

LUIGI SASSO

Dittico per Giorgio Manganelli



Quaderni delle Officine, XLIII, Maggio 2014



Luigi SASSO

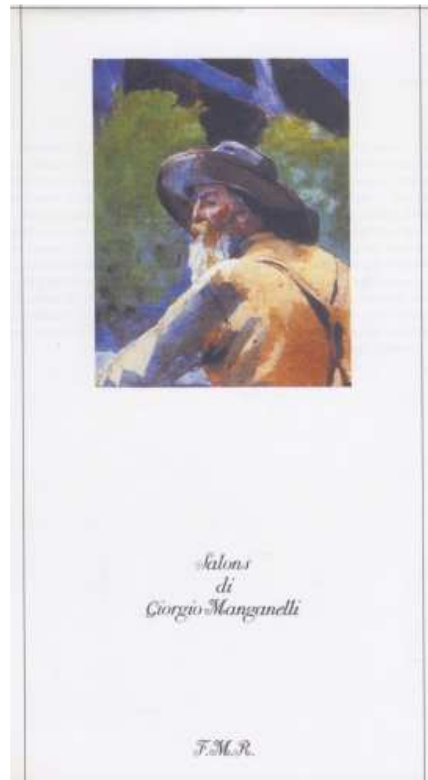


(L'immagine è tratta dal sito <http://manganelli.altervista.org/>)

Dittico per Giorgio Manganelli (2001-2003)



Manganelli e i fantasmi dell'arte



Non è fenomeno frequente, anche in ambito novecentesco, che scrittori, critici, letterati si dedichino all'interpretazione di pitture, sculture, opere grafiche, indaghino i rapporti che si possono stabilire tra immagini e scrittura, si soffermino sul significato e sull'imprevedibile eleganza di piccoli, e apparentemente marginali, oggetti, si lascino incantare, fino a smarrirsi, dal policromo labirinto formato dai diversi linguaggi dell'arte. Per questo motivo ancora più preziosa risulta la lettura di un libro come *Salons* di Giorgio Manganelli. Esso raccoglie le prose pubblicate dallo scrittore nel 1986 sulla rivista «FMR» dell'editore Franco Maria Ricci. Ma parlare di lettura a proposito di questo libro è sicuramente improprio e riduttivo; il libro è infatti corredato da squisite e splendide illustrazioni, che ne fanno un oggetto di raffinatezza insolita e che si offrono all'osservatore in tutta la loro enigmatica bellezza.

Il dialogo tra le pagine dello scrittore e le immagini che le corredano - ma si potrebbe anche dire che le turbano, le interrogano e in alcuni casi le accompagnano lungo percorsi inesplorati - è un primo motivo di interesse del volume. L'immagine infatti non è mai la semplice illustrazione del testo, non occupa mai una posizione secondaria, non riveste un ruolo subordinato. Né si può sostenere che una simile, subalterna condizione sia riconoscibile nei testi.

Al contrario occorre, di volta in volta, chiedersi da quale punto di vista, con quale occhio l'autore interroghi l'opera raffigurata, da quale aspetto si lasci catturare. Un'operazione, proprio in virtù di quanto si è appena detto, mai scontata e banale, e che è necessario ripensare a ogni capitolo. A un primo rapido sondaggio questo rapporto

sembra essere tangenziale, quasi che l'immagine e il testo scritto soltanto per un attimo trovino un contatto, si guardino, per così dire, e poi procedano per differenti cammini. Succede nel capitolo intitolato *Il terrore dei fiori*, a cui fa da stemma, da severo emblema un particolare della tela *Santa Zita*, dipinta da Valerio Castello, pittore genovese del XVII secolo; oppure il movimento di una danzatrice effigiata da Carlo Bevilacqua farà affiorare nella pagina scritta l'alberatura di un veliero, una nave «fantasiosa e immobile», luoghi inesistenti –direbbe Manganelli - come il mare e il cielo.

In altre circostanze sembra stabilirsi un rapporto più esplicito o diretto. *I conigli dell'angoscia*, per esempio, è dedicato al celebre *Grido* di Munch, di cui la riproduzione ci mostra il particolare più inquietante: il volto sfigurato dalla interiore sofferenza. Ma ecco allora Manganelli indirizzarsi a quello che sta sotto all'immagine, dietro il gioco dei colori, eludere il potere «intimidatorio» del quadro e ricercare la drammaticità non «dove viene ostentata, ma altrove». Dopo aver ricordato l'abitudine del pittore di esporre le sue tele agli agenti meteorologici (un acquazzone, se è il caso) o a qualche altro accidente (i graffi di un chiodo), Manganelli conclude: «Decisivi sono i buchi slabbrati, aperti dalle intemperie, il “piccolo difetto” che rende “veramente buono” un lavoro. Stupendo».

Trovare una regola che governi il dialogo tra la scrittura e le immagini in *Salons* equivale pertanto a pretendere di illuminare ogni passaggio della sintassi manganelliana, di rendere conto di ogni scelta lessicale, di spiegare l'origine di ogni dubbiosa ipotesi. Si tratta di un rapporto, in ogni caso, obliquo, spiazzante, destinato a suscitare interrogativi, a proporre nodi da sciogliere.

Ma almeno un primo punto appare certo. L'immagine agisce, in Manganelli, come un fantasma, una presenza destabilizzante, indocile, sfuggente, che per pura illusione ci si mostra immobile, ma che è invece attraversata da forze invisibili, da energie vorticose e inesaurite, da presenze implacate, da demoni litigiosi. Ogni immagine, ogni singolo colore allude a una realtà invisibile che reclama la sua esistenza, che tenta in ogni modo di mostrarsi, che si insinua nella realtà (quadro, statua, oggetto) che abbiamo davanti agli occhi. Tale presenza fantastica diviene percepibile nel senso di inquietudine che quelle opere ci comunicano, nella perplessità con cui le abbandoniamo, voltando pagina. Ricordi, sogni, lemuri, persino l'assorta indolenza delle parole, la severa autorità di un nome si nascondono dietro i gessi e gli smalti, la superficie ondulata di un ventaglio, il gioco cromatico delle tele.

Il vetro di Lalique, per esempio, non è altro, per Manganelli, che una citazione del desiderio. La passione, che immaginiamo spenta tra i riflessi di una vetrosa superficie, tuttavia dispiega, in quelle forme, «gelide e allucinatorie seduzioni», conserva un passo di danza, si traduce, come in un racconto gotico, in «bianche epifanie». Nella deformità delle figure di Daumier, nei loro corpi e volti modellati dall'implacabile, satirica gestualità del loro autore, Manganelli ravvisa «un confronto tra fantasmi, ma fantasmi risibili, da poemetto eroico, da opera dei pupi, non fosse che la loro più ridevole qualità è insieme la più sinistra, ed è infatti la loro condizione cadaverica, il loro umano non esistere». Nella grazia un po' appassita di una tabacchiera del Settecento, oggetto già di per sé inquietante e indecifrabile («Una tabacchiera è crociana, nazional-popolare, neoclassica?»), nella sua eleganza del tutto estranea all'anonima fisionomia delle nostre suppellettili e dei nostri scrigni di plastica, forse abita, a giudizio dello scrittore, non qualche minuscolo granello di tabacco, ma piuttosto qualche «divinità dell'erba», tale da

trasformare l'innocuo e prezioso oggetto in un *temenos*, «ove custodire e aver cara la ninfa del vellichio, colei che intrattiene i nasi dei monarchi e dei poeti (veggansi Parini e Pope) e dei giovin signori con una conversazione di squisitissimi disagi». Insomma, in ogni lavoro umano che ambisca all'effimera e ambigua dignità dell'arte viene ad abitare qualche indefinibile creatura. Scrivere, dipingere, ogni procedimento artistico mette in rapporto, a volte in contrasto, mondi nuovi e diversi, smuove la sonnolenta fisionomia di quella che chiamiamo realtà: «Forse Hicks – annota Manganelli a proposito di un elegante dipintore di insegne – aveva intuito che non si fa arte, non si usano colori, non si tracciano figure, non si scrivono libri, nemmeno si canta in chiesa senza che accadano eventi strani, inquietanti, oscuramente feroci. I gesti della bellezza commuovono le pie potenze, ma a essi non sono insensibili esseri più oscuri, gli abitanti dell'ombra; il canto più pio non sarà mai tanto pio da non commuovere anche le più tristi riviere d'Acheronte».

Siamo di fronte a uno dei temi più frequentati dallo scrittore, abituato fin dai suoi esordi a percorrere parabole «discenditive» dirette all'Ade, a sproloquiare dall'inferno, a esplorare paludi definitive e paesaggi notturni. Il rapporto dell'arte con forze oscure e tenaci, con creature crudeli e insaziabili, con una dimensione, detto in altro modo, eccessiva e irrazionale è presente in quasi ogni pagina di *Salons*, e solo il fastidio della ripetizione induce a limitare la campionatura. Tuttavia è quasi impossibile dimenticare le pagine che Manganelli dedica alle maschere e alle altre creazioni dell'arte africana. Perché qui l'arte, non ancora corrotta da nozioni come quella di «autore» o di «opera», del tutto estranea, appunto, all'«arte», si rivela, per Manganelli, «un disegno disegnato nell'aria di ipotesi numeriche intese a catturare la volontà catastrofica del caos, è il calcolo magico opposto alla dinamica dell'orrore». Al cospetto di una lignea scultura africana opere come il Partenone risultano deboli finzioni, luoghi in cui si placa e si disperde ogni soffio dionisiaco.

