

Filiations

ISSN : 2110-5855

: Université de Bourgogne

1 | 2010

Filiations symboliques

L'« Alta Fantasia » de Dante Alighieri à Giorgio Managanelli : vers une poétique de la 'catagogie'

23 November 2010.

Joseph Denize

DOI : 10.58335/filiations.85

🔗 <http://preo.ube.fr/filiations/index.php?id=85>

Joseph Denize, « L'« Alta Fantasia » de Dante Alighieri à Giorgio Managanelli : vers une poétique de la 'catagogie' », *Filiations* [], 1 | 2010, 23 November 2010 and connection on 10 March 2025. DOI : 10.58335/filiations.85. URL : <http://preo.ube.fr/filiations/index.php?id=85>

PREO

L'« Alta Fantasia » de Dante Alighieri à Giorgio Managanelli : vers une poétique de la 'catagogie'

Filiations

23 November 2010.

1 | 2010

Filiations symboliques

Joseph Denize

DOI : 10.58335/filiations.85

🔗 <http://preo.ube.fr/filiations/index.php?id=85>

-
1. L' « ALTA FANTASIA »
 2. DE DANTE À MANGANELLI
 3. DALL'INFERNO
 4. VERS UNE POÉTIQUE DE LA 'CATAGOGIE'
- REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

-
- 1 Dans un bref article paru en 2006 consacré à l'influence de Dante sur la poétique de Manganelli, Raffaele Manica argumente que la lecture toute personnelle que ce dernier faisait de la *Divine Comédie* et, par ailleurs, le fait que « la macchina verbale di Manganelli (...) [sia] esente dalla contaminazione con ogni motivo non verbale di Dante » (2006 : 328),¹ indiquent que le substrat dantesque présent dans l'œuvre de Manganelli ne peut être que superficiel, de l'ordre du simple emprunt. La conclusion de l'article abonde dans ce sens : « Infinito il divario (...) tra la visionarietà fervente e credente di Dante e la visionarietà nichilistica e implosa di Manganelli » (2006 : 330). En revenant sur la question de la 'filiation' Dante-Manganelli, précisément sur le terrain du caractère visionnaire de leurs œuvres respectives (à travers la notion d'«alta fantasia» ou d'«imagination créatrice»), les pages qui suivent aboutiront à des conclusions plus mitigées.

1. L' « ALTA FANTASIA »

- 2 Il convient avant tout de donner une définition claire de la notion d'imagination (ou *fantasia*) qui va nous occuper. Dans sa quatrième 'leçon américaine', consacrée à la 'visibilité' en littérature,² Calvino commente quelques vers tirés du Chant XVII du *Purgatoire*. Dante, s'apprêtant à sortir du giron des coléreux, est saisi d'une vision dans laquelle les personnages bibliques d'Esther, Mardochée et Haman lui apparaissent :

O imaginativa che ne rube

Talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge

Perché dintorno suonin mille tube,

Chi move te, se l'senso non ti porge ?

Moveti lume che nel ciel s'informa

Per sé o per voler che giù lo scorge. (XVII, 13-18)³

- 3 Citons la suite du passage :

Dell'empiezza di lei che mutò forma

nell'uccel ch'a cantar più si diletta,

nell'immagine mia apparve l'orma :

e qui fu la mia mente sì ristretta

dentro da sé, che di fuor non venìa

cosa che fosse da lei ricetta.

Poi piovve dentro all'alta fantasia

un, crucifisso, dispettoso e fero

nella sua vista, e cotal si moria (XVII, 19-27).

- 4 Dante, écrit Calvino, définit ici le rôle joué par l'imagination dans la composition de son poème. Le poète, à mesure qu'il s'élève dans les girones de la montagne du Purgatoire et s'approche des sphères ultramondaines, perçoit l'environnement et les situations qu'il traverse sur un mode de plus en plus intériorisé. La pesanteur, l'opacité de la matière et des corps qui régnaient en Enfer se raréfient. Les visions auxquelles il est confronté:

si vanno progressivamente interiorizzando, come se Dante si rendesse conto che è inutile inventare a ogni girone una nuova forma di metarappresentazione, e tanto vale situare le visioni nella mente, senza farle passare attraverso i sensi (Calvino 1993 : 91).

