

Italies

Littérature - Civilisation - Société

24 | 2020

Illusions et chimères

Montrer le chimérique

Le maniérisme de Giorgio Manganelli

La « création du réel » dans la lecture, l'écriture, les images

LAVINIA TORTI

p. 201-216

<https://doi.org/10.4000/italies.8456>

Résumés

Français Italieno

À partir de l'examen des notes et traces de lectures présentes dans certains livres de la bibliothèque de Giorgio Manganelli conservée auprès du Centre manuscrits de l'Université de Pavie, on se propose d'analyser comment l'écriture de l'auteur, dans *Discorso dell'ombra e dello stemma*, *Dall'inferno*, *Encomio del tiranno*, *La palude definitiva*, *Il presepio*, est liée à la tradition littéraire et iconographique du Maniérisme. Les hommes et les animaux monstrueux, l'usage du clair-obscur, les lieux labyrinthiques, la langue *serpentinata*, rappellent certains textes et œuvres d'art du XVI^e siècle, mais sont en même temps les représentations phénoménologiques d'un maniérisme compris comme catégorie atemporelle, comme déviation de tout ce qui serait harmonie ou norme.

A partire dall'esame delle postille presenti in alcuni libri della biblioteca di Giorgio Manganelli conservata presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, l'articolo analizza in che modo la scrittura dell'autore, in *Discorso dell'ombra e dello stemma*, *Dall'inferno*, *Encomio del tiranno*, *La palude definitiva*, *Il presepio*, sia legata alla tradizione letteraria e iconografica del Manierismo. Gli uomini e gli animali mostruosi, l'uso del chiaroscuro, i luoghi labirintici, la lingua *serpentinata* richiamano alcuni testi e alcune opere d'arte figurativa del XVI secolo, ma allo stesso tempo sono le rappresentazioni fenomeniche di un manierismo da intendersi come categoria storica, come deviazione da tutto quanto sia armonia o norma.

Entrées d'index

Mots-clés : Manganelli (Giorgio), illusion, maniérisme, image, chimère

Index géographique : Italie

Index chronologique : XXe

Parole chiave: Manganelli (Giorgio), illusione, manierismo, immagine, chimera



Texte intégral

*Un'idea da sviluppare: l'arte come dialettica. Un'idea gigantesca*¹.

- 1 Le terme *maniérisme* en littérature est souvent synonyme d'une forme d'écriture artificielle, extrêmement littéraire et souvent absconse. En ce qui concerne l'écrivain Giorgio Manganelli, la critique a souvent attribué ces caractéristiques à son écriture², se référant au maniérisme en tant que catégorie formelle atemporelle, mais elle n'a jamais lié l'œuvre de Manganelli au courant artistique et littéraire du XVI^e siècle. Cet article vise à analyser dans quelle mesure les caractéristiques de l'écriture de Manganelli peuvent être assimilées à la tradition maniériste, notamment en considérant les lectures de l'auteur et les livres de sa bibliothèque aujourd'hui conservée auprès du Centre de manuscrits de l'université de Pavie.
- 2 Mon hypothèse est que la *forma mentis* maniériste de Manganelli est, certes, à considérer, dans le sillage de Curtius et Hocke³, comme liée à une catégorie anhistorique qui inclut toute forme d'irrégularité et de détachement de la réalité⁴, mais elle se construit à *travers* le même retour à la tradition. Je prendrai en examen les ouvrages les plus mûrs où Manganelli fait appel de manière récurrente à des stratégies rhétoriques considérées comme typiquement maniéristes, et où les images décrites renvoient à ladite tradition iconographique, en particulier dans la représentation des contrastes entre lumière et obscurité et des créatures imaginaires : *Dall'inferno* (1985) et *Encomio del tiranno* (1990) en particulier, mais aussi *Discorso dell'ombra e dello stemma* (1982), *La palude definitiva* (1991, posthume), *Il presepio* (1992, posthume).
- 3 Ne serait-ce qu'à partir de la consultation du catalogue de sa bibliothèque⁵, nous pouvons déjà remarquer l'intérêt de l'auteur pour la catégorie du maniérisme : les manuels et les ouvrages qui sont consacrés à ce sujet d'un point de vue littéraire et artistique sont plus nombreux par rapport à ceux qui concernent les autres courants. Par exemple, Manganelli possédait certains volumes de la collection «Classici dell'Arte» de la maison d'édition Rizzoli, dont la plupart était d'artistes de ce mouvement ou de cette période : Pontormo, Bronzino, Bosch, Buonarroti, El Greco, etc. Qui plus est, les annotations que Manganelli appose dans la marge de certains ouvrages dédiés audit sujet sont souvent révélatrices et reflètent une stratégie plutôt habituelle chez l'auteur, celle de l'identification⁶ : les nombreuses phrases soulignées sont en accord avec ce que Manganelli écrit, avant ou après, dans ses œuvres⁷. Et c'est à partir des annotations qu'il est possible de montrer comment la langue et le style de l'auteur peuvent être reliés à une *idéologie* maniériste. Voyons, par exemple, dans *Dall'inferno*, ce que le protagoniste-auteur dit, dès qu'il sent qu'il accueille dans son corps une poupée chauve-souris :