Proprio questa capacità di Manganelli di cogliere, in ogni creazione artistica, il contributo di un fondo oscuro e insondabile, di guardare oltre lo specchio della pagina o della tela, consente all'autore di sorprendere le cose in una luce nuova, di rovesciare la consueta prospettiva, di abbandonare la superficie dell'evidenza. I fiori allora gli appaiono come geroglifici, contemplando i quali l'uomo ha appreso la complessità del linguaggio; la città di Roma si trasforma in una pura invenzione verbale; la mitologia appare soltanto come un'esaurita retorica; le statue di gesso della gipsoteca dell'Istituto d'arte di Firenze gli sembrano composte di una materia ironica, sono calchi di un impasto «morbido e torpido, come un grembo sterile»; nel Futurismo egli ravvisa uno spirito arcaico e infantile; gli acquerelli di Winslow Homer, la cui fondamentale caratteristica è quella di essere degli «appunti per una possibile lettura dell'America» non nascondono, allo sguardo acuto dello scrittore, la lezione dei disegnatori orientali, «i giapponesi che disegnano non secondo il verosimile ma secondo i misteriosi codici del significante». L'impero asburgico, per finire, è una *Wunderkammer*.

Questa capacità, come si è detto, di capovolgere i consueti percorsi dello sguardo sa ravvisare, in quella che scambiamo per realtà, la magia della finzione. Manganelli tocca più volte questo tema che a lui, autore del saggio *La letteratura come menzogna*, è caro e familiare. Lo ritroviamo, in una formulazione ancora indiretta, nel capitolo dedicato all'arte fotografica di Cecil Beaton. L'occhio, questo organo che sappiamo capace di

percepire i fenomeni, di vedere appunto le cose come stanno, diventa, in Beaton, «mentitore», in grado di restituirci dunque enigmi complessi come un racconto di Henry James. È esplicito, Manganelli: «Le figure di Beaton sono contagiate dallo specchio, dal suo silenzio, dal suo gelo, dal suo rifiuto di corrompersi, dalla sua illusoria permanenza. Le immagini di Beaton sono falsamente eterne, e la falsità è inclusa nel suono squisito, argentino ed elettrico, della sua artefatta permanenza. L'ipotesi di una musica frivola, fatua, distante, patetica e ironica fluttua attorno a queste «persone» intese come maschere cui non corrisponde un uomo, cui non si dedica una donna, ma che sono non più che personaggi, ruoli, «parti», *dramatis personae*».

Ma l'idea di una scrittura come menzogna si fa clamorosamente evidente nel capitolo *La recita di esistere*. L'intonazione tuttavia qui è diversa. Esercizio sul nulla, atto il cui contenuto è del tutto indifferente, danza effimera intorno al vuoto, «discorso sul discorrere», la scrittura appare ora a Manganelli compito futile e irragionevole, equivoco e artificioso. E insomma ne risulta alla fine un testo «che non dice niente, se non che chiunque dica alcunché, in realtà è costretto a recitare la parte di colui che dice, e poco conta che dica, giacché ciò che conta è la parte; e ora si dà il caso che io scriva, ma che cosa mai io scriva è del tutto irrilevante, il che mi è estremamente congeniale». Ma sarà poi vero? O forse anche queste ultime osservazioni non sono altro che diaboliche trappole? È possibile uscire da questo paradosso? Chi tiene il filo nel labirinto? Per Manganelli è certo meglio lasciare queste domande in sospeso. Perché solo nella menzogna, nella follia, in un'infantile assurdità ci è dato cogliere, sempre che sia possibile, un barlume di verità: «Non è certo sufficiente essere ridicoli per dare il via a qualcosa di vitale, - egli annota - ma è un buon inizio».

In *Salons* Manganelli tocca, in maniera spesso incidentale, con distratta noncuranza, problemi fondamentali della storia dell'arte del Novecento, o forse anche di secoli meno prossimi. Formula domande che meriterebbero, in risposta, ponderose trattazioni e che egli invece scioglie, o lascia sedimentare, in poche, illuminanti osservazioni, in frasi poco più pesanti di piccoli grani, di fiocchi. Parlando della pittura di Paul Delvaux, per esempio, improvvisamente si chiede: «Che rapporto c'è tra il quadro e il titolo? È questo, un nome proprio, o una didascalia, o addirittura il testo cui il dipinto si adatta per sopravvivere?». Tutto il controverso rapporto tra parola e immagine, tra letteratura e pittura, a cominciare dalla semplice questione paratestuale del titolo, appunto, su cui avrebbero molto da dire pittori come Kandinsky, Magritte e persino Egon Schiele, tutto questo, si diceva, è qui chiamato in causa, e da Manganelli risolto con un paradosso che, maliziosamente, sembra tradotto da una pagina di Borges. Leggiamolo: «Se prendiamo il – ecco, sono certo . il fascinoso *Les phases de la lune*, II, del 1941, è chiaro che il dipinto è l'illustrazione di un libro eventuale, l'illustrazione che attende che qualcuno scriva il libro, la figura progettata perché evochi dal nulla dello spazio letterario un libro congruo. È possibile, forse certo, comunque desiderabile che il libro non venga mai scritto, e ciò nonostante quel dipinto è tributario a una ipotesi di libro». Questa eventualità è sufficiente perché Manganelli giunga a ripensare le rispettive identità dell'arte figurativa e della parola scritta, a considerarle in modo nuovo, sino a immaginare quadri che inseguono titoli, forse nella speranza di assomigliare a quelle parole. La conclusione non

è costituita da una lapidaria e dirimente sentenza, ma da nuove, perturbanti domande: «Dunque: è pittura? È letteratura dell'inesistente? Il nulla illustrato?».

Eppure le immagini, sia quelle fotograficamente riprodotte, sia quelle a cui alludono e di cui sono intessute le prose di *Salons*, hanno anche un'altra funzione. Esse costituiscono altrettanti emblemi, quasi araldici stemmi, della scrittura di Manganelli. Si prenda un testo come *Le isole guerriere*. Qui l'autore tesse l'elogio di un libro «strano e favoloso», l'*Isolario* di Benedetto Bordone, anno 1528. Cos'è un isolario? Un catalogo di isole, è la prima risposta. Ma la seconda coglie in quella struttura esile, inconsistente, un modo di guardare il mondo, una passione, per dirla con aggettivi manganelliani, geometrica e angosciosa, feroce e simbolica, fastosa, magica, impossibile. L'isolario è una maniera di ricomporre la realtà, di radunare i suoi sparsi frantumi in una mappa esauriente, meticolosamente puntuale, sufficientemente astratta perché l'informe e infernale dinamismo delle cose si traduca in una carta leggibile, negli eleganti confini di città disegnate. S'avvicina, l'isolario, più al ritmo aristotelico del trattato che alla scorrevolezza del romanzo, più all'ironica tassonomia di un'opera erudita che alla loquacità di una narrazione. Non è forse Manganelli autore di splendidi isolari, dal *Lunario dell'orfano sannita* a *Centuria*, da *Hilarotragoedia* allo stesso *Salons*? E la ragione del fascino che opere come l'*Isolario* esercitano forse non è difficile da intuire. In quei ponderosi registi gli scrittori come Manganelli coltivano la speranza di imbattersi in un luogo, lontano e imprevedibile, che a loro somigli. Essi affidano il loro segreto a un'isola minuscola e immaginaria, dispersa e forse irraggiungibile nel catalogo del mondo, a un aggettivo insolito o improprio, al ritmo interrogativo della sintassi.

Di tutte le immagini raccontate, commentate, cancellate da Manganelli due, meno ingombranti di altre, ci seducono. La prima è la riproduzione di una fotografia, un ritratto di Marlene Dietrich scattato da Milton Green e pubblicato su «Life» il 18 agosto del 1952. Non proverò a descriverlo. Ma posso citare alcune parole di Manganelli, che forse sono più vicine di altre a cogliere l'essenza di ogni immagine fotografica: «Ogni immagine allude a una fine, è la celebrazione di un momento perfetto, e insieme è l'immagine sulla tomba, ogni immagine è intrisa di memoria...». Ma nonostante questa veste luttuosa, osserva lo scrittore, non vi è nulla di triste. La fotografia ci dice che qualcosa, almeno lì, è esistito, che in quel momento qualcuno ha compiuto un gesto, ha spostato lo sguardo, è caduto al suolo, ha afferrato un oggetto. Nell'immagine resta sempre la traccia – debole, irrisoria, ambigua, inevitabilmente enigmatica – di una vita. È la trama che imprigiona un soffio, la bocca che ci regala un respiro. È l'unica sede, la fotografia, nella quale non sarebbe impossibile imbattersi in un'anima.

Le immagini e i testi di *Salons* ci consegnano allora, per quanto sorprendente possa sembrare, un messaggio: la vita è passata di qui, ha lasciato il suo segno, il nulla ha chiuso, per un attimo, i suoi occhi di Medusa.