- 5 Le moyen et aussi le théâtre de ces visions, c'est-à-dire du voyage même de Dante, sont l'imagination, l'*alta fantasia* qui, depuis l'antiquité, est le propre des prophètes, des visionnaires et des poètes. C'est cette faculté, que l'on trouve également désignée sous le nom d'imagination 'active' ou 'créatrice' en fonction des contextes, que Henry Corbin a étudiée et pour ainsi dire redécouverte dans le cadre de la théologie des néoplatoniciens de l'Islam, sans manquer de tisser de nombreux liens avec la littérature philosophique et visionnaire occidentale. Le 'monde imaginal' (c'est ainsi que Corbin nomme l'espace de représentation propre à cette faculté) dans lequel se déroulent les voyages visionnaires des soufis musulmans n'est pas différent de celui que Dante met en scène dans la *Commedia* ; il s'agit, écrit Corbin :

[d'] un monde aussi réel ontologiquement que le monde des sens et le monde de l'intellect ; un monde qui requiert une faculté de perception qui lui soit propre, faculté ayant une fonction cognitive, une valeur *noétique*, aussi réelles de plein droit que celles de la perception sensible ou de l'intuition intellectuelle. Cette faculté, c'est la puissance imaginative, celle justement qu'il nous faut garder de confondre avec l'imagination que l'homme dit moderne identifie avec la « fantaisie » et qui, selon lui, ne secrète que de l'imaginaire. (Corbin 1983 : 16)

- 6 Dans les pages de *Stanze* (1977) que Giorgio Agamben, à grand renfort d'érudition et faisant écho aux travaux de Corbin, consacre à l'influence des théories médicales héritées d'Avicenne, d'Averroès et des Arabes sur la phénoménologie de l'amour dans la poésie sicilienne et les stilnovistes, l'accent est tout particulièrement mis sur le rôle du *spiritus phantasticus* (autre appellation de l'imagination) dans le processus de l'inspiration poétique et visionnaire.⁴ La *Vita Nova* de Dante, qui débute par une description des effets physiologiques subtils de l'apparition fulgurante de la femme aimée (animation des trois 'esprits' – vital, animal et naturel – dans le corps du poète/soupirant), se présente naturellement comme un terrain d'étude privilégié de cette filiation imaginaire :

I « tre spiriti » del principio della *Vita nova* non sono un'apparizione isolata al servizio di un'intenzione allegorica puramente ornamentale, ma, come l'enunciazione di un tema all'inizio della sonata, si inseriscono in un contesto in cui dovranno giocare tutti i registri della dottrina pneumatica, dalla fisiologia alla cosmologia, dalla psicologia alla soteriologia. [...] Il sonetto *Oltre la spera che più larga gira*, che conclude la *Vita nova*, raccoglie questi motivi in una sintesi che, per molti versi, anticipa e compendia il viaggio estatico della *Commedia*. Lo « spirito peregrino » che, uscendo dal cuore [...] compie il suo viaggio celeste « oltre la spera che più larga gira », è, come Dante ci informa, un « pensiero », cioè un'immaginazione [...] uno spirito fantastico, che può staccarsi [...] dal corpo e ricevere la forma della sua visione in modo tale (« in tale qualitate ») che « lo mio intelletto no lo puote comprendere » (sappiamo da Avicenna che l'intelletto non può ricevere il fantasma se non astratto dalle qualità sensibili ; ma proprio questo limite fonda qui la capacità visionaria dello spirito fantastico e quasi la sua superiorità sull'intelletto). (Agamben 2006 : 121)

- 7 Dans le cadre de la cosmologie ptolémaïque, le *spiritus fantasticus* – l'imagination visionnaire – est « supérieur à l'intellect » en cela qu'il est capable de pénétrer dans les sphères les plus subtiles et aériennes de l'être (les cieux planétaires, la sphère des étoiles fixes et l'Empyrée), qui sont hermétiques à la raison, tout comme Béatrice est la seule habilitée à guider Dante dans les cieux du Paradis. C'est dans et par l'imagination – qui est à la fois espace, substance et faculté – que visionnaires et mystiques de tous bords accomplissent leurs pérégrinations dans l'au-delà ou font l'expérience des différentes hypostases

divines vers leur union spirituelle avec le Créateur. Dans la *Commedia*, lorsque l'imagination visionnaire cesse d'agir, le poème se termine :

All'alta fantasia qui mancò possa

ma già volgeva il mio disio e'l velle

sì come rota ch'igualmente è mossa,

l'amor che move il sole e l'altre stelle. (Paradiso, XXXIII, 142-145)

