di immagini viste altrove, America, altra Europa, o solo progetti geometrici di aspri e severi architetti. Un'urbanistica nuda. Case minuscole. Gente avvezza alla solitudine, al freddo, al Nord. Un grande porto, un grande ponte. Una luminosa cattedrale. Tromsø tra un'isola e un vulcano spento. Come animali acquattati grandi bastimenti. Acqua, pensiero del ghiaccio. [...] Capanne come case di bambola. Manichini che recitano la parte di cacciatori e pescatori. Altri manichini nelle parti di foche<sup>56</sup>.

È significativo, anche in questa citazione, prestare attenzione a come il linguaggio della concretezza venga interrotto, per un breve istante, da quel «pensiero del ghiaccio», che spicca in mezzo a «un grande porto», ad «un grande ponte», a «case minuscole»: quel pensiero si insinua nell'universo del concreto, attraversandolo in modo quasi velato, con una presenza appena accennata. Manganelli, più avanti, prosegue:

E infine la Norvegia è questo: navigare su un fiordo, viverne l'intensa presenza equorea, il colore, la quieta densità delle onde. Il giorno ininterrotto. Il percorso, la navigazione. Le isole. Il navigare da un'isola all'altra. Andare verso un luogo che è insieme naturale ed emblematico. Un'invenzione e uno stemma della Norvegia. Su questa isola vive una famiglia. Una sola, unica famiglia norvegese. Come le case norvegesi che abbiamo imparato essere tali: la casa semplice, dal colore acre e vivace, il bambino, la donna. Vento. Il pescatore. Una casa disegnata come nei disegni dei bambini. Una ragazza sola. Molto vento. Orecchini. Colori come bandiere. Fotografie. E infine il sole che non tramonta e non sorge. Notte diurna, giorno notturno. Norvegia<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 80.

<sup>56</sup> G. MANGANELLI, *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., pp. 280-281.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 281-282.

In questo fluire di immagini, si può osservare l'espressione «quieta densità delle onde»: il termine *quieto*, che riguarda la sfera emozionale, un peculiare stato d'animo, viene accostato a *densità*, che invece afferisce al senso visivo e forse anche a quello del tatto; inoltre, se il primo termine evoca qualcosa di calmo, di pacato, il secondo si riferisce ad un'entità che, nel proprio essere concentrata e ricca, rimanda ad un universo in movimento, fitto di elementi. Manganelli evoca anche «un luogo che è insieme naturale ed emblematico»: l'Alterità si manifesta nella meraviglia della natura che al nord, in particolare, si esprime in tutta la propria maestosità, ma anche nei simboli che questa natura cela e racchiude. I due termini, «naturale ed emblematico», infatti, non si oppongono ma si completano a vicenda: la natura dei portentosi paesaggi nordici è simbolica, e, a loro volta, quei simboli sono celati da un universo naturale visibile e travolgente.

È significativo anche evidenziare come l'intera citazione sembri essere costituita da una serie di scatti fotografici, da quelle «fotografie» di cui parla l'autore.

Un'altra espressione particolare che parla del linguaggio manganelliano, della propria vitalità e del proprio movimento interno, si ritrova nell'espressione «Colori come bandiere»: i colori possiedono un'accezione che generalmente riconduce alla stasi e di essi emerge una certa gradazione, che è collegata alla vista, e ciò significa che il colore può essere guardato, visto; il termine bandiere, invece, oltre che afferire alla sfera visiva, rimanda anche ad un'idea di movimento che la caratterizza. Ecco che accostare i due termini conduce ad un effetto peculiare per cui i colori possono muoversi nel vento, dando vita quasi ad una danza.

Da osservare sono anche gli ossimori «Notte diurna, giorno notturno»: un esempio per cui «le parole sono puro incantamento, cerimonia visivo-auditiva»<sup>58</sup>, in cui il linguaggio evoca e apre lo sguardo a universi linguistici che riflettono il 'reale', esaltando le sue componenti e dando luogo ad un convito che richiama tutti i sensi.

Manganelli afferma anche, in relazione ai templi di Ellora, in India: «Tutto ciò è immobile, e insieme ti insegue»<sup>59</sup>. Si può notare come questa espressione rifletta l'Alterità in generale come entità che da un lato, il viaggiatore ammira nella sua bellezza esteriore, fissata da immagini fotografiche, e dall'altro, come universo che «insegue» interiormente il viaggiatore, con le sue provocazioni e con il proprio essere così vicino a sé, sconvolgendo chi gli sta di fronte.

---

<sup>58</sup> S. PEGORARO, *Il "fool" degli inferi: spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, cit., p. 85.

<sup>59</sup> G. MANGANELLI, *Esperimento con l'India*, cit., p. 45.