La seconda figura ci presenta una statua, alta poco meno di un metro, realizzata da Edgar Degas intorno al 1880. S'intitola *La ballerina vestita*. A questa immagine Manganelli dedica un testo, *Il corpo danzato*. Il discorso che l'autore vi riversa si sofferma in primo luogo sul significato della danza, colto nella capacità di quest'arte di trasformare «la molle e penetrabile carne» in «cristallo, oro, pietra dura». Questa arte insomma riscatta la realtà,

sottrae i corpi al loro effimero calore per consegnarli allo smaltato rituale della cerimonia. «La carne irretita nel rito musicale cessa di avere un nome, una storia, passato e speranze». Tuttavia a Manganelli non interessa tanto la danza, quanto Degas, anzi la ballerina scolpita da Degas. E nei dipinti e nelle sculture di questo artista è sempre un momento particolare che occupa il centro della rappresentazione, quando la metamorfosi sembra interrompersi e finire. Allora vedremo «la carne che fatica a trovare in primo luogo la propria povertà, e che fallisce, inevitabilmente fallisce nel tentativo di conseguire la compattezza del cristallo». C'è una commovente intensità nell'opera dell'artista francese, ed essa è data dal suo saper afferrare l'attimo in cui la danzatrice cerca di modellare e modulare il suo corpo, in cui la vita tenta di divenire arte: «Nel movimento delle figure di Degas si scorge nitida quella fatica consapevole che per l'appunto viene cancellata dalla insistenza cadenzata della danza».

Non potremo più scordare, dopo aver letto queste parole, che in ogni movimento di danza si consuma una lotta. Così l'autore ancora la descrive: «Il corpo di Degas è tormentato da una duplice interrogazione: da un lato è eroicamente tentato da quella metamorfosi nell'inconsumabile che comporta la grazia della danza; ma dall'altro è indissolubilmente legato alla propria patetica e stupenda inesattezza, alla nostalgia del ritmo sbagliato, dello specchio scheggiato, del silenzio contemplativo lacerato da una voce umana; il corpo è insieme affascinato e inorridito dalla perfezione adescante del moto danzato, e mentre si libra a sfiorare lo spazio vertiginoso dell'eterno, dell'immutabile, indietro lo chiama, lo convoca l'amore inconsumabile del perituro, del carnale, infine dell'imperfetto».

Ogni creazione artistica, non solo quelle di Degas, porta in sé questo conflitto. Chiunque scriva, per esempio, conosce la difficoltà, talora insormontabile, di procedere nella realizzazione del suo compito, la consapevolezza che esso comporta sempre la perdita di qualcosa, la sensazione che in fondo sarebbe meglio rinunciare in nome «del perituro, del carnale, dell'imperfetto». Ogni opera deve rendere visibili i segni di questa lacerazione, perché essi sono testimoni della sua autenticità. Così in una scultura, in una tela, in una pagina resterà la traccia di qualcosa di vivo, proprio come in una fotografia possiamo vedere affiorare quello che il mondo e la nostra memoria hanno nel frattempo perduto: il segno opaco - trasformato ormai in qualcos'altro - di una vita, la grazia fuggitiva di un fantasma.

La riga bianca



Il rumore sottile del personaggio e dell'autore

Uno degli elementi che aiutano a scrivere la storia del romanzo moderno, a partire perlomeno dal *Don Chisciotte*, è rappresentato dal rapporto tra nomi e personaggi. Come ha felicemente mostrato Leo Spitzer in un saggio dedicato proprio al capolavoro di Cervantes¹, è nel *Don Chisciotte* che il modo di guardare al problema onomastico s'infrange in una pluralità di ottiche. Nell'epoca in cui filosofi e scienziati ridisegnavano la mappa dell'universo e inventavano gli strumenti per osservarlo, Cervantes apriva così nuovi modi nella narrativa e nell'onomastica.

Spitzer definisce questo fenomeno "prospettivismo", cioè il moltiplicarsi dei punti di vista e la conseguente plurinominazione dei diversi personaggi. Il senso del mondo non sta più in una sola interpretazione, così come quello dei nomi non può essere colto da una sola etimologia. Tutto si frantuma in un relativismo che è del resto la caratteristica principale del romanzo. Ciò porta a registrare, insieme a un'inesausta, febbrile instabilità dei nomi, lo statuto precario dei personaggi, qualcosa che ne modifica la natura rendendo sempre più problematico e nel contempo denso di significato l'atto della nominazione. Come si chiama, per esempio, il protagonista? Le fonti, dice Cervantes, suggeriscono *Quixada*, *Quesada*, *Quixana* e altro ancora. Fra queste forme il cavaliere

¹ LEO SPITZER, *Prospettivismo nel «Don Quijote»*, in Id. *Cinque saggi di ispanistica*, a c. di Giovanni Maria Bertini, Torino, Giappichelli 1962.

sceglie *Quijote*, ma fantasticherie e avventure modificheranno più volte il suo nome. Alla fine del libro, una volta ripudiati i romanzi cavallereschi e rinsavito, il protagonista tornerà *Quixano*, riassumendo cioè «il suo nome originale, prosaico e non preso a prestito»².

Il rapporto tra il nome e il racconto, da Cervantes in poi, non sarà più lo stesso. Dal «chiamatemi Ismaele» del *Moby Dick* - dove la pronuncia del nome, ha fatto rilevare Giuseppe Pontiggia, «viene delegata al coro» ma anche «imposta dall'imperativo di autorità occulta, che è quella del narratore»³ - fino al consumarsi del nome e ridursi a una sola lettera (la K. kafkiana), dagli enigmi di Maupassant (*Le Horla* su tutti) a quelli, beffardi e silenziosi, di Beckett fino alle cosmicomiche e impronunciabili invenzioni onomastiche di Calvino, nome e personaggio sono stati costantemente investiti dal soffio ora dell'ironia ora dell'ossessione, ma sempre, in ogni circostanza, sono stati oggetto di un'attenzione insonne, consapevoli gli autori del carattere strategico da questo elemento assunto nell'ambito della creazione letteraria. Anzi, sfiorando il paradosso, si potrebbe sostenere che un autore divenga riconoscibile, sveli quel che possiamo definire la sua poetica, proprio nel momento in cui attribuisce, o magari rifiuta di concedere, un nome a un suo personaggio.

Date queste, un po' frettolose, premesse, risulta evidente che la narrativa di Manganelli non solo non sfugge alla linea interpretativa qui sommariamente tracciata, ma addirittura rappresenta, di quella che potremmo definire, in senso lato, la crisi della nominazione del personaggio, la formulazione estrema. La narrativa manganelliana presenta infatti, tra le sue più vistose peculiarità, la rimozione di quanto si è soliti definire trama, la rinuncia all'elaborazione di una vicenda in cui compaiano personaggi dotati di nome e di destino. È un gesto che Manganelli compie con lucida consapevolezza e che lo porta a elogiare quanti, prima di lui, si sono mossi in questa direzione:

«Maestro dell'errore esatto, della deviazione, Firbank - scrive Manganelli nella prefazione a *Il Cardinal Pirelli* - mai commetterebbe la volgarità di puntare direttamente sul tema, sul personaggio. E solo se noi accetteremo di non vedere il tema centrale, se ci lasceremo persuadere ad accettare le proporzioni alterate e viziate della sua descrizione, potremo toccare quella limitata ma bruciante parte della materia che a Firbank interessava di offrire. Che è, in primo luogo, il linguaggio».⁴ Dimenticando trama e tema, la letteratura diviene in Firbank, e di conseguenza in Manganelli, scrittura, ordigno linguistico, dissimulazione, e il dialogo diventa la schermaglia verbale di voci inevitabilmente senza nome; ancora su Firbank: «...rarissimi sono i dialoghi, che presuppongono una qualche continuità; piuttosto, troviamo casuali ritagli di conversazione, registrazioni di voci che improvvisamente si affacciano, in breve scompaiono: governate, tutte, da una vocazione anonima...»⁵.

E tutto questo accade perché il nome non può più stabilmente alloggiare nelle pagine non tanto di Firbank quanto in quelle di Manganelli, perché in esse si sbriciola, si camuffa o più frequentemente si dissolve ciò che siamo soliti individuare con il titolo di

² Ivi, 58.

³ GIUSEPPE PONTIGGIA, *Quando K. arrivò*, «Wimbledon», dicembre 1991.

⁴ *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli 1967, 12.

⁵ Ivi, 13.

personaggio. La sua prosa in realtà non è, se non in forma desueta e sghebbata, narrativa, ma tutt'al più si fregia dell'emblema di trattatello, commento, exemplum, allusivo, scheletrico e seriale racconto, resoconto di viaggio, corsivo giornalistico, discorso, intervista purché impossibile: e di tali maschere è, poi, inevitabile parodia. In cosiffatte pieghe, e piaghe e "cicatrici" del testo, personaggio e nome non hanno più spazio e l'unica cittadinanza spetta a un io buffonesco e vaneggiante, incline allo sproloquio, alla "cicalata", all'espedito retorico - nulla potendo e avendo questo io da dire - sul Nulla. Larve, o semplicemente voci, una dimensione vacua e plurima è ciò che del personaggio resta e si manifesta in Manganelli: testimonianza, ovviamente depistante e inattendibile, di un'assenza.

Questa condizione del personaggio⁶ è indispensabile premessa della manganelliana concezione della prosa. Occorre allora che la figura del personaggio, con tutti i suoi attributi, a cominciare dal nome, venga ridotta e persino cancellata perché la prosa riesca a emettere il suo brusio, perché il linguaggio possa far ascoltare i rumori dei suoi tessuti e del suo respiro. Senza il personaggio e il suo relativo nome la pagina di Manganelli organizza e trova il suo ritmo, diventa gioco e teatro, luogo di inganni, di presenze inquiete e di ben localizzate sparizioni. È interessante quello che Manganelli scrive a proposito di *La morte di Ivan Il'ic* di Tolstoj, perché qui diviene evidente come nome e linguaggio, il linguaggio di una pagina letteraria, si dispongano su posizioni antitetiche: «Questi libri che hanno esigua storia hanno talora, non sempre, una pagina; cioè, sono intensamente scritti. Posso dimenticare i nomi dei protagonisti, ma mi resterà in mente il rumore sottile della prosa»⁷.