2. DE DANTE À MANGANELLI

- 8 Bien entendu, cette conception grandiose de l'imagination humaine ne commence pas avec Dante et bien entendu ne se termine pas avec lui. Dans l'intervalle de temps qui sépare Dante de Manganelli, l'*alta fantasia* a intéressé de nombreux systèmes philosophiques, théologiques et littéraires.⁵ Ainsi Manganelli – qui par ailleurs connaissait les travaux d'Agamben et de Corbin – l'a-t-il rencontrée non seulement chez Dante, mais aussi chez Ficin, Campanella, Bruno, Vico, ou encore les romantiques anglais ou allemands héritiers du néoplatonisme et de l'hermétisme de la Renaissance.
- 9 Cependant, c'est par le biais de la psychanalyse jungienne qu'il entre véritablement en rapport intellectuellement et aussi, dirions-nous, empiriquement, avec l'imagination, qu'il place dès ce premier contact au centre de son esthétique et de son travail littéraire. Plus qu'au centre, nous pourrions dire à la racine, car sa fréquentation du divan d'Ernst Bernhard – de 1959 à 1965 (mort de Bernhard) – non seulement tempèrent ses angoisses suicidaires, mais aussi, littéralement, 'débloquent' son écriture. En effet, ce n'est qu'en 1964, à l'âge de quarante-deux ans, et après cinq ans d'analyse, que Manganelli publie sa première œuvre, *Hilarotragoedia*. L'influence massive de la psychanalyse y est déjà évidente, ainsi que la mise en place d'une pratique de l'écriture qui s'apparente sous tout point de vue à un exercice d'imagination active', au cours duquel le sujet (l'auteur) laisse affleurer les images qui se profilent à l'arrière-plan de la conscience pour accéder

aux forces vives de l'inconscient et à ses soubassements archétypaux. Or, nous savons que Jung, qui connaissait Corbin et identifiait le *mundus imaginalis* avec son monde des archétypes, avait élu les œuvres des philosophes ou artistes du *spiritus phantasticus* (alchimistes, etc.) comme terrain de prédilection pour ses recherches et assimilait symboliquement cette opération à une 'descente aux enfers' – un parallèle qui se trouvera développé de façon extensive dans les travaux de James Hillman, chers à Manganelli, en particulier dans *The Dream and the Underworld*.⁶

- 10 Ces dernières remarques nous permettent d'énoncer plus clairement l'idée qui est à l'origine de nos réflexions : Manganelli, principalement à travers Jung, Bernhard et Hillman, se fait consciemment l'héritier d'une conception de l'imagination qui trouve son expression littéraire la plus grandiose dans la *Divine Comédie*.

3. DALL'INFERNO

- 11 Afin d'illustrer la pertinence de cette filiation imaginaire et pour ainsi dire 'boucler la boucle', intéressons-nous, à la lumière de ce qui précède, au plus dantesque des textes de Manganelli, *Dall'inferno* (1985),⁷ dont voici l'incipit :

Secondo ragione, dovrei ritenere d'esser morto; e tuttavia non ho memoria di quella lancinante decomposizione, l'opaca decadenza corporale, né delle sanie interiori, terrori e speranze, che dicono accompagnino il percorso verso la morte ; ma sì rammento una tal quale aridità e del corpo e della mente; una neghittosità taciturna, un continuato distogliermi da pensieri gravi, per indugiare su immagini tra povere e sordide, quasi giocherellassi con le sfrangiate nappe dei miei terrori. Una pigrizia fonda, e la tenace riluttanza ad una persistente esistenza in luoghi sempre più estranei. Ma non dolore del corpo, e se i gesti mi si facevano via via più angusti, non veniva se non da una mia ripugnanza a muovermi, ad agire nel mondo. Né rammento gesti violenti contro me: non mi sono suicidato. In quelli che suppongo gli ultimi mesi non ero governato né da ira né da rancore; ma da un tedio minuto e insinuato tra cosa e cosa, una paziente accidia che alle cose andava togliendo colore e odore; sebbene talora mi scuoteva un subito orrore dell'abisso, uno scoscendimento che mi si apriva sul fianco, e alla cui verticale discesa rabbrivivo e sudavo e digri-

gnavo, senza tuttavia mai provare la tentazione di precipitarmi,
anzi una brama di fuga, ma impotente affatto. (Manganelli 1985 : 9-10)