La presenza di un corpo estraneo nel mio corpo non poteva alla lunga non modificare la mia linea che osavo definire classica; ché sarei stato privato di quella qualità che i trattatisti dei pregi dell'arte concordamente consideravano essenziale [...] della stessa: vale a dire la reciproca convenienza delle parti, l'armonia, la congruenza, in breve ciò che già si disse *concinnitas*; giacché sarei stato intrinsecamente deforme, incongruo, disarmonico, disconveniente, contraffatto e irrimediabilmente bruttato da una presenza estranea alla mia entelechia formale; aggiungevo che le qualità estetiche della stessa bambola sarebbero state occultate dalla sua anomala collocazione: che beltà non si dà ove non luca luce; [...] Sobriamente ribatté essere la mia idea del bello improntato ad un parento classicismo; non professarsi più da gran tempo alcun rispetto per l'armonia delle parti, ma anzi cercarsi, non senza maliziosa arguzia della mente, *il decoro del deforme, la squisitezza dello stravagante, in breve la beltà del brutto*; assai più ardua che non la scolastica grazia dell'armonia delle parti, [...] della congruenza⁸ [...].

- 4 Ensuite, lisons ce que Manganelli souligne dans un livre densément noté comme *Il manierismo nella letteratura* (1959) de Gustav René Hocke :



Sul piano umano (e artistico) si verifica così qualcosa che è elementare e insieme artificiato: la singolare interferenza di iperbole e ellisse, che è un segreto del manierismo, l'unione di *calore e freddezza*, di ebbrezza e prudenza, di passione e calcolo, di cupidigia e dieta, di ansia di rivelazione e geroglifica, di prolissità ed ermetismo, di turpiloquio e reticenza, di *gioia di vivere e paura della morte*, di *lussuria e misticismo*, di *demonicità e pietismo*, di compassione ed egocentrismo, di esuberanza e fiacchezza, di follia e logicità, di *ansia di Dio e antireligiosità*, di esibizionismo autobiografico e riservatezza enigmatica, di oscenità gnostica e castità bramata, di soggettivismo estetico e culto estremo della forma⁹.

- 5 Comme on le voit, la *coincidentia oppositorum* typiquement maniériste que Manganelli met en jeu dans la description de la « bambola interiore¹⁰ », le décor du déformé, la beauté du laid, sont assimilables aux binômes énumérés par Hocke et soulignés par Manganelli, qui par ailleurs poursuit pendant toute sa production l'idée que cette alternance puisse trouver son application dans l'écriture même. En fait, il souligne encore chez Hocke :

Esistono delle figure pararetoriche predilette dal manierismo, in tutta quanta la letteratura europea: oltre alla cataresi, i già noti ossimori (accostamento di opposti); l'*aprosdoketon* (parola attesa invece di quella che ci si aspetterebbe – *pointe!*); la sineddoche (scelta della parte per il tutto o viceversa); l'iperbole (esagerazione) e l'ellissi (sottinteso). Tutte sono al servizio del *delectare* pararetorico con i mezzi dello sbalordimento¹¹.

- 6 Si l'on sait sûrement à quel point le style de Manganelli est conforme à ce qui vient d'être décrit, je trouve en revanche essentiel de montrer comment ce style résulte d'une déformation de la langue italienne de la période que l'on considère, à savoir le XVI^e siècle. L'auteur, en remontant dans le temps, récupère des mots et des techniques rhétoriques de la tradition, il en suit et en récrée à la fois les règles¹². Ainsi, à la base de l'écriture de l'auteur milanais on trouve l'oxymore, la provocation, la supercherie, ainsi que le « clausule numerose¹³ », l'« acutezza recondita¹⁴ » et les « figure del parlare¹⁵ » qui ne sont que des « abusioni delle regole grammaticali¹⁶ », notions formulées par Baldassarre Castiglione dans *Le Livre du Courtisan* (1528) et soulignées par Manganelli, comme le montre le volume conservé dans sa bibliothèque, où il met plusieurs fois en évidence un mot très significatif de son œuvre, le mot « artificiosa¹⁷ ». Manganelli, en ne valorisant que des morceaux spécifiques, reconnaît dans le modèle linguistique de Castiglione certaines formules qu'il identifie comme appartenant à sa propre conception d'écriture. Il projette, à travers les soulignements, son idée d'écriture dans ses lectures, comme s'il générât ses idées à travers le prélèvement dans les textes autrui. Va dans ce sens, donc, le propos d'une déviation *anhistorique* de la langue, qui ne suit pas de courants mais s'appuie sur des expérimentations individuelles. Ce procédé d'identification est par ailleurs respecté dans ses articles critiques. Par exemple, il choisit des énoncés similaires à ceux qu'il trouve chez Castiglione, quand il écrit sur la *Vita* (1558-1562) du maniériste Benvenuto Cellini :

Libro mostruoso [...], deforme e contronatura come le creature miste e assurde che “gli antichi si dilettevano di comporre” [...]; la sua prosa trionfa nella *devastazione di ogni cautela grammaticale*, travolta da una *splendida violenza di anacoluti, fratture, brachilogie, ogni sorta di spostamenti*¹⁸.