⁶ Ciò che potrebbe assomigliare a un ritratto dell'ipotetico e improbabile personaggio manganelliano si legge con definitiva e insolita chiarezza in un passo di *Dall'Inferno*, Milano, Rizzoli 1985, 128-29: «Tra i ruderi della strada decumana odo un rumore di passi; io cammino su me stesso. Io sono una folla di piedi, non oltre la caviglia e in ogni caviglia è avvitato un occhio. La folla di piedi si accinge a procedere; ecco, cammina; la città distrutta si vanifica senza suono. Gli occhi delle caviglie si trasmettono le immagini della caverna, una cavità di torpida luce, che risuona sotto il nostro procedere, non ne vediamo i confini, ma dovunque vediamo confini che si allontanano, non vogliono essere visti. Ci sfiorano rumori di brevi, effimeri animali, forse intenti alla propria morte senza luce». Ma tutto era già scritto sin dall'inizio, cioè sin da *Hilarotragedia*, dove si può leggere la storia del *non nato* che così, necessariamente, si presenta: «Io non avevo né nome né corpo, ero incapace di voluttà e gelosia...» (*Hilarotragedia*, Milano, Feltrinelli 1972, 128-9). È persino ovvio che simili entità stentino a ricevere quello che solitamente chiamiamo "nome". Non solo, ma anche chi già possiede un nome finisce per perderlo, fenomeno per il quale Manganelli crea un apposito vocabolo: *disonomasticizzazione*; cfr. *Sconclusione*, Milano, Rizzoli 1976, 50-51: «Mi accorsi durante una mia antica adolescenza, forse la seconda, di questa dissoluzione onomastica delle cose sotto la pioggia; tra le foglie morte dei platani e degli ippocastani, cataste di vocali, nomi comuni e propri. Uomini dall'occhio spaurito – forse oggi sono cambiati? – cercano di riconoscere il nome "casa" o "moglie", non sanno più se i fanali si mangiano, e li toccano peritosamente. Questo viene da eccessiva tendenza a vivere, che spinge, ad esempio, ad essere dentro la pioggia in modo diretto, anziché costruirsi uno scafandro di casa che consente di godere della disonomasticizzazione circostante, quel panorama infinitamente permutabile, questo mondo inabitabile solo perché i segnali, tutti i segnali, hanno stinto l'uno sull'altro».

⁷ *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi 1994, 131.

Così il nome, in quanto elemento in grado di individuare un personaggio dotato di un destino o addirittura di una psicologia, è invitato a farsi da parte, a scivolare lungo e oltre i margini del discorso, a consumarsi in effimere e goffe apparizioni ormai prive di ogni pretesa caratterizzante.

Un esito non molto diverso attende chi volesse seguire la sorte dell'autore e del suo nome nell'universo manganelliano. Vengono in mente, a questo proposito, le ripetute dichiarazioni dello scrittore, tutte riassumibili in una frase di lapidaria e indiscutibile chiarezza: «L'autore non esiste»⁸. La presunzione dello scrittore di poter piegare il linguaggio a strumento di espressione dell'io, in modo che l'opera possa portare impresso su di sé il marchio autoriale e in esso risolversi, appare a Manganelli atteggiamento risibile e del tutto privo di senso, frutto del pervertimento della retorica verificatosi con l'affermarsi della narrativa ottocentesca e più in generale del romanticismo⁹. L'idea di una letteratura come artificio, oggetto di elaborata costruzione e intransitiva fisionomia, necessita la messa in discussione della nozione di autore, e quindi del suo stesso nome. Ce ne danno conferma le opere che ormai consideriamo classiche, nelle quali l'io empirico svanisce a vantaggio di un altro io, insensibile come uno stemma. In queste condizioni, ammonisce Manganelli, l'opera diventa una realtà anonima, forse persino inesistente. A sollecitare queste osservazioni è, per esempio, la lettura, ormai celebre, del capolavoro di Collodi: «Sotto ogni punto di vista, l'autore è una ipotesi innecessaria, come è stato acutamente affermato di Dio, altro grande anonimo. Quello che so è che esiste un filamento di parole, una ragna, un deposito, un gomitollo. [...] a questo punto, sarà chiaro che non solo l'esistenza dell'autore è improbabile, ma positivamente dannosa, teoricamente un impaccio, un puro e semplice residuo tolemaico»¹⁰.

E quando sul frontespizio di un testo leggiamo un nome, dobbiamo sempre ricordarci che quel nome individua una dimensione della scrittura, non una caratteristica o qualità dell'autore. «Si fanno biografie dedicate all'io empirico, - annota Manganelli - ma nel caso di Kafka, e forse di qualunque scrittore, l'io empirico è instabile, precario, esile; quel che esiste al suo posto è un io impersonale, feroce, fatale»¹¹. Kafka, l'autore di quei libri che vanno «sotto quel nome bizzarro, da amuleto, da scheggia teologica»¹², per queste ragioni non può esistere. Quando siamo di fronte al nome di un autore, non

⁸ Penso sia sufficiente questa dichiarazione: «C'è una cosa di cui tuttavia sono certo: non esiste l'autore, mai» (*La Penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a c. di ROBERTO DEIDER, Roma, Editori Riuniti 2001, 136).

⁹ *Il rumore sottile della prosa*, cit., 67: «Ai primi dell'800, al poeta, al critico romantico le vecchie figure retoriche coi loro nomi seccamente cattedratici – anafora, sineddoche, chiasmo, anadiplosi...- parvero risibili e inette come i patetici alambicchi che per secoli avevano fantasticato di distillare la quinta essenza. La Poesia stava altrove, non in curialeschi, arcaici incastri verbali, ma in una sede ambigua ed eccitante, che mescolava anima, spirito del mondo, eternità e storia. Apparve, tipico genere romantico, l'Autore, drammatico inventore di miti, geniale portatore di messaggi, interprete del dolore umano e di altre cose».

¹⁰ *Pinocchio un libro parallelo*, Milano, Adelphi 2002, 43-44

¹¹ *Il rumore sottile della prosa*, cit., 119.

¹² *Ibid.*

dobbiamo dimenticare che esso allude a un'ombra, e quindi che l'autore può ambire esclusivamente alla condizione di fantasma: «Eppure, in testa a quest'opera enorme – Manganelli sta parlando dell'*Iliade* e dell'*Odissea* – c'è solo un nome improbabile, un personaggio senza storia, senza documenti anagrafici, un vagabondo, oserei dire un nome anonimo. Che c'è dietro "Omero"? Nulla»¹³. Ormai è chiaro: la questione dell'anonimo è decisiva per comprendere l'opera di Manganelli, chiede di essere dipanata, interrogata e, come in fortunate circostanze accade con gli enigmi, sciolta.

Le facce dell'anonimo

L'anonimo ha molte facce e si insinua anche in altri aspetti della pagina letteraria. Anche l'io del narratore, l'ultima forma in cui potremmo ancora immaginare il personaggio - giacché una pagina deve pur avere una voce che la dica, che la sospinga verso il lettore - è un io anonimo, si presenta solo come un espediente tecnico, un argine alla deriva psicologica: la letteratura è un atto rituale, una cerimonia, un esorcismo. Gli esseri umani, con i loro temperamenti e i loro nomi, è meglio che si facciano da parte. Maestro di questa sacrilega rappresentazione è Edgar Allan Poe, autore amato e tradotto da Manganelli.

Commentando l'osservazione di Eliot secondo il quale l'intelligenza di Poe era immatura e adolescente, Manganelli rileva che Poe «non ha conseguito, anzi ha eluso la compattezza dell'io adulto, socialmente riconosciuto, scegliendo l'irresponsabilità dell'invenzione letteraria, il mondo crepuscolare delle immagini ipnagogiche, la delizia maniacale del perdersi nel margine del libro, muoversi accanto alle idee».¹⁴ Pertanto l'io che parla e agisce nei suoi racconti è una semplice presenza tecnica, è l'elemento che consente non tanto di individuare dei personaggi, quanto di sostenere l'intero sistema della narrazione.

Ma c'è nell'anonimo qualcosa di più enigmatico e inquietante. L'anonimo è condizione imprescindibile affinché lo scrittore possa attingere alla dimensione più nascosta e segreta del linguaggio, al suo lato oscuro. Quando la parola cessa di essere strumento, maneggevole e insignificante veicolo di comunicazione, allora chi scrive percepisce la presenza di un'altra dimensione, entra in un territorio prodigioso e deserto. Scrivere è cogliere l'intimo rapporto della parola con l'ombra, e pertanto divenire consapevoli che «Nessuno scrive; si hanno solo cose scritte. Si hanno scritture»¹⁵; vuol dire procedere alla cancellazione del nome, diventare necessariamente anonimi. In caso contrario si resta legati a una dimensione quotidiana e sociale del linguaggio, al suo impiego banalizzato nei dialoghi familiari, nella chiacchiera giornalistica. Consegnarsi totalmente alla parola significa attuare «l'abrasione del nome»: «L'acquisizione dell'anonimato è necessaria per l'accesso al luogo della parola, luogo del terrore,

¹³ *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti 1986, 18.