- 12 Le narrateur de *Dall'inferno* – « moi » – s'éveille dans un espace qui, d'emblée, lui semble être celui de la mort, mais plus d'un doute subsiste. Si tel est le cas, force est d'admettre que la conscience ne s'éteint pas avec la mort et qu'il se trouve, techniquement parlant, en enfer.
- 13 Bien qu'il n'ait manifestement plus rien à voir avec la réalité, ce nouvel environnement est étonnamment concret. C'est un lieu brumeux, peuplé de visions et de voix avec lesquelles le narrateur (le moi) converse et qui, dans les premières pages du texte, lui révèlent les particularités de l'endroit : l'espace et le temps, surtout, y sont entièrement subjectifs, impossibles à mesurer et soumis aux caprices de forces obscures qui, comprend-on, sont celles qui animent intérieurement le narrateur – en fait, ce lieu qualifié d'« onirique » n'est autre que son inconscient même et présente toutes les caractéristiques du monde imaginal tel que nous l'avons défini.
- 14 L'enfer manganellien est baptisé « Quaggiuso » (parfois « Iaggiuso ») par ses habitants, locution tirée de Dante⁸ que Manganelli détourne pour en faire un composé de *quaggiù* et *sopra* : impossible, dans ce lieu, de distinguer le haut et le bas ; nous sommes dans un monde intermédiaire où – tout comme dans les espaces imaginaires décrits par Corbin – ces catégories n'existent plus. Par ailleurs, les indices concernant l'état qui a précédé ce réveil infernal sont particulièrement révélateurs : « neghittosità taciturna », « pigrizia fonda », « ripugnanza ad agire nel mondo », « paziente accidia »... Tous les synonymes de la paresse sont sollicités. Or, comme le rappelle Agamben dans les premières pages de *Stanze*, la paresse et l'angoisse sont les principaux symptômes de l'état mélancolique qui, chez les poètes de l'amour courtois, accompagnent l'éros qui anime l'inspiration poétique (l'imagination) et sont l'amorce de la tension visionnaire vers l'image idéale de la bien-aimée⁹ :

il procedimento stesso dell'innamoramento diventa qui il meccanismo che scardina e sovverte l'equilibrio umorale, mentre, per converso, l'accanita inclinazione contemplativa del malinconico lo spinge fatalmente alla passione amorosa » (Agamben 2006 : 21).

- 15 Dans *Stanze*, par ailleurs, cette clé de lecture est appliquée à la *Mélancolie* d'Albrecht Dürer qui, croyons-nous, fait l'objet d'une allusion très subtile dans le passage que nous avons cité¹⁰ : à en juger par ces indices, il semblerait que Manganelli désigne implicitement l'essai d'Agamben comme l'une des principales ressources théoriques de la poétique qui va se déployer dans l'œuvre.
- 16 Le narrateur manganellien a passé le cap de la mort dans la vie, caractéristique de l'état mélancolique, pour faire l'expérience de la vie dans la mort : une transition qui, dans le premier chant de la *Divine Comédie*, est évoquée par la traversée de la « forêt obscure » et la confrontation avec les trois bêtes sauvages. Au seuil de *Dall'inferno*, Manganelli établit donc un lien direct entre le voyage infernal de Dante et celui que son narrateur (son « moi ») s'apprête à accomplir : si – comme le souligne Raffaele Manica (2006) – leur forme diffère sous plus d'un aspect, ils partagent une même *nature*, non pas imaginaire mais *imaginale*, proprement visionnaire (dans le sens que Jung et Corbin donnaient à ce terme), qui les rapproche sur plus d'un point essentiel.
- 17 Certes, l'enfer de Dante et celui de Manganelli ont une architecture différente. L'au-delà dantesque est parfaitement organisé et administré ; chaque catégorie de damné, d'ange ou de pécheur y a son cercle, son ciel ou son giron et le poète suit une sorte de parcours fléché au cours duquel il lui est impossible de se perdre, alors que l'itinéraire du narrateur/moi manganellien est chaotique, labyrinthique et passe souvent deux fois par les mêmes lieux. Les motifs cosmologiques, moraux et théologiques qui dictent la symétrie rigide du monde imaginal de Dante (les « motifs non-verbaux » évoqués par Manica) n'ont plus valeur d'impératif pour Manganelli, qui met en scène un au-delà où ces éléments structurants sont complètement absents. Mais c'est précisément un inconscient/monde imaginal (celui d'un homme de la fin du XX^e siècle, après la mort de Dieu) où cette charpente culturelle et spirituelle est en ruine, c'est-à-dire, malgré tout, encore présente et active *en négatif* sous forme de fragments, de débris et d'échos, que *Dall'inferno* a pour projet de représenter. Tous les éléments empruntés à Dante sont soumis à un processus d'inversion ironique qui les fait basculer dans le non-sens et le grotesque tout en continuant à se nourrir sémantiquement, par contraste, du sens dont ils sont chargés dans leur contexte original. Ainsi, tout comme Dante – pour ne

