

Tutti i diritti riservati.

© 1983 *Rivista di Studi Italiani*

ISSN 1916-5412 *Rivista di Studi Italiani*

(Toronto, Canada: in versione cartacea fino al 2004, online dal 2005)

CONTRIBUTI

OMBRE E STEMMI DELL'EMBLEMATICA MANGANELLIANA

FILIPPO MILANI

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Abstract: per poter delineare la complessa relazione tra parola e immagine nella 'maniera' di Giorgio Manganelli è necessario intrecciare l'analisi di due opere pubblicate a pochi anni di distanza nell'ultimo periodo della sua vita: *Discorso dell'ombra e dello stemma* (1982), in cui esplora la doppia valenza della parola caratterizzata da un lato visibile e uno umbratile; *Salons* (1986), in cui elabora delle brevi prose a partire da immagini eterogenee e frammentarie. A partire da questa comparazione, è possibile cogliere la riflessione manganelliana sulla relazione tra parola e immagine, che pur mantenendo le loro peculiarità epistemologiche e la reciproca irriducibilità, riescono a cooperare alla moltiplicazione degli immaginari. Per Manganelli, la sintesi di questa relazione si identifica con il concetto medievale di 'emblema', in quanto figura simbolica accompagnata da un motto, perché gli consente di sviluppare narrazioni ipotetiche che a partire dallo stemma visibile si inabissano nell'ombra dei significati nascosti.

Keywords: *Salons*, stemma, ombra, emblematica, *Discorso dell'Ombra e dello Stemma*, *Nuovo Commento*.

Tra parola e immagine.

In merito alla relazione tra parola e immagine, Manganelli ha dimostrato di possedere un peculiare sguardo ecfrastico e ha rivolto sempre molta importanza agli aspetti iconologici dell'arte – e in particolar modo volge la sua attenzione alle immagini come spunto per l'elaborazione delle sue mirabolanti descrizioni o per la loro fondamentale funzione paratestuale, ad

esempio la scelta delle copertine dei suoi libri con cui dialoga il testo scritto¹. In quest'ottica, risulta chiaro perché di recente Federico Francucci – analizzando gli scritti di critica d'arte di Manganelli – lo abbia definito un “descrittore di figure” e abbia messo in evidenza la peculiare strategia d'osservazione dell'immagine volta a far emergere soprattutto ciò che non si vede:

Il contatto con l'opera è un attraversamento, sviluppato attraverso una catena di descrizioni [...]. La critica d'arte di Manganelli, qualunque sia volta per volta il suo oggetto, è una descrizione di ciò che non è propriamente visibile, o per lo meno non da tutti, nelle immagini viste: pseudopresenze evanescenti fermate o formate nelle parole che le raccontano².

Tale paradigma ecfastico, caratterizzato dall'emersione di 'pseudopresenze' nascoste, consente a Manganelli di andare oltre la superficie dell'immagine, conferendo maggiore valore alla parola che è in grado di dare consistenza all'invisibile. Se si fa riferimento alla principale distinzione tra le due possibili strategie ecfastiche in ambito narrativo istituita dal poeta e critico letterario americano John Hollander nel 1988³, allora si può affermare che Manganelli predilige la tipologia dell'ecfrasi nozionale, ovvero la 'veridicizzazione' letteraria di un quadro che non esiste, anche quando paradossalmente il quadro esiste e sarebbe attuabile una ecfrasi mimetica. Dunque, parola e immagine restano epistemologicamente distinte ma cooperano alla moltiplicazione dei mondi possibili, degli immaginari ulteriori che si annidano negli interstizi del visibile. Per questa ragione, Andrea Cortellessa ha affermato che “l'irriducibilità retorica, cioè cognitiva, e dunque

¹ Vedi Anna Trocchi, “Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli”, in Viola Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma: Editori riuniti, 2000, pp. 166-183; Trocchi sintetizza: “Il gioco manganelliano con gli apparati cerimoniali di seduzione e di presentazione che sovrintendono al debutto in società delle fole letterarie avviene dunque all'insegna di una sostanziale ambiguità, ludica ed ironica”, p. 167.

² Federico Francucci, *Tutta la gioia possibile: saggi su Giorgio Manganelli*, Milano-Udine: Mimesis, 2018, pp. 105-110. Vedi inoltre Giada Guassardo, “Critica d'arte come menzogna. Una lettura di *Salons* di Giorgio Manganelli”, *Arabeschi*, n. 11, gennaio-giugno 2018, pp. 122-134.

³ Vedi John Hollander, “The Poetics of Ekphrasis”, *Word & Image*, n. 4, 1988, pp. 209-219.

la tensione costitutiva fra parola e immagine, collocano lo scrivere sull'arte in un luogo 'impossibile', alla lettera paradossale"⁴.