L'intensa risonanza del significante è evidente anche nell'uso frequente delle ripetizioni:

Il pescatore, il pescatore è una delle grandi immagini della Norvegia, un monumento in un volto rugoso, duro, severo, coraggioso. È l'uomo che frequenta il mare, che cammina il mare, il mare è una strada, è un luogo amico, è un luogo difficile, è un luogo ostile, ma è il suo luogo. Il pescatore è un uomo pensoso, appartato, sobrio, direi un uomo di una ammirevole bruttezza. Un'immagine forte, aspra, di anonimo eroismo, quale necessaria per affrontare lo sgarbo, la durezza, l'indifferenza, l'acredine di questo stupendo mare di Norvegia. Questo mare che i vichinghi hanno già percorso sulle loro navi meravigliose, insieme funeree, regali, capaci di varcare gli oceani e scoprire nuovi mondi<sup>60</sup>.

Le ripetizioni creano l'effetto di una melodia che risuona nei meandri di una scrittura nominale che domina la citazione. Le parole divengono così simili a un canto che celebra un'Alterità straordinariamente vicina a chi scrive.

È significativo ora, soffermarsi sulla ripetizione di «amore», particolarmente indicativa di quella natura che innalza, di cui si è parlato in precedenza:

Vi è un modo di vedere e di amare la Norvegia che si esprime tutta nella musica di Edvard Grieg. Grieg è una sorta di eroe culturale della Norvegia, [...]. Qual è questa immagine della Norvegia? Essa è fatta di molti elementi, uno dei quali è l'amore della domesticità, della convivenza, del luogo racchiuso, anche del luogo non di straordinario gusto, un po' invecchiato con gli uomini, con le donne, con coloro che lì sono vissuti. Ed è anche l'amore, il violento amore dell'immagine naturale: una natura che è sentita come sacra, come divina, temibile e amica, una rivelazione<sup>61</sup>.

Da queste parole emerge quell'«amore» per la Norvegia che, se da un lato si manifesta «nella musica di Edvard Grieg», dall'altro, è un amore per l'«immagine naturale», per «una natura che è sentita come sacra», per la «domesticità» e per la «convivenza», anche nell'interiorità del viaggiatore, che vive quest'Alterità come «rivelazione». Manganelli continua:

Grieg amava comporre in una capanna di fronte a un fiordo. Amava ricavare da sé la musica facendo echeggiare dentro di sé la grazia e la violenza di quelle stupende immagini naturali. L'amore del piccolo, del minuto, del familiare, si illustra e nobilita nella grazia della musica di Grieg, così come il pio, il reverente amore per i morti, per il passato<sup>62</sup>.

L'amore di Grieg (e del viaggiatore) per «quelle stupende immagini naturali» risuona come quel «fiordo» di cui si parla. Si può prestare attenzione, in particolare, all'espressione «Amava ricavare da sé la musica facendo echeggiare dentro di sé la grazia e la violenza di quelle stupende immagini naturali»: anche in questo caso le «immagini» non afferiscono solo al senso visivo, ma anche a quello uditivo, che permette loro di risuonare nell'animo del

---

<sup>60</sup> ID., *L'isola pianeta e altri settentrioni*, cit., p. 277.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 277-278.

<sup>62</sup> Ivi, p. 278.

compositore. Si può notare anche la ripetizione di sé, come a sottolineare la vicinanza interiore tra il compositore e quella musica così peculiare, e quindi, metaforicamente, l'affinità di quell'Alterità per il viaggiatore stesso.

Concludendo, risulta particolarmente significativo soffermarsi su una peculiare metafora, che diviene simbolo dell'uso del linguaggio nei testi di viaggio manganelliani:

VOCE DI UOMO: Come si sente un professore a salire per la prima volta in un elicottero? Eh, un professore in elicottero...ha paura! Non c'è niente da fare. L'elicottero è una cosa affascinante, è una sensazione molto mista; da una parte c'è la paura del trovarsi per la prima volta in una situazione...sospesi in aria. Una situazione angelica, essendo pieni di peccati, siamo dei prodotti derivati dal peccato originale, siamo dei sottoprodotti del peccato originale. E contemporaneamente c'è lo straordinario fascino di quest'oggetto che, direi, più drammaticamente ancora dell'aeroplano testimonia il rifiuto dell'uomo di fronte al divieto di volare. L'uomo vuole stare nell'aria più che volare. E l'elicottero sta nell'aria, a cinquanta, cento metri da terra segue il percorso della terra, si arrampica su per la montagna seguendo il costone a cinquanta metri di distanza e questo è straordinario<sup>63</sup>.