- 7 Également, Manganelli refuse l'idée de l'art comme imitation de la réalité – la littérature étant mensonge – à l'instar des artistes figuratifs maniéristes qui, à partir de la deuxième partie du XVI^e siècle, s'éloignèrent des modèles classiques et recréèrent le monde de façon personnelle, en inventant leur propre technique d'écriture ou de peinture, à la recherche de l'extravagant et du bizarre. Ainsi que la *maniera*, l'écriture de Manganelli se complaît dans sa « dimensione di arte nata dall'arte, metalinguaggio ipernutrito di cultura, ambiguamente oscillante tra invenzione e citazione, sperimentalismo e routine, arcaismo e avanguardia¹⁹ ». *L'ideologia del traditore*²⁰ est repropagée et renouvelée : l'ironie et le paradoxe manganelliens expriment une notion du mensonge comme « creazione del reale e non come mimesi del reale²¹ ». Le référent



devient donc à la fois une caricature et un simulacre de soi-même, une grimace grotesque. La langue manganellienne est déguisée : bien que noble et hyperlittéraire, elle cache et révèle à la fois le contenu vulgaire et matériel du monde, l'excrément de la réalité, expression que Manganelli reprend d'Artaud²² et qu'il corrobore dans l'article sur le *Libro mio*, le journal intime du peintre maniériste Pontormo : « Il mondo è maltempo, cibo infimo, escrementi²³ ».

- 8 Toutefois, ce qui émerge de la critique et de la prose de Manganelli n'est pas une inversion de positions entre sublime et infime, mais plutôt une coexistence d'images obscènes et de langue élevée. De ce fait, on assiste à l'identité entre mot et représentation : d'une part l'écriture est obscure, non immédiatement intelligible, d'autre part c'est précisément l'espace de la narration qui est « tenebricoso ». Ce terme, à mon avis emblématique, est un mot manganellien qui apparaît tapuscrit entre parenthèses, isolé, dans la première et dans la deuxième rédaction dactylographiée de *Dall'inferno* avant d'être curieusement supprimé dans l'édition définitive²⁴. Le mot représente d'un côté la volonté de l'auteur de jouer avec la langue en reproposant des termes qui nous rappellent une ancienne tradition ; de l'autre côté, notamment quand on le trouve à côté du mot « lume », comme un « fulmineo ossimoro²⁵ », il démontre que la lumière manganellienne, bien que présente, ne signifie pas la révélation, le savoir, mais elle est plutôt la lumière du feu, à la fois « abbagliante e inafferrabile », « allucinatoria e rivelatrice²⁶ ». Elle est une lumière effrayante, fastidieuse, très présente dans les romans manganelliens, où les couleurs et la forte illumination des *ekphrasis occultes* nous rappellent les tons brillants et innaturels de certains tableaux maniéristes et servent à la représentation du sacré et à la fois de sa désacralisation. Voyons par exemple la description d'un temple dans *Encomio del tiranno* :

Un quadro dai vivaci colori: nozze di Lilith. Una magra, elegantissima Lilith sposa un'automobile dai fari storti bassa e gangsterosa. Alle spalle si scorge un motociclo abbandonato che si impicca, aiutato dal torturatore eccitabile. Il prete ha un volto nobile e paziente, giacché il matrimonio è religioso. Anzi, sacro. Il prete riappare in successive nicchie e cappelle: fa miracoli – acceca i vedenti – chiama i diavoli e li sevizia, gli angeli lo derubano, vola sui tetti e ritenuto babbo natale viene ucciso da sconsigliati bambini. [...] Dopo un breve tratto affatto buio, una serie di cappelle e nicchie con immagini di buffoni, cerchi, birilli, acrobati, corde librate da fachiri, serpi che escono dai panieri, e una melodia di flauti, stremante [...] Poi, il corridoio si faccia buio. Sempre più buio, con talora lampi accecanti da lampade potenti e strazianti, ad illuminare nicchie e cappelle vuote, ma non di rado con tracce organiche, o graffiti quali possono fare i prigionieri oziosi. Per altro, vuoto. [...] Una sorta di tunnel della paura come usano ai Luna park²⁷.

- 9 On remarque cette antithèse entre lumière et obscurité également dans *La palude definitiva*, où le marécage est sombre mais éclairé par intermittence d'une lumière monstrueuse ; dans *Dall'inferno*, où l'enfer, clairement, est à la fois noir et rouge-feu ; dans la grotte de la crèche (*Il presepio*), endroit qui devrait représenter la lumière divine mais qui se transforme également en un enfer.
- 10 Il s'agit, d'autre part, d'une antithèse de contenu mais aussi de forme, assimilable, à mon avis, au conflit entre obscurité et clarté dans l'écriture, *oscurità* et *chiarezza*, qui fut la raison d'un débat entre Manganelli et Primo Levi en 1976²⁸. Comme le démontre *Discorso dell'ombra e dello stemma*, il ne s'agit pas que des lieux, ce sont également les mots qui sont *noirs* :

[...] la magia negra della parola vuole che ogni parola abbia il suo alone, la sua aureola di tenebra. Le parole sono nere. Chi non conosce l'ombra della parola, ignora la parola, e quando parla usa parole che, ignare del proprio buio, non danno luce alcuna²⁹.