citer que l'exemple le plus évident – le narrateur de *Dall'inferno* est accompagné dans son périple par un guide, le « charlatan » (« il cerretano »), dont les explications ont souvent pour effet de confondre et de dérouter ; il a également sa Béatrice, la « poupée » (« la bambola »), « donna incarnata » (1985 : 29) simulacre d'âme ou parodie de muse qui à maintes reprises, sur un mode allusif, est comparée à la Béatrice dantesque. Ici aussi, l'élément féminin est le motif et le moteur du voyage : au bout de mille et une métamorphoses, suite à un accouchement des plus scabreux¹¹, le narrateur momentanément métamorphosé en phallus finira par « connaître » la poupée, son âme, qui se transformera sous ses yeux en jeune enfant dans une grande épiphanie lumineuse.

4. VERS UNE POÉTIQUE DE LA 'CATAGOGIE'

- 18 Les prémisses imaginaires de *Dall'inferno* entraînent nécessairement des conséquences littéraires qu'il convient d'évoquer brièvement.
- 19 Contrairement à Dante, vivant parmi les morts, le narrateur de Managanelli est un damné parmi les autres qui subit des transformations physiques incessantes. Chaque étape de son voyage correspond à une nouvelle métamorphose (il devient tour à tour : la nuit, lune, reptile, oiseau, écureuil, ville, tombe, comète, ville, pied « pourvus d'yeux », courtisan, néant, parasite, touriste, étudiant, nez, gros orteil, phallus, fantôme...) et à un nouveau lieu qui, comme cela est indiqué assez tôt dans le texte, est un « te [sé] luogo » - un *état du moi*. Il est donc clair que le narrateur ne fait qu'explorer les profondeurs de son être propre et que son itinéraire forme une sorte de mandala, même s'il semble n'avoir ni queue ni tête :

Confesso che non riesco più a capire esattamente quali siano i miei limiti; può essere che quella voce, o voci che mi rispondono, altro non siano che luoghi del me stesso [...] Ma ora devo decidere se continuare o meno ciò che chiamo il sogno [...] rifiutando al me stesso forma di sogno, io sarò d'impedimento al decorso di questo luogo, non già al suo procedere temporale, che sospetto ormai essere impossibile, ma al suo svolgersi in forma di itinerario. Ora le trattative sono con la stanchezza del labirinto, o con il labirinto come itinera-

rio. Se voglio sperimentare il labirinto, devo subire, accogliere, dare il benvenuto al sogno [...]. Ma quel che soprattutto mi interessa è conoscere la bambola. (Manganelli 1985 : 21)

- 20 Le dispositif poétique mis en œuvre par Manganelli se développe et prend toute son ampleur sur le plan de l'énonciation autant que sur celui de l'énoncé ; l'extrait que nous venons de citer est un des passages du texte où, croyons-nous, le lecteur est invité à aborder cet aspect.
- 21 D'un point de vue énonciatif, les réflexions du narrateur pourraient être assimilées à celles du lecteur qui le suit dans son parcours et qui, non moins que le premier, est dérouté par l'univers paradoxal qu'il découvre. Manganelli établit un rapport d'extrême proximité entre le « moi » du texte et le « moi » du lecteur qui, littéralement, par l'opération de lecture, fabrique mentalement l'itinéraire qu'il parcourt avec l'apport de son propre matériau inconscient. Par l'opération de lecture, le labyrinthe sémantique du texte, truffé d'apories, de symboles obscurs et de non-sens, se transforme en « rêve », en sécrétions imaginaires que le lecteur doit accepter comme siennes (« dare il benvenuto al sogno »). L'expérience ou l'épreuve du labyrinthe serait dans ce cas assimilable à une traversée, ou mieux à une descente dans l'enfer du texte au cours de laquelle sa propre faculté imaginative – celle du lecteur – et le contenu de son propre inconscient seraient directement sollicités. La lecture pourrait alors s'envisager comme un itinéraire parsemé d'épreuves herméneutiques, au bout duquel le lecteur aurait peut-être enfin la possibilité de « connaître la poupée » – sa poupée – dans une forme d'illumination conclusive qui donnerait peut-être un sens à ses errances.
- 22 Ce régime de l'interprétation peut se rapprocher de celui que Dante, faisant écho à la théorie des quatre sens des Écritures qu'il emprunte à l'exégèse biblique, qualifie d'« anagogique » dans le deuxième livre du *Convivio* (II i 6-8) : « lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrassenso; e questo è quando spiritualmente si spona una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso letterale, per le cose significcate significa de le superne cose de l'eternal gloria » (Alighieri : 1990). Le sens anagogique¹² est étroitement lié à l'imagination, l'*alta fantasia*, car il permettrait de pénétrer par l'acte de lecture les sphères supérieures de l'être qui (comme nous l'avons vu plus haut) sont seules

accessibles à cette faculté. Chez Dante et les Stilnovistes, la compréhension du « *sovrasenso* » implique un 'transport vers le haut' ('*ana-agein*') qui en quelque sorte arrache le lecteur au texte et lui fait vivre l'expérience des réalités spirituelles (imaginale) décrites par le texte même.