Il linguaggio, così come l'«elicottero», da un lato ha a che fare con la paura, con quella «natura discenditiva» di cui si è parlato, che lascia «sospesi» nelle proprie ombre, quasi senza via d'uscita, poiché «essendo pieni di peccati, siamo dei prodotti derivati dal peccato originale»; dall'altro lato, il linguaggio incanta, affascina, e incarna la volontà umana di sfidare la propria finitezza, i propri limiti che la lingua rappresenta. Questa però, consente allo scrittore di leggere l'universo del reale sempre dall'alto, da una certa altezza, che è quella distanza necessaria, quel distacco imposto che deriva dall'uccisione delle parole, per cui come si è visto, «ogni parola, una per una, va presa e uccisa prima di essere usata», così che possa divenire «immobile, splendente, intoccabile, senza storia». Questa distanza, infatti, non impedisce di seguire il «costone», e quindi di insinuarsi nei cunicoli dell'universo del reale, per sezionarlo, indagarlo ed evocarlo. Manganelli prosegue:

Si libra sul ghiacciaio, scende in mezzo, sfiora gli alberi, scende sull'acqua, si innalza. Eh, questo il volare vero: è il volare degli uccelli, il volare degli insetti, il volare delle farfalle. L'inventiva di questa oscillazione a mezz'aria, questo nuotare, questo essere tra il pesce e il volatile... eh certo, questo è straordinario ed è ovviamente inquietante perché è una esperienza non umana, ecco, e fa parte di tutti i tentativi dell'uomo di sottrarsi alle limitazioni della sua condizione umana<sup>64</sup>.

Il linguaggio «scende sull'acqua, si innalza» ed ecco che torna la sua «natura discenditiva», e quella che solleva da terra; la lingua è caratterizzata pertanto da «questo essere tra il pesce e il volatile». Si può osservare anche come tutto questo sia al contempo «straordinario» ed

---

<sup>63</sup> Ivi, pp. 279-280.

<sup>64</sup> Ivi, p. 280.

«inquietante», che è la doppia natura del linguaggio stesso, che, da un lato, si relaziona con la «volatile vitalità delle parole», situate «nel cielo purissimo della verbalità», ed è al di fuori dell'ordinario perché non si accontenta di espressioni «adoperate» e spesso svuotate della propria intima natura, ma le reinventa, dall'altro, provoca «pavore» essendo «una esperienza non umana». La lingua, inoltre, «fa parte di tutti i tentativi dell'uomo di sottrarsi alle limitazioni della sua condizione umana»: nel suo essere la realtà per eccellenza, il linguaggio può inventare tutti gli universi possibili, addentrandosi anche nel 'non umano', incarnando una esperienza assoluta, sciolta da ogni altro mondo.

## Bibliografia

### Testi di Giorgio Manganelli

*Hilarotragoedia*, Milano Adelphi, 1964.

*La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1967.

*La palude definitiva*, a cura di E. Flamini, Milano, Adelphi, 1990.

*Esperimento con l'India*, a cura di E. Flamini, Milano, Adelphi, 1992.

*Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano Adelphi, 1994.

*La Penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.

*L'infinita trama di Allah. Viaggi nell'Islam 1973 – 1987*, a cura di G. Pulce, Roma, Quiritta, 2002.

*La favola pitagorica*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Adelphi, 2005.

*L'isola pianeta e altri settentrioni*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Adelphi, 2006.

*Cina e altri orienti*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi, 2013.

*Africa*, a cura di V. Papetti, Milano, Adelphi, 2015.

### Bibliografia critica

Pellegrino A., *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1985.

Farnetti M., *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Milano, Guerini, 1994.

De Benedictis M., *Manganelli e la finzione*, Roma, Lithos, 1998.

Papetti V., *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

Pegoraro S., *Il "fool" degli inferi: spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni Editore, 2000.

Menechella G., *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo, 2002.

EAD., *Manganelli e la geocritica*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000.

- Pulce G., *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- Belpoliti M., Cortellessa A., *Giorgio Manganelli*, «Riga» n. 25, 2006.
- D'Aquino A., *L'io e l'altro. Il viaggio in India da Gozzano a Terzani*, Roma, Avagliano, 2006.
- Isotti Rosowsky G., *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni Editore, 2007.
- Benvenuti G., *Il viaggiatore come autore*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Zilahi De' Gyurgyokai M., *Vademecum manganelliano. Psicoanalisi, linguaggio, letteratura e menzogna in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne Editrice, 2008.
- Cappellini K., *Le eterne, fatali, inutili partite in Parola di scrittore*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni Editore, 2010.
- Argento M., *Giorgio Manganelli. Indagine per una riscrittura infinita*, Napoli, Liguori Editore, 2012.
- Longoni A., *Le sfere, Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci Editore, 2016.

#### Bibliografia generale:

- Calvino I., *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
- Moravia A., *A quale tribù appartieni*, Bompiani, Milano, 1972;
- ID., *Lettere dal Sahara*, Bompiani, Cuneo, 1981
- ID., *Passeggiate africane*, Bompiani, Milano, 1987.
- Said E., W., *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Jacob M., *Il paesaggio*, trad. di A. Ghersi, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Ricorda R., *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento ad oggi*, Brescia, La scuola, 2012.