- 11 Manganelli, toujours dans *Il manierismo nella letteratura*, souligne une citation tirée d'un poème de Jean Cocteau : « la chiarezza menti, per restare incompresa³⁰ ». De nouveau, c'est le conflit entre mystère et immédiateté d'une œuvre qui crée le sens, c'est



la dialectique qui fait l'art, littéraire ou figuratif: « L'arte è in primo luogo accettazione dei contrari³¹ ». L'auteur précise dans une note critique en 1955 :

Capita tuttavia di usare dei concetti, e delle parole, con oscura coscienza del loro pieno valore: il che conferma il valore strumentale delle parole, la loro posizione dinamica [...] Un concetto che io uso sovente (a dire il vero, tra me e me) specie quando mi trovo davanti ad un quadro, è il concetto (piuttosto la parola) dialetticità. Dico che un quadro è dialettizzabile (da noi che lo guardiamo) o che non lo è: ma, onestamente, mi è oscuro quel che intendo dire. Posso spiegare cosa è un quadro non dialettizzabile: è il quadro decorativo, compiaciuto – ad esempio, il Domenichino della *Caccia di Diana*, o la *Circe* del Dossi. *Non sono opere dialettizzabili: cioè non offrono resistenza, non hanno un centro gagliardo di vitalità che aggredisce, offende chi guarda*. Si possono interamente “guardare”, e non lasciano residui. Sono “belli” nel senso che il giudizio negativo cui arriviamo (specie per Domenichino) è per l'appunto una scelta intellettuale, una constatazione che non c'è modo di trovare un punto di resistenza su cui portare il processo della dialettizzabilità. Sono quadri anche – anzi, appunto – gradevoli – essendo la qualità dialettizzabile di per sé non gradevole, non armonica, non scorrevole, ma anzi in certo modo urtante [...]. Il quadro dialettizzabile (prendi qualunque quadro del Caravaggio) è una presenza cui non si sfugge; qualcosa che ha fatto – e continua a fare – la storia [...]³².

- 12 Cette dialectique, que l'on avait déjà rencontrée dans *Dall'inferno* et chez Hocke, cette résistance à la compréhension immédiate, on la retrouve encore dans *Encomio del tiranno* :

[...] il vero discorso non è già l'invenzione di uno e uno solo, ma fatto da questo sterminato, frantumato, sillabato, insensato discorrere della puttana col prete, del mercante di tappeti con l'acquaiuolo, dell'affilatore di coltelli con il sentenzioso vespillone. Io cammino per così dire sulla cimasa di questo brusio intimo, mi fo strada tra sillogismi studiosamente errati, sventate invenzioni, allusive menzogne dette per ulteriore tutela in guise retrograde, essi, i frequentatori dell'abietto, sanno che io, asettico, astratto, affusolato e liscio di dita, impeccabile nella mia uniforme di spia, sono anche irretito in un sapiente gioco di invidie [...]³³.

- 13 Comme on l'a vu, la dialectique proposée en termes poétologiques dans les notes critiques est reformulée narrativement dans une énumération de dialogues d'entités opposées, entre lesquelles la compréhension n'est pas possible ni souhaitée, et la communication devient pour cette raison créatrice d'un interminable discours polysémique et à la fois dénué de sens. La dialectique, par ailleurs, est présente dans la forme, dans lesdits mots noirs, mais aussi dans le contenu de l'œuvre, dans les images mêmes de cette réalité *inventée*. Les sujets des récits manganelliens, comme l'on vient de voir, sont isolés, toujours métalinguistiques, ils interagissent à la fois avec la scène et les lecteurs, à l'instar des *dicitori* maniéristes qui indiquent l'action dans le tableau auquel eux-mêmes appartiennent³⁴. Les personnages sont chacun une variation de l'autre et sont tous brumeux, chimériques, tous des *fools* shakespeariens³⁵. Leur physionomie est, dans certains cas, fragmentée, peu définie, alors qu'elle est métamorphique dans d'autres, voire tératomorphe. En sachant que les traits, la corporéité de ces hommes s'orientent souvent vers une direction bestiale³⁶, il me semble nécessaire de considérer également les caractéristiques des divers animaux monstrueux qui peuplent les mises en scène manganelliennes. En fait, ceux-ci représentent souvent le lien entre l'homme déformé et l'idée d'une animalité basse et sauvage: « Ovunque si assiste alla diserzione dei personaggi umani, che, qualora appaiano, assomigliano a lemuri, evanescenti figure contigue e smorte apparizioni³⁷ ». Un cas exemplaire où le lien entre homme et monstre s'associe au lien entre mot et image est la couverture de l'ancienne édition du *Discorso dell'ombra e dello stemma*, qui présente les deux panneaux latéraux du *Portait de Oswolt Krel*, réalisé par Albrecht Dürer en 1499³⁸. Les deux hommes qui portent les blasons ont l'aspect animalesque et infernal, et ils représentent, comme souligné par Salvatore Nigro, une sorte d'inversion de l'*ekphrasis*, une équivalence figurative du verbal: « Manganelli si convinse di aver trovato una possibile trascrizione illustrativa del *Selbst* trasposto in retorica³⁹ » (fig. 1).



Fig. 1 : Albrecht Dürer, *Portrait d'Oswolt Krel*, 1499, huile sur panneau, 50 x 39 cm, panneaux latéraux, Alte Pinakothek, Munich, © Alamy.



14 En fait, ces formes monstrueuses, comme le dit Manganelli dans une critique au médiéval *Liber monstrorum*, sont «schegge di immagini, gigantesche, terribili, enigmatiche [...], diapositive dell'orrido, dell'impossibile, del favoloso⁴⁰», et pour cela elles peuvent souvent être comparées avec une certaine partie de la tradition iconographique: par exemple, outre l'intérêt déjà mentionné pour les maniéristes Pontormo et Bronzino, ainsi que pour le clair-obscur caravagesque, Manganelli eut sûrement une véritable admiration pour un ancêtre du maniérisme tel Jérôme Bosch, dont les célèbres triptyques sont à rapprocher des déformations manganelliennes. Encore une fois, la bibliothèque nous aide à vérifier cette hypothèse⁴¹.