¹⁴ *Angosce di Stile* Milano, Rizzoli 1981, 90.

¹⁵ *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli 1982, 34

dell'assenza, della invenzione, delle origini. [...] quando siamo vuoti e anonimi, la parola può cominciare ad agire».¹⁶

Qui, nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Manganelli, più radicalmente che altrove, tocca il cuore del problema. Scrivere ci rivela un mondo infero e altrimenti impenetrabile, una realtà feroce e notturna, dionisiaca e indomabile. Si può tentare di spiegare tutto questo con una sequenza ben architettata di frasi: «Come nei saloon del west si usava, al fine di consentire una naturale ricreazione degli spiriti vitali, deporre le armi da fuoco all'ingresso; allo stesso modo dovrete consegnare quel vostro nome e cognome, la bestia fedele e nemica da sempre, l'animale che vi logora ed ama. E quando sarete oltre lo specchio, vi accorgete che, non esistendo, essendo un doppio, abitando lo spazio senza voci, avendo svestito il manto del nome, essendo 'morti', Diòniso abbandona il vostro diaframma, e non è più occulto»¹⁷; oppure lo si può fare con un'affermazione leggera, un'*interpretatio nominis* quasi distratta, ma dalla chiarezza folgorante: «Diòniso è parola sdrucchiola, come anònimo»¹⁸.

Questa disposizione anonima della scrittura è una febbre che sa trasformarsi in ebbrezza, in un'ambigua, sottile sensazione di felicità. Accade quando si tratta di esplorare dei luoghi non più metaforici, allegorici, luoghi che costituiscono le tappe di un viaggio e che tuttavia sanno cancellare, in ogni loro angolo, i segni del nome che portano. La prima sensazione che Manganelli prova atterrandosi in India - evento verificatosi nel 1975 quando lo scrittore fece per un mese l'inviato della rivista «Il Mondo» - è quella di una liberazione. La sporcizia che domina il paesaggio, la percezione di una vita anonima spogliano l'uomo occidentale delle proprie paure, gli regalano la sensazione di un ritorno all'origine.

Ma l'India è anche il luogo in cui i nomi sembrano ancora in grado di dirci qualcosa della cosa nominata, di prendere la forma di una città, di restituirci, per un attimo, la sua atmosfera. Manganelli nota come Madras possieda un «nome morbido, meridionale»¹⁹, e poche pagine più avanti sottolinea come essa sia appunto «una città morbida, ma fitta di strani segni»²⁰. A Calcutta egli si trova in presenza di una città della vita e della morte, dove l'allegria e il mostruoso coabitano, dove si coglie l'essenza di tutta l'India, la sua natura impossibile. Qui si è nel cuore dell'Oriente, alla sua origine, e non a caso

¹⁶ Ivi, 64-65. L'importanza di questo tema è sottolineata anche da MATTIA CAVADINI, *la luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani 1997, 34-39

¹⁷ *Discorso dell'ombra e dello stemma*, 133. E poche righe sopra si poteva leggere, p. 132: «se ciò che vi scrivete vi intossica, e vi scoprite di odiare le righe, gli aggettivi, i nomi, gli a-capo, le virgole, e che tuttavia miglior sorte è questa di scrivere odiosamente, piuttosto che niente affatto scrivere; se siete invitati a desistere dall'essere, ma non mai spinti, mai veramente travolti e calpestati, se il vostro nome cognome vi tien dietro come una bestia bastarda, accanita, talora mite, più spesso sospettosa, non di rado feroce; ma comunque non vi riesce, né volete, subitamente volgendoci, ucciderla; [...] allora lo sapete per certo, che Diòniso vi sta acquattato nel diaframma, e non tace, non tace mai, e camminando sanguinate parole. E dunque voi potete, se non intendete uccidere, per lungo e viziato amore quel vostro ònoma, se cercherete, e state pur certi che cercherete, di uccidere Diòniso, allora vedrete che tutto è Diòniso...».

¹⁸ Ivi, 139.

¹⁹ *Esperimento con l'India*, Milano, Adelphi 1992, 85.

²⁰ Ivi, 93.

Manganelli annota: «Calcutta è nome nato dalla potenza della dea Kali, che ha qui il suo grande tempio. Questa grande immagine è insieme colei che uccide e colei che assiste il misero: è la Madre, un nume che abita il sangue e la pietà, la ferocia e la dolcezza»²¹. Il nome può persino diventare forza che seduce e attrae, che guida i passi del viaggiatore con l'illusoria autorità di un miraggio. Il caso più clamoroso è offerto da Bagdad, visitata dall'autore nel 1987, luogo carico di richiami leggendari, di profumi e colori da fiaba:

«Bagdad è molte cose; ma in primo luogo è un nome. Sono certo che se avessi detto: sono andato a Tokyo, a La Paz, a Caracas, non avrei estorto più di un sorriso distratto: sono posti dove non va nessuno, o dove vanno tutti, dipende dalla bizzarria della Storia.

Ma Bagdad è diverso: 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 di andare a Bagdad. Tutti, anche quel mio amico che quando va a Rieti si sente espatriato, mi hanno guardato con rancorosa bramosia: che credevo di essere? Marco Polo? Mr. Livingstone, I suppose? Il Pigafetta? Se volete stupire e irritare i vostri amici, niente di meglio di andare a Bagdad: meglio che tingersi i capelli di verde, come faceva Baudelaire [...] E dunque quel nome è magico in un modo che non è di altri luoghi che pure la storia ebbe cari, come Roma e Atene»²².

Questi contrasti, queste contraddizioni non ci devono sorprendere. In Oriente tutto si muove «tra follia e rivelazione»; in Manganelli, possiamo aggiungere, tutto oscilla tra l'anonimo e il nome, tra un volto cancellato e uno sguardo enigmatico, profondo e irresistibile. È alla potenza di questo sguardo, alla forza suggestiva del nome che adesso dobbiamo rivolgerci.

Le indicazioni fin qui fornite sono sufficienti per ridefinire la situazione da cui siamo partiti. Perché ci siamo resi conto che, nonostante i nomi, del personaggio come dell'autore, stentino a trovare accoglienza nell'opera di Manganelli - anzi forse proprio a causa di questa difficoltà - il Nome è per questo scrittore questione ossessiva e ineludibile, è qualcosa che ha a che fare con gli strati più profondi e travagliati del linguaggio. Che la scrittura non distilli nomi, e nemmeno personaggi e autori, poco importa. Il Nome resta un margine tenebroso, uno spazio bianco che attira il nostro sguardo, lo sottopone a un incantesimo, lo inchioda in una fissità da folle. Tutto ciò corrisponde, del resto, alla principale regola cui è sottoposta tutta la retorica manganelliana: vale a dire che solo non scrivendola una storia può essere raccontata²³, che solo ciò che è assente non può più essere cancellato e continua a premere, con torva

²¹ Ivi, 100. Si possono citare altri casi di questa corrispondenza tra i nomi e le cose; a titolo di esempio cfr. *L'infinita trama di Allah.. Viaggi nell'Islam 1973-1987*, Roma, Quiritta 2002, 49: «Peshàwar è città di confine – e questo è anche il significato del suo nome...»

²² *L'infinita trama di Allah.. Viaggi nell'Islam 1973-1987*, cit., 64-65. Più sintetiche, ma nella sostanza non molto diverse, le osservazioni relative a Kabul: ivi, 51: «Un altro cartello avverte che siamo a 228 chilometri da Kabul. Kabul mi sembra un nome infinitamente seducente».

²³ *Encomio del tiranno* Milano, Adelphi 1990, 67: «E non credere che non sappia inventare storie. Ad esempio, ne sto pensando una, una storia dico, che forse ti incuriosirà. Ma ti prego, non dirmi poi “scrivila”. È non scrivendola che la scrivo».

ostinazione, sulla superficie della pagina. Per questo motivo in un testo può trovare posto una riga bianca²⁴, proprio perché Manganelli sa che è quella riga che noi non smetteremo mai di leggere. Non c'è scritto di Manganelli in cui prima o poi non spunti una riflessione sul problema del nome; ve ne sono al contrario alcuni (come il *Discorso dell'ombra e dello stemma*) in cui tale problema diventa centrale e fondante. Manganelli può scrivere cento brevi romanzi-fiume (come avviene in *Centuria*) senza mai proporre un nome, nemmeno nella forma criptica e anonima di una lettera, ma raramente, commentando o scrivendo la prefazione di un libro altrui, risparmia un'annotazione di carattere onomastico. Egli conferma, insomma, quella che sempre di più appare come una caratteristica della letteratura del Novecento: il nome in essa si sfalda, diventa magari opaco e impronunciabile, ma resta anche il punto che non possiamo più fare finta di ignorare; diviene il centro, il sintomo della malattia del linguaggio, l'inferno o la palude - chiamiamolo come vogliamo - di cui siamo prigionieri.