23 Mais l'enfer – ou l'inconscient archétypal – de Manganelli n'est pas, n'est plus celui de Dante. C'est un enfer postmoderne qui n'est plus aux antipodes d'un quelconque paradis, où le bien est une nuance particulièrement trompeuse du mal et la vérité un cas particulier du mensonge. Chez Manganelli, pas d'Empirée ni de rédemption ; l'être est dépourvu de hauteurs vers lesquelles le lecteur pourrait s'élever : « *l'uomo è di natura discenditiva* » écrit Manganelli au début d'*Hilaro-tragoedia*. Ainsi, par le même processus d'inversion ironique qui agit à tous les niveaux du texte, le paradigme dantesque de l'élévation est-il remplacé par celui de profondeur, de chute¹³. Aussi pourrait-on parler de 'sens catagogique' ou de 'poétique catagogique' du texte manganellien : de la lecture envisagée comme une descente dans l'enfer de son propre inconscient, comme une *catabase* au cours de laquelle le lecteur, loin de « décoller » du texte pour s'élever dans les sphères du « *sovrasenso* », plonge au contraire dans le labyrinthe chaotique des signes d'où se dégage progressivement une profondeur et une autre forme de vertige.

24 La catagogie, qui est clairement prévue par le texte en termes de stratégie poétique (elle repose sur des éléments textuels articulés et définissables), assimile la lecture à un exercice d'imagination active au même titre que l'écriture. Comme l'anagogie, la notion de catagogie ne peut se concevoir que dans une perspective *performative* de la lecture – c'est-à-dire, pour reprendre une formule heureuse de Jean Starobinski, sous un angle qui nous force « à observer le travail qui s'accomplit en nous par le déroulement du langage perçu dans l'œuvre » (1970 : 253) – et dans le cadre d'une poétique basée sur la primauté de l'imagination créatrice dans le processus d'interprétation. Cette approche 'imaginale' qui nous a permis d'éclairer la filiation Dante-Manganelli sous un jour particulier, pourrait, croyons-nous, être appliquée avec profit à de nombreuses œuvres de notre corpus doctoral.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- 25 Agamben, Giorgio (2006). *Stanze*, Turin : Einaudi.
- 26 Alighieri, Dante (1986). *La Divina Commedia* (=Biblioteca Universale Rizzoli), Milan : Rizzoli.
- 27 Alighieri, Dante (1990). *Il Convivio*, Milan : Mondadori.
- 28 Calvino, Italo (1993). *Lezioni americane*, Milan : Mondadori.
- 29 Corbin, Henry (1983). *Face de Dieu, face de l'homme*, Paris : Flammarion.
- 30 De Lubac, Henri (1993). *Exégèse médiévale (les quatre sens de l'Écriture)*, 2 vol., Paris : Desclée de Brouwer.
- 31 Hillman, James (1979). *The Dream and the Underworld*, New York : Harper & Row.
- 32 Manganelli, Giorgio (1985). *Dall'inferno*, Milan : Adelphi.
- 33 Manganelli, Giorgio (1987). *Hilarotragoedia*, Milan : Adelphi.
- 34 Manica, Raffaele (2006). « Dante », in : *Giorgio Manganelli*, Milan : Marcos y Marcos, 326-330.
- 35 Pulce, Graziella (2004). *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Florence : Le Monnier.
- 36 Starobinski, Jean (1970). *La relation critique*, Paris : Gallimard.

1 Par « motif non-verbal », il est fait allusion à l'architecture théologique et cosmologique qui soutient la *Commedia*.