15 Pour proposer quelques exemples, la poupée chauve-souris de *Dall'inferno* ressemble beaucoup à la chauve-souris qui joue de la flûte dans *Le Chariot de Foin* (fig. 2); l'oiseau au visage de femme dans *Ventitré* de *Centuria* (1979) nous rappelle certaines bêtes présentes dans *Les Tentations de Saint Antoine* ou *Le jardin des délices* (fig. 3). Chez Manganelli et chez Bosch on rencontre des animaux anthropomorphes et des hommes zoomorphes, comme des manticores, des licornes, des amphibènes, etc. Dans *La palude definitiva*, la *cavallinità* est guide du protagoniste qui, à son tour, semble se transformer tout au long du roman, jusqu'à se mêler avec la nature qui l'entoure,



comme l'homme-arbre dans le *Jardin des délices*. Pour terminer, la «sterminata capigliatura di rettili⁴²» évoquée en conclusion de *Dall'inferno*, renvoie non seulement aux hommes de Bosch mais aussi à l'image de la *Méduse* caravagesque. Cela nous démontre que Manganelli fait référence au maniérisme artistique non seulement parce qu'il est passionné par l'art figuratif de l'époque, comme le montre sa bibliothèque, mais également parce qu'il est attiré par tout ce qui, dans l'art, représente l'écart par rapport à ce qui est imposé; la littérature en tant que dialectique, donc en tant que questionnement; la reprise et la manipulation de la tradition. Tout cela, indépendamment du temps historique, comme le démontre le fait que les objets de la déformation, à savoir les monstres, peuvent bien appartenir à l'iconographie du Moyen Âge, du Maniérisme, ou du XXe siècle⁴³.

Fig. 2 : Jérôme Bosch, *Le chariot de foin*, vers 1501-02, huile sur panneau, 135 x 100 cm, détail, © Musée du Prado, Madrid/Bridgeman Images.



Fig. 3 : Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, entre 1480 et 1505, huile sur panneau, 220 x 389 cm, détail, © Musée du Prado, Madrid/Bridgeman Images.





16 En outre, ces animaux imaginaires, parfois, résultent également d'une construction proprement linguistique. Manganelli combine des termes appartenant au grec ancien et, à partir de ce lexique fantastique, donne ainsi naissance à des êtres fabuleux : dans l'*Encomio*, à côté des basilics et des chélydres, nous rencontrons l'*agatosauro*, l'*optodonte*, l'*anacordio*, le *rinoptero*, etc.⁴⁴. De tels néologismes se basent sur le principe manganellien selon lequel le langage se rend sujet et objet de la composition narrative. Si sa langue à la fois ancienne et nouvelle, noble et obscène, répond à une exigence antinaturaliste, les animaux aussi confirment cette volonté de déformation.

17 Et les animaux du *Presepio* constituent un cas particulier de monstruosité, car ils s'avèrent être les symboles d'une opposition entre sacré et sacrilège. L'auteur transforme au fur et à mesure le conte de la création de la crèche en narration des enfers, où les personnages religieux deviennent tout à fait démons (« tutto ciò che è divino sta negli Inferi⁴⁵ ») : l'Enfant-Jésus a quelque chose de « mostruoso⁴⁶ », les anges deviennent des chauves-souris, les mouches entourent la main de la Vierge et une araignée tisse sa toile sur la barbe du Père. Dans l'acceptation des contradictions internes déjà vues chez Hocke, en plein contexte maniériste, tous ces êtres sont des « versipelle⁴⁷ », portent des masques changeants pour se cacher de la réalité, du temps, de l'ordre, en se réfugiant dans la fantasmagorie et la tautologie du langage. À ce propos, voyons encore la présentation du temple dans *Encomio del tiranno*, où la



construction du réel manganellien est rendue à travers la richesse de l'*ekphrasis* – nous avons l'impression en effet de lire la description d'un tableau – et à travers les procédés de l'allitération, de l'énumération, des rimes internes et de la verbigération de mots inusuels :

[...] ciclisti, commentatori sportivi in abito da predicatore, gli occhi piamente volti al cielo; vincitori di lotterie locali, che reggono nelle mani il pollo estratto a sorte; nelle nicchie, marinaretti, dattilografe sgraziate e carnali, camerieri in abito da sera. Poi, nelle cappelle, cavalli dal piglio temerario, con sterco ai loro piedi; una scimmia in veste da buffone – deve servire a disorientare; una locomotiva a carbone, con indizi di santità arcaica; nelle nicchie gatti domestici, un bambino travolto da una automobile, francobolli di paesi esotici o scomparsi in una qualche guerra. [...] Grandi rosse rose infestate dagli insetti. La mascella di una balena. [...] si vedono statue che si muovono, né si sa se siano statue. Il monotono girotondo di un fringuello impazzito; il raschio di un topo smarrito. L'uggiolio di un cane atterrito non si sa da che. Il ronzio assordante di una farfalla gigantesca che sta morendo. Nelle nicchie, modelli di alberi tropicali altissimi; vascelli naufragati; serpenti imbalsamati; preservativi per esseri di gran lunga più grandi di qualsiasi uomo.⁴⁸