Suoni e giochi onomastici

Uno degli aspetti più seducenti del linguaggio è per Manganelli la sua sonorità. Un intero libro, *Rumori o voci*, è dedicato all'esplorazione dell'enigmatico universo di brusii, mormorii, sibili e frastuoni che incessantemente suggeriscono alla pagina ipotesi, provocano timori e allucinazioni, suscitano illazioni e sgomenti. Manganelli può muoversi, in quel libro, tra i toni e gli accenti di una voce polimorfa, perdersi in un labirinto di echi, conoscere la nascita di un suono, la metamorfosi di un bisbiglio, l'agonia di un grido. Quello che emerge al termine, se termine è possibile, di questa inquisizione, è appunto la profondità insondabile di ogni rumore o voce, tanto che in ognuno di essi è lecito supporre una gamma nascosta e interminabile di discorsi. «Certamente, io esagero, - sostiene quella che inevitabilmente dobbiamo definire voce narrante - e certo tu non sei da meno, nell'ascolto frenetico di queste sonorità cui peraltro è impossibile dare un senso, per il solo motivo che, essendo così imprecise, i loro sensi sovrabbondano e sconfinano, e insomma in ogni voce noi vediamo infiniti possibili discorsi, e dunque infiniti personaggi, tutti peraltro fittizi, e vicende d'ogni sorta:

²⁴ *Il rumore sottile della prosa*, cit., 27-8: «A dimostrazione della fondatezza del mio assunto, mi permetterò di offrire al tipografo una riga inesistente:

come avete visto, la riga non c'è; a nessun titolo, neanche il più vago, essa è stata scritta; è una riga di nulla, e tuttavia è lunga esattamente quanto doveva essere lunga, ha un numero d'ordine nella pagina, mi avvicina alla conclusione della pagina. È una vera riga, non v'è dubbio; e pure, pur essendo stata pubblicata, non ha avuto bisogno di essere trascritta. Personalmente, considero quella riga bianca come l'unica vera riga dell'intero pezzo che sto scrivendo, l'unica che corrisponda con maniacale esattezza alla regola, alla legge di essere 'pubblicata ma non scritta'. [...] Oltretutto essa è a livello della pagina una riga semplice; ma sotto la sua semplicità si nascondono le viscere dell'ignoto».

amoroze, disamorate, odiose, odiosamate, vittime e vincenti, travolte e travolgenti, ma tutte in ogni caso legate al sentore della cenere, della memoria distratta del tempo...»²⁵.

Se le sonorità del linguaggio tracciano linee percorribili all'infinito, non deve stupirci il fatto che Manganelli abbia posto sempre molta attenzione alla musica, ora dolce, ora cupamente percussiva, dei nomi, di quelle parole che, proprio come la musica, non significano nulla. Di qui l'attenzione posta a un verso dell'*Oleandro* di D'Annunzio composto unicamente da tre nomi propri, «Erigone, Aretusa, Berenice», di cui Manganelli coglie non solo la suadente musicalità, ma, nel quale recupera il carattere magico e esorcistico della parola, come se al nome fosse affidato il compito non tanto di accarezzare le nostre orecchie, quanto piuttosto di evocare una nuova realtà, la sconfinata fisionomia di un mondo. Una volta pronunciato, il nome scopre proprio nella forma del significante la sua capacità di indicare la qualità e le ragioni di un'opera letteraria. «“Erigone, Aretusa, Berenice” non è solo un verso; è una formula che agisce»²⁶. Chi non sente il fascino di un nome, inutilmente si mette in ascolto di una pagina letteraria: per Manganelli il nome è una cifra sonora, qualcosa che accompagna, e in cui si risolve, là dove esiste, il personaggio: «Amore, credo sia necessario nominarti, più esattamente pronunciare la tua definizione, il tuo compito, giacché di te ignoro nome ed esistenza. Io, dunque, ti nomino: un dito fonico ti indica nel centro della notte»²⁷.

L'attenzione al corpo sonoro del nome in altri casi dà luogo a bisticci e a equivoche somiglianze, ad assonanze e speculari rispondenze. A prima vista, o a primo ascolto, si ha l'impressione di un gioco futile e casuale, ma in realtà nella pagina di Manganelli non è facile, e non è senza conseguenze, spostare una sola sillaba, o una sola lettera. Proprio perché la prosa è, per Manganelli, rumore sottile, ogni silenzio e soffio di voce, per quanto imprevedibile o bizzarro sia l'esito complessivo, si carica di significato. In alcuni casi il suono diventa goffo bisticcio, una specie di lapsus, come quando Manganelli avvicina *mano* e *Thomas Mann*. Ma anche un'*interpretatio* così esile, o forse proprio perché inconsistente, condensa la poetica di Manganelli: «Incidentalmente, non verificate mai le

²⁵ *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli 1987, 137.

²⁶ *La letteratura come menzogna*, 59.

²⁷ *Amore*, Milano, Rizzoli 1981, 7. Esempi della natura essenzialmente fonica del nome non mancano. Il suono, pertanto, pur nella sua autonomia che Manganelli riconosce e assapora, è sempre dotato di un inesausto dinamismo, di una forza di suggestione che non si può ignorare e misconoscere. Così la promozione dell'assassinio al rango di un'arte forse è intuibile, per Manganelli, dal nome dell'autore: «Thomas De Quencey – già il nome è lievemente improbabile, nobilmente mistificatorio; è un nome “rotondo”, che si pronuncia un po' troppo felicemente, un nome al vocativo, qualcosa come Gabriele D'Annunzio, o don Ramon del Valle-Inclan; nomi così fatti vanno tenuti d'occhio, i nostri sordi cognomi da marciapiede si ribellano [...] quell'uomo amava il suo cognome, forse per amor suo sarebbe stato capace di compiere un falso, in breve, un “delitto”» (*Angosce di Stile*, 56). Di timbro e ritmo del tutto diversi - un rullo di tamburi, una burattinesca fanfara - la musica che accompagna il nome di Pinocchio: «“Il povero Pinocchio”: credo sia la prima volta che una sorta di carezza appena sfiora il burattino; né, a parte il cerimonioso e sarcastico «signor» Pinocchio del pulcino, il burattino ha mai avuto indosso altro che quel suo nome fracassone e da burla» (*Pinocchio un libro parallelo*, 46).

citazioni; se non sbaglierete, come farete a sapere esattamente che cosa avevate in mente di dire, o far dire? E non resistete, vi prego, non resistete ai giochi di parole, anche i più abietti – mano Mann – perché le parole amano i giochi anche infimi»²⁸.

E a pensarci bene, Manganelli non sta parlando qui solo del suo modo di scrivere, ma della natura stessa dello scrivere. Un esercizio un po' sciocco e infantile racchiude in sé, paradossalmente, tutta la letteratura: «Le parole [...] giocano, e dove non c'è gioco di parole, equivoco, nonsense, doppio senso, omeoteleuton, semplicemente non c'è la letteratura; state sicuri che il fragore di un gioco di parole copre qualunque illusione di significato»²⁹. Il caso che abbiamo visto, quello del nome comune *mano* accostato al cognome dello scrittore tedesco, merita un approfondimento. Il bisticcio infatti acquista tutto un altro significato se teniamo presente quanto Manganelli osserva in *I simboli usciti dalle nostre dita*, testo scritto a commento del libro *L'anima e la scrittura* di Ania Teillard, e può riportarci a una visione totalizzante e insieme fantasmatica della letteratura:

«Dunque, la pagina, il foglio sono vissuti come il mondo; sono, insieme, una discontinuità e un riassunto del mondo; lo spazio è discontinuo, e può, insieme, assurdamente, rappresentare se stesso. La mia mano – questo organo così stranamente accusatorio, così mostruosamente antropomorfo e artificiale – muove la penna, la matita, sul foglio, ed io sono quella mano, esiste solo la mano, carica di tutta la mia dimensione spettrale»³⁰.

Ma questi giochi onomastici possono essere anche il segnale, come un inquietante scricchiolio, di una sconnessione del linguaggio, di un cedimento dell'ordine del discorso, di uno sfarinarsi della pagina. Uno iato si apre tra suoni e grafemi, e quella che adesso leggiamo non è una citazione casuale, recuperata in tutta fretta, è il luogo attraverso il quale filtra l'ironia dissacrante di Manganelli. La parola non è mai definitiva, indistruttibile, ieratica e solida; porta dentro di sé una stonatura, e quindi la possibilità di una metamorfosi:

«Tutti siamo tenuti ad usare parole, ma di rado, o forse mai, ci capita di assistere allo sbriciolamento delle parole nelle sillabe e nelle lettere, al loro perdere di consistenza, l'abbandonarsi alla loro vocazione ambigua, metamorfica, polifonica. Mentre parlo con l'amico enigmista, penso a Lewis Carroll, a quest'uomo che non avrebbe mai scritto il mirabile Alice se non avesse avuto il difficile privilegio di assistere alla catastrofe delle parole. Ecco, mentre scrivevo 'Carroll' ho avuto un attimo di disagio, una 'l' o due 'll'?

²⁸ *Discorso dell'ombra e dello stemma*, 43. Aggiunge subito dopo Manganelli: «Una citazione sbagliata è assai nobile, un pun vale un pub, un lapsus in coelum dilabitur, mi fondo in refuso. È vero, non ho niente da dire; ciancio; chiacchiero; vaniloquio; e tuttavia mi stacco di malavoglia dal foglio, il foglio amico sul quale sto scrivendo; aggiungo parola a parola, e in tal modo l'incantesimo continua, il gesto di demenza è insieme il gesto che infrena la demenza; dunque scrivere 'cura'? oh no; scrivere è un sintomo, ma a questo sintomo v'è, sola alternativa, il sintomo di sopprimere i sintomi. La pagina bianca è cancellata: giacché, come, mi pare, s'è detto, tutte le pagine sono già state scritte». Un altro esempio: *ivi*, 71: «...uno racconta che i figli, che la moglie, che il marito, poi, ecco, si ricorda che suo figlio ha una ragazza che si chiama Esther, e gli vengono in mente gli ebrei e l'Estonia».