2 Calvino s'interroge : « quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la 'civiltà dell'immagine'? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? [...] Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di met-

tere a fuoco visioni a occhi chiusi, di fare scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini. » (Calvino 1993 : 103)

3 Les citations de la *Commedia* sont tirées de Alighieri : (1986).

4 « L'importanza degli studi di Corbin per la comprensione della lirica stilnovistica costituisce una riprova della necessità, per le scienze umane, di superare la divisione specialistica in compartimenti. Solo una 'disciplina dell'interdisciplinarità' è adeguata all'interpretazione dei fenomeni umani » (Agamben 2006 : 102) - « Noi possiamo ora affermare senza esitazioni che la teoria stilnovista dell'amore è, nel senso che si è visto, una *pneumofantasmologia*, in cui la teoria del fantasma di origine aristotelica si fonde con la pneumatologia stoico-medico-neoplatonica in un'esperienza che è, insieme e nella stessa misura, 'moto spirituale' e processo fantasmatico. Solo questa complessa eredità culturale può spiegare la caratteristica dimensione, insieme reale e irreal, fisiologica e sotterriologica, oggettiva e soggettiva che l'esperienza erotica ha nella lirica stilnovistica » (Agamben 2006 : 128-129)

5 À la Renaissance, avec la redécouverte des textes de Platon et du *Corpus Hermeticum*, elle est le pilier central de la théologie platonicienne de Ficin, dont le rayonnement féconde la culture de l'Europe entière. Elle se propage ensuite, en marge de la culture officielle, dans tous les courants hermético-alchimiques néoplatonisants des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles (Paracelse, Giordano Bruno, Jacob Boehme...) qui intéresseront Jung. L'imagination reprend impétueusement le devant de la scène philosophique et littéraire à l'époque romantique, essentiellement en Allemagne, dans la *Naturphilosophie*, et en Angleterre, chez Keats, Shelley, Wordsworth, Coleridge et surtout William Blake. Au cours du XIX^e, le positivisme croissant la relègue à une subsistance marginale et souterraine qui continue aujourd'hui.

6 *The Dream and the Underworld* (1979). Jung eut l'occasion de rencontrer Corbin lors des réunions annuelles d'Eranos (à Ascona, en Suisse), qui accueillirent aussi régulièrement des chercheurs tels que Mircea Eliade, Gershom Scholem ou Gilbert Durand. James Hillman, psychanalyste jungien, fréquenta également ce cercle sur le tard. Les travaux de Hillman ont eu une influence considérable et constante (à partir des années 70) sur Managanelli, qui cite explicitement son *Essay on Pan* (1972) dans *Discorso dell'ombra e dello stemma*. Par ailleurs, il est possible que Managanelli et Hillman se soient rencontrés à l'occasion du colloque sur « Jung et la culture européenne » qui se tint à Rome en mai 1973, où le psychanalyste américain, dans une in-

tervention intitulée « Plotino, Ficino, and Vico As Precursors of Archetypal Psychology », mettait l'imagination à l'honneur, et où Manganelli prononça sa fameuse conférence sur « Jung et la littérature ».

7 Graziella Pulce écrit au sujet de *Dall'inferno* : « E' questo uno dei testi dove più pericolosamente e prepotentemente affiora il mondo dell'inconscio, esplicito nelle immagini di sogno, di incubo, di allucinazione continua e suadente. Un io che si presume morto inizia un viaggio attraverso la morte e scopre appunto che la morte è itinerario, insidioso, ingannevole, fatuo e feroce. Sperimenta tutti gli orrori della trasformazione e conosce via via le delizie orride della perdita di sé, della cancellazione del proprio corpo, della memoria, dei progetti, della volontà [...]. Si susseguono immagini che raccontano le tappe della prova cui l'io narrante è sottoposto: la fuga forsennata attraverso itinerari che sono e insieme creano il labirinto; la paura ossessiva di perdere qualcosa di sé che sarà fatale ma anche estremamente giusto perdere, la compagine di parvenze che scherniscono il malcapitato prospettandogli mete illusorie. » (Pulce 2004 : 120-121)

8 Au chant II de l'*Enfer*, Dante demande à Béatrice : « Ma dimmi la cagion che non ti guardi / dello scender qua giuso in questo centro / dell'ampio loco ove tornar tu ardi. » (82-84).

9 Le narrateur de *Dall'inferno* sera motivé dans son parcours par sa volonté de connaître la « poupée », qui n'est autre que son âme. Agamben signale également les liens existant avec la psychanalyse : « Nel 1917 apparve nell' 'Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse' (vol. IV) il saggio che porta il titolo *Lutto e malinconia*, che è uno dei rari testi in cui Freud affronta tematicamente l'interpretazione psicoanalitica dell'antico complesso umorale saturnino. [...] Nell'analisi freudiana del meccanismo della malinconia, ritroviamo, tradotti naturalmente nel linguaggio della libido, due elementi che comparivano tradizionalmente nelle descrizioni patristiche dell'acedia e nella fenomenologia del temperamento atrabiliare [...] : il recesso dall'oggetto e il ritirarsi in se stessa dell'intenzione contemplative. » (Agamben 2006 : 25). Par ailleurs, l'importance de la mélancolie dans la culture philosophique occidentale est bien connue.