18 De ce fait, quand on lit les récits manganelliens, on a vraiment l'impression de se trouver dans des non-lieux épouvantables, qui n'existent que dans l'esprit de l'auteur et qui dans la réalité peuvent nous rappeler seulement le parc des monstres à Bomarzo (la maison sans équilibre du parc du Latium ne rappellerait-elle pas la maison *fhefhekid* du *Discorso* ?).⁴⁹

19 Et en réfléchissant toujours aux images qui jalonnent l'écriture manganellienne, il me semble pouvoir dire que si la lumière et son manque, si les personnages qui habitent les contes, sont le résultat d'une réappropriation de la tradition maniériste, c'est le cas aussi des lieux où les non-narrations se déroulent, des « jardins delle inquietudini »⁵⁰ mais surtout des labyrinthes. Forme privilégiée chez Manganelli, le labyrinthe s'avère être une structure typiquement maniériste, comme l'auteur le savait, sa bibliothèque étant fournie de volumes qui traitent de son iconographie à travers les siècles.⁵¹ Exemple classique de la recherche sans découverte, de l'énigme comme symbole même de la connaissance, la structure dédalique est souvent chez Manganelli sujet et protagoniste de la narration, et devient l'allégorie d'un langage sans but ni fin. En même temps, le procès de verbigération de l'écrivain se traduit dans une construction d'innombrables carrefours, de déviations à partir d'un centre. Comme l'auteur le souligne chez Hocke, c'est la même écriture qui est le produit d'une composition architecturale labyrinthique :

Il "fantastico" può essere irrazionale, ma anche, in un senso particolare tipicamente manieristico, molto "ingegnoso", dunque fortemente soggetto al controllo di una tecnica *calcolata* (come quella del costruttore del Labirinto, *Dedalo*) dall'artista-ingegnere fantastico-intellettuale⁵².

20 Que ce soit l'espace labyrinthique ou les occurrences serpentines, il s'agit bien à chaque fois chez Manganelli de la translation d'un langage tortueux, assimilable à ce que le maniérisme appelait, en effet, une *figura serpentinata* pour définir les corps sculptés aux formes, justement, serpentines. Et Manganelli connaît bien cette forme qui caractérise la sculpture maniériste et qui, en quelque sorte, anticipe l'extravagance baroque. Dans le volume *Motivi e figure* de Praz, riche en annotations, Manganelli souligne avec une barre latérale :

Abbastanza si è discusso, in passato, quanto l'arte di Michelangelo abbia potuto influire sull'avvento del barocco; ed è certo che quello stile intermedio che è il manierismo, con la sua fissazione per la "forma serpentinata", denuncia a chiare note la paternità michelangiolesca.⁵³



21 Dans le chapitre du même volume *Foscolo manierista*, le lecteur semble mettre en évidence avec une barre latérale au crayon la dernière phrase seulement, ici soulignée :

« E come il rito è tutto, l'arte si studia di rendere la solennità col magistero dello stile, stile atteggiato, sequela di gesti soavi e precisi. In una parola, manierismo. »⁵⁴

22 En conclusion, ce que Manganelli a lu et regardé, et la manière dont il l'a fait, nous a donné plusieurs indices. La *maniera* de Manganelli résulte de deux facteurs : l'étude détaillée de la tradition linguistique, littéraire et artistique et une passion particulière pour celle du XVI^e siècle italien et étranger ; la re-proposition des intentions des auteurs maniéristes à travers des modalités et des contenus renouvelés mais toujours présents. Grâce à certains exemples spécifiques, mon propos a été de montrer comment la sensibilité de Manganelli à l'art figuratif a été prédominante dans ses lectures et dans son écriture, et comment sa propre création du réel – les labyrinthes, les monstres, les *fools*, le clair-obscur – se rapproche d'un côté d'un maniérisme ancien mais est également le résultat d'un maniérisme comme catégorie cyclique qui revient à toute époque de façon originale, en tant qu'éloignement de tout ce qui est harmonie, règle, imposition, en tant que continuelle et atemporelle déviation de la norme.

Notes

1 Giorgio Manganelli, *Appunti critici*, a cura di Federico Francucci, Milano, Adelphi, carnet V, n° 98, à paraître. Je remercie Federico Francucci de m'en avoir facilité la consultation avant parution.

2 Cfr. « Giorgio Manganelli », a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, in *Riga*, Milano, Marcos y Marcos, 2006, n° 25.

3 Cfr. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], tr. it., a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 ; Gustav René Hocke, *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea dal 1520 al 1650 e nel mondo di oggi* [1957], tr. it., Roma, Theoria, 1989 ; Gustav René Hocke, *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica: contributo a una storia comparata della letteratura europea* [1959], tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1965.

4 Belpoliti considère le maniérisme comme un « modo d'essere che ha a che fare con gli stati patologici dell'anima umana » (Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 176). Voir aussi Ludwig Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo* [1964], tr. it., Milano, Bompiani, 2001 et, plus récemment, Michele Mari, « Il Cinquecento del dottor Caligari », in *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 27-45.