²⁹ *Ivi*, 68-69.

³⁰ *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, Roma, Quiritta 2001, 70-71.

segno che quella parola, tra l'altro uno pseudonimo, stava barcollando, forse accennava ad un vago desiderio di sbriciolarsi»³¹.

Questo nome che barcolla, zoppica e quindi cade, talvolta con esiti tutti da ridere, è il tipo di nome che più frequentemente incontriamo nell'opera di Giorgio Manganelli.

Un nome ridicolo

In alcuni casi il gioco verbale ha come risultato quello di far cadere l'aureola di un autore o di un personaggio. L'esempio più eloquente è offerto proprio dal nome dei santi, gli archetipi dei nostri quotidiani e modesti nomi, che solo in corrispondenza di una data riescono a illuminarsi. Manganelli ci presenta invece il caso di un santo che, per evitare di venire celebrato sul calendario e venerato dai fedeli, è invitato a farsi ignoto, a calpestare il suo nome, a sottrarsi al clamore delle cerimonie compiendo una sorta di miracolo negativo. Tutto accade nel dialogo tra A e B:

«Se la cerimonia si svolgerà tutta quanta, dall'inizio alla fine, senza intoppi, ne risulterà che lei non sarà più considerato un nome di polvere, un cognome nell'infinito annuario dell'esistenza, ma un nume, una potenza...»³². La *Perplexità celeste* cui fa riferimento il titolo del dialogo ruota appunto sull'opportunità di guadagnare questa nuova condizione di santità. B del resto afferma di essere una persona semplice, umile, che non ha per niente voluto quello che sta succedendo sulla terra; sostiene anche di aver fatto meno miracoli di quelli che gli vengono attribuiti. Per mandare a monte la cerimonia, cosa che corrisponde al desiderio di B, A gli propone di smiracolare due suoi miracolati, un cieco e un paralitico guariti dalle loro malattie, nonché un terzo, un morto risuscitato, che però non era stato risuscitato da B ma da un presunto agente provocatore. Facendolo ora morire, B realizzerebbe il "suo" miracolo, e nessuno lo saprebbe. Quello che A suggerisce di fare è quindi «un miracolo negativo; e ignoto»³³, così da guadagnare finalmente una condizione anonima.

Questa stessa irridente vocazione Manganelli mostra nei confronti di scrittori e personaggi agli onori della storia o della cronaca, ma lontani dalla sua sensibilità e dalla sua visione delle cose. Dinasty gli suona come un «nome babilonese»³⁴, Cartier «un nome aggressivo»³⁵, Clemente VII «un bel nome da rima o da canzone»³⁶. Gli uomini celebrati da Cornelio Nepote indossano nomi da libretto d'opera: «Leggendo il suo catalogo di uomini illustri, quei nomi stranamente sonori – Ificrate, Focione, Lisandro,...- un singolare ricordo si affaccia alla mente del lettore: il melodramma settecentesco»³⁷. Sorte non diversa, ma c'era da aspettarselo, tocca a Don Abbondio, il cui nome «è lievemente

³¹ *Il rumore sottile della prosa*, 207-8

³² *A & B*, Milano, Rizzoli 1975, 45.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Improvvisi per macchina da scrivere* Milano, Leonardo 1989, 150

³⁵ *Salons*, Milano, Adelphi 2000, 149

³⁶ *Il rumore sottile della prosa*, 175.

³⁷ *Laboriose inezie*, 40.

risibile; niente da paragonare con un Federigo, un Rodrigo, un Cristoforo, una Gertrude, creature bellicose per o contro Dio. Voi dite: e Agnese? No; Agnese è un nome umile, proprio da creatura umile»³⁸. La natura del nome di Don Abbondio dipende dal ruolo assunto dal personaggio, che agli occhi di Manganelli sembra avere l'acrobatica capacità, propria di un fool shakespeariano, di liberarsi da ogni trappola del destino. E anche quando una storia precipita nella tragedia, c'è il tempo di far notare l'impacciata partitura di un nome: «Desdemona – si chiama così, quella ragazza, un nome buffo, ma lo leggerete sui giornali, ha un avvenire splendidamente catastrofico»³⁹.

Ma il caso senza dubbio più irriverente e graffiante deforma l'austero profilo di Ugo Foscolo. Non si potrebbe immaginare un'allusione più acre e calzante di quella scovata da Manganelli per l'autore dei *Sepolcri*. Dopo aver ricordato che il posto migliore dove leggere Foscolo è la Romania, aggiunge: «...Foscolo era un compagno piacevolissimo, distensivo, una bella rovina perfettamente inserita nel paesaggio. Dubito che altrove sia possibile gustare altrettanto il roco cruccio del Foscolo, che con il signor Dracula pareva avere in comune qualcosa di inafferrabile, oltre allo sdrucchiolo»⁴⁰.

Il lato ironico e beffardo di questo tipo di onomastica, che sembra uscire dalla penna e dalla bocca di un fool, non deve far dimenticare la vocazione infernale della scrittura di Manganelli. E nemmeno entra, con questa tenebrosa condizione, in conflitto. Al contrario, proprio quando un nome mostra un aspetto risibile, allora la pagina ci rivela la sua abissale fisionomia. Non resta a questo punto, avendo aperto il paragrafo con un santo, che trovare rifugio sotto l'ala nera di un demonio, una creatura, insomma, non molto diversa da uno scrittore, colui che libera le parole impronunciabili:

«Infine c'è Belzebù e Belzebù è molto importante perché è chiaramente il *fool*, cioè il buffone di Dio. È un nome ridicolo, è un nome ai nostri orecchi assolutamente sarcastico, comico. Dio ci si diverte con Belzebù. È difficile non immaginare che ci sia una certa forma di complicità con un bel *fool* di questo tipo e forse Belzebù è come il *fool* di re Lear – quello che può dire le cose che nessuno può dire»⁴¹.

L'elenco del telefono

In questo scrittore che sembra prediligere una concezione buffonesca della letteratura, lo scrivere come recitazione insensata, si insinua il fascino dell'enciclopedia. Non c'è, ancora una volta, contraddizione in questo. O forse la contraddizione è la

³⁸ Ivi, 207.

³⁹ *Cassio governa a Cipro*, Milano, Rizzoli 1977, 11. E cfr. *L'infinita trama di Allah*, 13, dove si legge un divertente bisticcio fonico (*Turchia-tachicardia*) a dimostrazione che nemmeno i nomi di luogo sono risparmiati dallo scrittore. Tutto nasce da un'improvvisa fobia per il viaggio: «Il terrore lo travolge, si chiude in casa, bacia il suo morbido e amico letto, giura di non uscire mai dalle mura cittadine, il nome «Turchia» gli provoca la tachicardia, in cambio di un viaggio medita di studiare il turco, cosa che si può fare in una sedia, respirando quell'aria viziata che gli è così congeniale».

⁴⁰ *Laboriose inezie*, 192.

⁴¹ *Il vescovo e il ciarlatano*, 28-29.

regola della scrittura di Manganelli. «Ho imparato a non avere nome, ad averli tutti» dice la voce di *Destarsi*, un racconto de *La Notte*. E questo accade perché la scrittura ha gli stessi confini del mondo e il mondo esiste, come aveva ricordato Manganelli nel *Discorso dell'ombra e dello stemma*, dacché esiste la letteratura. Al di fuori dello spazio enciclopedico la realtà è caos, o più probabilmente non c'è, è inconoscibile; all'interno essa assume una proteiforme, discontinua, ironica fisionomia non molto dissimile da quella di una pagina di Manganelli:

«In verità, non c'è al mondo oggetto librario più fascinoso, seducente, innamorativo di un' Enciclopedia. Quei compatti volumi in cui l'universo si sbriciola e ricomponde, secondo l'incredibile superstizione dell'ordine alfabetico, irretisce irrimediabilmente. Andromeda e Alfieri Vittorio, babirusa e Beethoven, giraffa gnosi Granada Guzzi... Come si può non amare una 'cosa' del genere [...] Sono convissuto con una Enciclopedia Sonzogno, molti e molti volumi rilegati in nero e oro, una enciclopedia in perenne abito lungo, da sera, o forse nottambula vestaglia... Era 'tutto': cominciava con A, prima della quale lettera è il caos non scrivibile, e finiva con Zypaeus – ignoro che o chi mai sia, non lo saprò mai. Dopo la A veniva una serie di nomi geografici che cominciavano per A: ricordo un fiume svizzero, forse Aar, che usciva gorgogliando dalle prime pagine: pura Arcadia»⁴².

L'enciclopedia occupa lo spazio della fine, raccoglie e riordina cognizioni e biografie. Ogni enciclopedia sogna di dare un'immagine inalterabile del mondo. C'è invece un libro fatto di soli numeri e nomi, che, per Manganelli, racchiude l'esistenza al suo stato potenziale, e per questo motivo potrebbe crescere ed espandersi all'infinito:

«Chi crede che, dopo il Libro dei Mormoni, l'occidente non abbia più creato un Grande Libro è pregato di sfogliare l'elenco del telefono, qualsiasi elenco – meglio se di una grande città. Disposti su parallele colonne, minutamente stampati, stanno cognomi e nomi, vie e piazze e numeri»⁴³. Benché provocatorio e ironico, il riconoscimento dell'elenco del telefono come Libro sacro non deve essere archiviato con leggerezza⁴⁴.