10 Le narrateur ressent « una brama di fuga, impotente affatto », qui résume bien le thème de la gravure et le sens des ailes inutiles du personnage central.

11 A la toute fin du voyage, la poupée/l'âme s'adresse au narrateur en ces termes : « 'Mio caro, ora cammina in quella direzione,' mi piego verso un vicolo, burattino manovrato dall'interno, 'e ascolta. Sappiamo che cosa tu sei:

un cazzo. Sappiamo dove ci troviamo: un luogo per certi versi accogliente a gente della tua fatta. Non fermarti, procedi. Tu ora sei il luogo della piscia e dello sperma; escremento e manipolato seme. Orina negli angoli delle strade; la tua essenza è devozione per i gesti della fornicazione, sei accat-tone di siflide. Qui ti dovevo portare. Ora sei l'infimo, veramente inferiore a chiunque viva in questa stessa suburra, sei la mia dimora naturale. Vale a dire, ora puoi partorirmi dal tuo corpo.' » (Manganelli 1985 : 129)

12 Henri de Lubac rappelle que les exégètes bibliques, qui parlent aussi de « sens tropologique », distinguaient deux formes d'anagogies : « l'une qui achève la formule doctrinale du quadruple sens ; l'autre, qui achève la formule spirituelle du triple sens. [...] Le point de vue de la première anagogie est objectif et doctrinal ; le point de vue de la seconde est celui de la réalisation subjective ; autrement dit, l'une se définit par son objet, et l'autre, par la manière de l'appréhender. [...] [La seconde anagogie] introduit, *hic et nunc*, dans la vie mystique ; au terme de son mouvement, elle réalise la 'theologia', dont on fait par l'étymologie l'équivalent de 'theoria', et qui est contemplation de Dieu. » (De Lubac 1993 : II, 622)

13 Nous pensons que ce paradigme est clairement exprimé de façon programmatique par l'incipit d'*Hilarotragoedia* : « Se ogni discorso muove da un presupposto, un postulato indimostrabile e indimostrando, in quello chiuso come embrione in tuorlo e tuorlo in ovo, sia, di quel che ora si ianugura, 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. »

Français

En s'intéressant à la filiation Dante-Manganelli autour du thème de l'« alta fantasia », l'article se propose de montrer en quoi Manganelli se fait l'héritier, plus que du Dante poète, du visionnaire. Le roman *Dall'inferno*, en particulier, illustre la façon dont Manganelli place au cœur de sa poétique la notion d'« imagination active » dans un contexte (celui du voyage infernal, compris comme exploration de l'inconscient) qui encourage le lecteur à établir plus d'un parallèle avec la *Commedia*. L'article aboutit à une définition du concept de « catagogie », inversion ironique de l'« anagogie » dantesque.

English

By focusing on the Dante-Manganelli filiation around the 'alta fantasia' theme, the article endeavours to show how Manganelli appropriates the visionary heritage of the poet. The novel *Dall'inferno*, in particular, illustrates how Manganelli puts the notion of « active imagination » at the center of his poetics and in a context (a voyage through hell understood as an exploration of the unconscious) which enjoins the reader to draw many parallels with the *Commedia*. The article ends with a definition of the concept of « catagogy », ironical inversion of dantean « anagogy ».

Italiano

L'articolo, interessandosi alla filiazione Dante-Manganelli intorno al tema dell'« alta fantasia », si propone di mostrare come Manganelli si ponga come erede, più che del Dante poeta, del Dante visionario. Il romanzo *Dall'inferno*, in particolare, illustra il modo in cui Manganelli mette al centro della propria poetica la nozione di « immaginazione attiva », in un contesto (quello del viaggio infernale, inteso come esplorazione dell'inconscio) che incoraggia il lettore a fare molti paralleli con la *Commedia*. L'articolo si conclude con una definizione del concetto di « catagogia », inversione ironica dell'« anagogia » dantesca.

Keywords

Manganelli, Dante, enfer, imagination, anagogie

Joseph Denize

Doctorant, Laboratoire d'études romanes (EA 1570), Université Paris 8, Via Bianchi, 16, 50134 Florence – joseph.denize [at] gmail.com

IDREF : <https://www.idref.fr/068860765>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000358014555>