5 Cfr. Fondo manoscritti Pavia, <http://centromanoscritti.unipv.it>.

6 Pour une analyse des stratégies de lecture, je mentionne : Federico Francucci, « Scarpiera, non scrigno. L'archivio e l'immagine pubblica di Giorgio Manganelli », in *L'autore e il suo archivio*, a cura di Simone Albonico e Niccolò Scaffai, Milano, Officina Libraria, 2015, p. 109-125 ; Federico Francucci, « Carte libri quaderni matite », in *Tutta la gioia possibile*, Milano, Mimesis, 2019, p. 121-150 ; Lavinia Torti, « Dear Bunny, Dear Volodya, Dear Manga: le postille di Manganelli a Nabokov e Wilson tra proiezione e riconoscimento », *Avanguardia*, n° 66, 2018, p. 75-108.

7 Je signale les volumes consacrés au sujet du maniérisme et ses alentours qui sont notés : *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951, catalogo, introduzione di Roberto Longhi, Firenze, Sansoni, 1951 ; Gustav René Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, op. cit. ; Giorgio Melchiori, *The Tightrope Walkers. Studies of Mannerism in Modern English Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1956 ; Mario Praz, *Motivi e figure*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1945. Je mentionne d'autres ouvrages consacrés au même thème et présents dans la bibliothèque de l'auteur : Giuliano Briganti, *La maniera italiana* [1961], Firenze, Sansoni, 1984 ; Mario Costanzo, *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria del Manierismo e del Barocco*, Roma, Bulzoni, 1983 ; Arnold Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e la nascita dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965 ; Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1973 ; Linda Murray, *The Late Renaissance and Mannerism*, London, Thames and Hudson, 1967 ; Mario Praz, *Il giardino dei sensi. Studi sul Manierismo e sul Barocco*, Milano, Mondadori, 1975 ; John Shearman, *Mannerism*, London, Penguin Books, 1967 ; Wylie Sypher, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Padova, Marsilio, 1968.

8 Giorgio Manganelli, *Dall'inferno* [1985], Milano, Adelphi, 1998, p. 26-27, c'est moi qui souligne.

9 Gustav René Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, op. cit., p. 301-302.

10 Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, op. cit., p. 33.

11 Gustav René Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, op. cit., p. 172, l'italique est de l'auteur.



- 12 Cfr. Federico Francucci, *Carte libri quaderni matite*, op. cit.
- 13 Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, con una scelta delle opere minori, a cura di Bruno Maier, Torino, Utet, 1964, p. 145.
- 14 *Ibid.*, p. 132.
- 15 *Ibid.*, p. 144.
- 16 *Ibid.*
- 17 *Ibid.*, p. 147, 462.
- 18 Giorgio Manganelli, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 122-123, c'est moi qui souligne.
- 19 Antonio Pinelli, *La bella Maniera* [1993], Torino, Einaudi, 2003, p. 90.
- 20 Cfr. Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo* [1976], postfazione di Andrea Cortellessa, Milano, Electa, 2012.
- 21 Graziella Pulce, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 113.
- 22 Cfr. Giorgio Manganelli, *Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo*, a cura di Lietta Manganelli, Torino, Arago, 2015, p. 34.
- 23 Giorgio Manganelli, *Laboriose inezie*, op. cit., p. 135. L'auteur consacre plusieurs articles du recueil à l'œuvre des maniéristes. Dans un des six articles dédiés à l'Aretin, on lit : « in lui agiva un'altra idea della letteratura, e fu quella che gli consentì di preannunciare, prima della metà del Cinquecento, modi manieristici e barocchi » (*ibid.*, p. 279).
- 24 On le trouve dans la première rédaction dans le f. 33, dans la deuxième dans le f. 54.
- 25 Giorgio Manganelli, *Amore*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 73. Le terme « tenebricoso » apparaît aussi dans *Discorso dell'ombra e dello stemma* (1982), a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 2017, p. 61 et, au genre féminin, dans *Sarcofago nuziale* (Giorgio Manganelli, *La notte*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, p. 174).
- 26 Giorgio Manganelli, *La forma del fuoco*, in *Arte e letteratura: scritti in ricordo di Gabriele Baldini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972, p. 151.
- 27 Giorgio Manganelli, *Encomio del tiranno*, op. cit., p. 131-132, c'est moi qui souligne. Je renvoie à un autre morceau d'*Encomio*, où on rencontre d'autres « grandi quadri dai colori densi, raffiguranti te alla battaglia di Isso, alla battaglia di Filippi, alla battaglia di Lepanto, o anche, in un angolo di un gigantesco quadro di genere e di ambiente popolare napoletano... » (*ibid.*, p. 39).
- 28 Cfr. Giorgio Manganelli, « Elogio dello scrivere oscuro », in *Il rumore sottile della prosa*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 36.
- 29 Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, op. cit., p. 60-61.
- 30 Gustav René Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, op. cit., p. 98.
- 31 Giorgio Manganelli, *Appunti critici*, op. cit., carnet V, n° 70, c'est moi qui souligne.
- 32 *Ibid.*, carnet V, n° 55.
- 33 Giorgio Manganelli, *Encomio del tiranno*, op. cit., p. 113, c'est moi qui souligne.
- 34 Ici Sypher à propos du *Sprecher* : « nella *Presentazione di Maria* di Tintoretto lo *Sprecher* è l'uomo in angolo a sinistra – una figura in primo piano, dall'accento netto, che guarda in fuori verso lo spettatore, eppur si volta in dentro, gestendo o scrutando verso l'azione che si svolge dietro di lui » (Wylie Sypher, op. cit., p. 166).
- 35 L'écrivain est un *buffone* et un *fool* plusieurs fois dans *Encomio del tiranno*; *Discorso dell'ombra e dello stemma* est un livre transcrit par un *fool*, comme dit la quatrième de couverture de la première édition.
- 36 Dans *Encomio* l'homme devient bête : « un buffone da sempre deve dar fiato a versi bruti e brutali, animaleschi, deve imitare il drago, che nessuno ha mai visto, il pesce abissale, che forse non esiste, simulare la foia del basilisco, che sicuramente non è mai esistito. Ma anche farsi scimmia, serpe, pappagallo, gatto; e qui mi fermo: perché tutto ciò che è animale è per il buffone un gioco [...] allegorico » (Giorgio Manganelli, *Encomio del tiranno*, op. cit., p. 71-72).
- 37 Andrea Giardina, « Animali », in *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 294.
- 38 Je rappelle également l'article sur les illustrations de Dürer de l'*Apocalypse* dans Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 181-186.
- 39 Salvatore Silvano Nigro, postface à Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, op. cit., p. 184.
- 40 Giorgio Manganelli, *Laboriose inezie*, op. cit., p. 75.