Nell'elenco, come in un testo letterario, volti e vite si mutano nell'impalpabile e impossibile fisionomia propria dei fantasmi, perché il nome, come probabilmente ogni altra parola, ci dà delle cose soltanto il guscio, la diafana attitudine di una larva. L'elenco del telefono, dunque, non ci restituisce la realtà, ma si traduce in un agglomerato di ipotesi e di finzioni, un racconto illeggibile, forse diviene anche il punto di origine di un nuovo mondo: «Libro sacro, l'elenco del telefono può essere un catalogo dei possibili, il libro madre di un'eventuale città che potrebbe essere negata alla nascita, per sempre. Il libro dei telefoni è un libro tragico e oscuro»⁴⁵. I nomi attendono una qualche forma di esistenza. Ma i numeri li confinano nella condizione di voci, li bloccano, non permettono che possano varcare la soglia del possibile. Nell'elenco telefonico, come in letteratura, i

⁴² *Il rumore sottile della prosa*, 167.

⁴³ *Improvvisi per macchina da scrivere*, 79.

⁴⁴ Non a caso in Manganelli non mancano gli accenni a una concezione *sacrale* della letteratura, in un senso ben chiarito da un passo di *Il vescovo e il ciarlatano*, 72: «...come, infine, ogni scrittura sia "ieroglifica", scrittura sacra, giacché ha per tema non ciò di cui si scrive, ma il puro rito dello scrivere, come evocazione di sé e del mondo, autobiografia astratta, senza eventi, cerimoniale».

⁴⁵ *Improvvisi per macchina da scrivere*, 80.

nomi rivelano tutta la loro paradossale natura: sono residui di una vita che, entrando nella pagina, si spegne, diventa cenere, ma sono anche parole che suggeriscono la possibilità di un'esistenza. Residuo fantasmatico e luogo del possibile, il Nome è insieme vita e morte, verità e menzogna. Questa ambigua natura è l'essenza del nome. Esso designa una realtà che appunto perché designata cessa di essere reale, diventa l'atto di nascita di un qualcosa che non può uscire dalla sua dimensione ipotetica e potenziale: una voce recitante, un personaggio.

L'ombra e lo pseudonimo

Proviamo a riassumere: l'opera di Manganelli si contraddistingue per la prevalenza del tema dell'anonimo, per la scomparsa delle figure tutelari della produzione narrativa, l'autore e il personaggio. Questa situazione non esclude che Manganelli dia notevole importanza al tema del nome, come del resto dimostrano con molta chiarezza sia le sue annotazioni per così dire teoriche, sia l'attenzione riservata al problema nella lettura e nell'interpretazione delle opere di altri scrittori. La potenza del nome agisce, presso Manganelli, attraverso la *phoné*, la componente musicale del linguaggio. Altro aspetto di rilievo è l'ironia, che rovescia la ieratica posizione di molti personaggi, santi o scrittori che siano. Il gioco linguistico fa parte di questa condizione aerea e dissacrante del nome e del linguaggio, si produce in bisticci, in lapsus, in errori, in sillabe perse o scambiate. Più che un vaniloquio, quest'operazione diventa un modo per mettersi in contatto con il lato più profondo del linguaggio, con un aspetto che altrimenti, senza l'errore, non sarebbe mai venuto fuori, un mondo demoniaco che improvvisamente si rivela. E se il mondo non è altro che linguaggio, il catalogo, l'alfabeto, l'elenco onomastico rappresentano allora l'unico ordine in grado di governarlo, di afferrare per un attimo tutti gli enigmi, le coincidenze, le possibili forme di vita.

A questo percorso, dopo tanto vagare, forse manca ancora qualcosa. Si ha l'impressione che la soluzione fosse fin dall'inizio a un passo, in bell'evidenza, come la lettera rubata di Poe insegna. Sarebbe bastato chiedersi ancora cosa ne avesse fatto, Giorgio Manganelli, del suo nome e del suo cognome, partire di lì per sapere, al di là delle più drastiche e programmatiche enunciazioni, se un residuo di ciò che chiamiamo autore fosse rimasto, per vedere quale disegno traccino le sue, in apparenza frettolosamente scarabocchiate, sequenze verbali.

Già in *Hilarotragoedia*, seppure in forma indiretta e ironica, il cognome dello scrittore entra nel testo, opportunamente decapitato della lettera maiuscola (col riferimento a una zia «manganelli dei grandi oceani del giurassico»⁴⁶). Ogni tentativo di nominarsi fornisce esiti frustranti o ridicoli⁴⁷, ma sfocia anche nella necessità di un nuovo, inquietante

⁴⁶ *Hilarotragoedia*, cit., 23.

⁴⁷ «mi chiamo – no, a ben considerare, mai sono stato meno sicuro di avere un nome purchessia; giacché io ho stabilito di essere qualcosa di mai visto, mai udito, mai frequentato; io sono lo scrittore del futuro» (*Il rumore sottile della prosa*, 48). Così poi descrive se stesso

battesimo: «Giacché il mio nome è Lazzaro, e ignoro se secoli o millenni siano trascorsi sopra le mie ossa, questi fragili calami che non seppero, non sanno, non sapranno mai scrivere. Scheletro, uomo delle tenebre, resuscitato e insieme morto irreparabilmente, doppiamente esperto di morte, rifiutato dal tempo, autore di libri inesistenti, sbagliati, impossibili, io, lo scrittore»⁴⁸. E viceversa bastano degli indizi vaghi e casuali per provocare in chi scrive un senso di imbarazzo: «Ci sono belle citazioni - Manganelli si riferisce al *Dizionario della lingua italiana* del Tommaseo - da un G.M. che tendo a far credere sia un me stesso in una giovanile, addottrinata incarnazione; provo irritante perplessità»⁴⁹.

L'assenza del nome non esaurisce, dunque, il discorso di Manganelli. La già ricordata abrasione onomastica non impedisce che esistano altri modi di fare i conti con il proprio nome, che lo spazio vuoto si popoli di maschere, di profili inafferrabili e spettrali, indelebili. Assistiamo allora alla creazione di un'immagine fittizia, un doppio un po' dubbio ed evanescente. In questa direzione una delle pagine più ironiche e insieme inquietanti dedicate da Manganelli al problema del nome dell'autore, e dunque anche del suo, è *Pseudonimo*². La tesi che vi si sostiene è semplice nella sua manganelliana paradossalità. Il nome dell'autore è un nome falso, doppiamente falso, e pertanto del tutto simile, fino ad apparire identico, al nome vero. Tutto ruota intorno a un libro che l'autore non sa di aver scritto. Di cosa si tratta? Certo di un libro che possiede tutte le caratteristiche per irritare un autore come Manganelli: contiene dei messaggi persino ideologicamente impegnati e i racconti che lo compongono offrono le vicende di ridicoli personaggi tutti, neanche a farlo apposta, regolarmente dotati di nome. Come spiegare questo fenomeno? La risposta è nel nodo costituito dallo pseudonimo. In poche righe Manganelli ci ricorda che scrivere è un atto che non ha nulla da spartire con il pronome io: «Dunque, io non avevo scritto nulla; ma per "io" intendevo quello dotato di nome, ma privo di pseudonimo. Aveva scritto lo pseudonimo? Probabile, ma lo pseudonimo pseudoscrive, ed è, tecnicamente, illeggibile dall'io, ma al più dall'io pseudonimo quadratico, il quale, è ovvio, non esiste»⁵⁰.

Questo gioco di ombre richiama irresistibilmente la figura del primo autore della letteratura occidentale, già peraltro qui ricordato: Omero. Viene da chiedersi se ci sia qualche differenza tra il caso di Omero e lo pseudonimo quadratico. Rispondere significherebbe comprendere cosa regoli, almeno nel Novecento, il nome e la letteratura, quali rapporti essi intrattengano. Nel primo caso al nome corrisponde un'ipotesi di autore, o per meglio dire il nome fonda questa realtà, per quanto ipotetica; più brevemente: Omero è il nome che istituisce la figura dell'autore. Nel secondo caso il nome si distacca dall'io empirico dello scrittore, denuncia la qualità fittizia della scrittura, è uno strumento per cancellare un modo di leggere i testi che inesorabilmente vorrebbe ricondurli alla personalità di chi li ha scritti, tracciando biografie, destini, componendo ritratti. Omero è il nome di un'ombra, nel racconto di Manganelli siamo invece al cospetto dell'ombra di un nome. Ma proprio perché identica al nome che vorrebbe

viaggiatore: «...un tale con gli occhiali è partito per la Cina. Anonimo, come il vitello e la tartaruga. Ma io so che ero io» (*Cina e altri Orientali*, Milano, Bompiani, 1974, 8).

⁴⁸ *Il rumore sottile della prosa*, 56.

⁴⁹ *Laboriose inezie*, 222.

⁵⁰ *La Notte*, Milano, Adelphi 1996, 14.

cancellare, essa ci regala una verità ormai, a questo punto, inattesa: ci dice che scrivere, questo gesto dominato da potenze infernali, diretto agli abissi del linguaggio, è un atto oscuro e sconfinato, artificioso, improbabile e tuttavia proprio per questo - e solo in questo - ogni pagina, ogni riga, persino una riga bianca si avvicina al nostro volto, finalmente ci assomiglia.

Manganelli e i fantasmi dell'arte è stato pubblicato su «Nuova prosa», n. 31, 2001.
La riga bianca è uscito sulla «Rivista italiana di onomastica», IX, 2003, II.



Quaderni delle Officine, XLIII, Maggio 2014