41 Manganelli possédait les livres : Robert Delevoy, *Bosch*, Genève, Albert Skira, 1960 ; Wilhelm Fraenger, *Il regno millenario di Hieronymus Bosch*, tr. it., a cura di Gianni Collu, Parma, Guanda, 1983; *L'opera completa di Bosch*, presentazione di Dino Buzzati, apparati critici e

filologici di Mia Cinotti, Milano, Rizzoli, 1966, et aussi un deuxième exemplaire imprimé en 1977 (le seul autre volume de la collection « Classici dell'Arte » dont on retrouve un double exemplaire est celui qui concerne l'œuvre complète de Pontormo). Manganelli lit sur l'œuvre de Bosch aussi dans : Mario Praz, *Motivi e figure*, op. cit. ; Mario Praz, *Il giardino dei sensi*, op. cit., où justement l'auteur considère Bosch comme un ancêtre du Maniérisme dans la partie *Due antenati*.

42 Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, op. cit., p. 137.

43 Pensons au *Livre des êtres imaginaires* de Jorge Luis Borges ou aux animaux inventés par Tommaso Landolfi, auteur beaucoup aimé par Manganelli (cfr. Mariarosa Bricchi, « Landolfi », in *Giorgio Manganelli*, op. cit., p. 363-377).

44 Giorgio Manganelli, *Encomio del tiranno*, op. cit., p. 73-74. Cfr. Luigi Matt, *Giorgio Manganelli "verbapoiete"*. *Glossario completo delle invenzioni lessicali*, Roma, Artemide, 2017.

45 Giorgio Manganelli, *Il presepio*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi, 1991, p. 50.

46 *Ibid.*, p. 55.

47 *Ibid.*, p. 105.

48 Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, op. cit., p. 129-130.

49 Manganelli remarque la présence dans ce parc et dans la villa Demidoff de Pratolino d'un « allegorico, magico manierismo » (Giorgio Manganelli, *La favola pitagorica*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2005, p. 76).

50 *Ibid.*

51 Voir par exemple : Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Firenze, Vallecchi, 1967 ; Gustav René Hocke, *Il mondo come labirinto*, op. cit. Pour un examen des labyrinthes manganelliens et d'autres questions maniéristes voir Silvia Pegoraro, *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni, 2000.



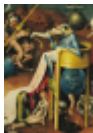
52 Gustav René Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, op. cit., p. 21.

53 Mario Praz, *Motivi e figure*, op. cit., p. 15, c'est Manganelli qui souligne. Pour une analyse plus approfondie du rapport entre Manganelli et Praz voir Federico Francucci, « L'assassino, l'orco e le belle arti: il "caso Praz" », in *Tutta la gioia possibile*, op. cit., p. 63-89.

54 Mario Praz, *Motivi e figure*, op. cit., p. 55-56.



Table des illustrations

	Titre	Fig. 1 : Albrecht Dürer, <i>Portrait d'Oswolt Krel</i> , 1499, huile sur panneau, 50 x 39 cm, panneaux latéraux, Alte Pinakothek, Munich, © Alamy.
	URL	http://journals.openedition.org/italies/docannexe/image/8456/img-1.png
	Fichier	image/png, 769k
	Titre	Fig. 2 : Jérôme Bosch, <i>Le chariot de foin</i> , vers 1501-02, huile sur panneau, 135 x 100 cm, détail, © Musée du Prado, Madrid/Bridgeman Images.
	URL	http://journals.openedition.org/italies/docannexe/image/8456/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 884k
	Titre	Fig. 3 : Jérôme Bosch, <i>Le jardin des délices</i> , entre 1480 et 1505, huile sur panneau, 220 x 389 cm, détail, © Musée du Prado, Madrid/Bridgeman Images.
	URL	http://journals.openedition.org/italies/docannexe/image/8456/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,9M

Pour citer cet article

Référence papier

Lavinia Torti, « Le maniérisme de Giorgio Manganelli », *Italies*, 24 | 2020, 201-216.

Référence électronique

Lavinia Torti, « Le maniérisme de Giorgio Manganelli », *Italies* [En ligne], 24 | 2020, mis en ligne le 16 mars 2021, consulté le 28 novembre 2022. URL :

<http://journals.openedition.org/italies/8456> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/italies.8456>



Auteur

Lavinia Torti

Università degli studi di Bologna, Bologne, Italie / Sorbonne Université, Paris, France

Droits d'auteur



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0
International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