Per Manganelli, l'impossibilità di sciogliere la tensione costitutiva tra parola e immagine rende l'arte un luogo intrinsecamente 'impossibile', dunque inevitabilmente ossimorico. Questo rapporto paradossale viene esplicitato da Manganelli nel *salon* dedicato ai dipinti del pittore surrealista belga Paul Delvaux, intitolato "Illustrazioni per libri inesistenti", in cui si interroga proprio sulla relazione che intercorre tra il titolo e il quadro, come se si trattasse di reciproche didascalie:

Che rapporto c'è fra il quadro e il titolo? [...] È del tutto evidente che i così detti titoli dei quadri sono parte essenziale del quadro, per cui non sarà inverosimile supporre che talora il quadro sia parte di un testo che nella sua parte esplicita è rappresentato dal titolo; anzi, il titolo, per quanto breve, è il libro, e il dipinto è una spiegazione del titolo, o piuttosto è un sogno del titolo, qualcosa che il titolo ha secreto, forse il suo sudore, la saliva, il fastoso escremento⁵.

La relazione tra titolo e quadro è inscindibile ma non biunivoca, perché non si confondono mai i diversi ambiti di competenza: il significato iconografico è determinato dal titolo e viceversa il significato verbale acquisisce un valore specifico solo grazie all'immagine ad esso legata, ma entrambi mantengono una loro ambigua autonomia. Il rapporto agonico tra parola e immagine, che può generare all'infinito ulteriori significati inattesi, risulta centrale per la concezione manganelliana della retorica, in quanto cerimonia linguistico-semanticamente che utilizza le parole per inventare mondi impossibili al di là del visibile, dove gli estremi si toccano e convivono in una continua e contraddittoria metamorfosi.

Infatti, per Manganelli la retorica è fondamentalmente una pratica 'ossimorica' e 'immorale', poiché essa non perde efficacia nemmeno quando se ne svelano i meccanismi più raffinati o in assenza di 'qualcosa da dire': essa si configura appunto come il luogo neutro in cui è possibile fare esperienza della compresenza delle contraddizioni irrisolte. La retorica manganelliana – come ha rilevato Graziella Pulce – è allora allegoria della sua stessa struttura, è in senso araldico lo stemma di se stessa:

⁴ Andrea Cortellessa, *Il libro è altrove: ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Milano: Luca Sossella, 2020, p. 158.

⁵ Giorgio Manganelli, "Illustrazioni per libri inesistenti", in *Id.*, *Salons*, Milano: FMR, 1987; poi Milano: Adelphi, 2000, pp. 137-138.

Quello rappresentato dalla scrittura di Manganelli si va disponendo come un universo fortemente strutturato, nel quale le figure costituiscono gli elementi di un sistema araldico. [...] Il termine “araldica” è fortemente collegato con stemma e determina la natura persuasivamente figurale, allegorica, di quei sistemi di segni che costituiscono un compatto ordine di significati ulteriori rispetto all’evidenza della lettera. Sotto questo profilo, anche la letteratura costituisce un sistema araldico: le parole sono stemmi, esibiscono cioè il proprio guardare altrove, il proprio parlare d’altro. Nella geometrica ripartizione dello stemma, gesti e figure sono fissati nell’esattezza imperitura di linee e colori che danno forma ed eleganza a ciò che altrimenti è destinato a restare informe e metamorfico. [...] Come la retorica disciplina l’impeto dei contenuti, rendendoli attraversabili, l’araldica ne cattura la cerimonialità, quel sistema di leggi immutabili che scandiscono in profondità il succedersi degli eventi⁶.

In questa prospettiva, il sistema “araldico” della retorica è composto dalla tassonomia delle figure retoriche e si sviluppa in base alle innumerevoli variazioni possibili delle figure stesse, che si possono liberamente combinare dando vita a stemmi inattesi ma sempre geometricamente impeccabili. La scrittura manganelliana mette in scena la natura figurale della retorica, in quanto auto-allegoria, generando testi poliformi, polifonici e polisemici grazie ai quali è possibile gettare uno sguardo verso l’altrove semantico che si cela dietro la superficie della parola, ovvero “sistemi di segni che costituiscono un compatto ordine di significati ulteriori rispetto all’evidenza della lettera”⁷. Di conseguenza, risulta evidente l’affinità tra lo stile di Manganelli e le procedure associative caratteristiche dell’emblematica manierista, poiché – ha sottolineato Giancarlo Alfano – “la sovrapposizione e la contaminazione di scrittura e immagine riconduce all’ambito culturale dell’impresistica e dell’emblematica manieriste, cui Manganelli non era estraneo non solo per le frequenti occorrenze di termini quali ‘emblema’, ‘blasone’, ‘araldica’, ‘stemma’, ma per lo stesso recupero di materiali iconografici e, meglio ancora, per tutta un’idea del rapporto tra testo scritto e testo figurativo”. E puntualizza immediatamente: “Per quanto riguarda invece l’aspetto strutturale della compresenza dei linguaggi è necessario tener presente che, sebbene l’emblema

⁶ Graziella Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze: Le Monnier università, 2004, p. 84. Per un’analisi della scrittura figurale manganelliana rinvio anche al mio *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Bologna: Pendragon, 2015.

⁷ *Ibid.*

sia costituito da una porzione verbale (il 'motto') soprascritta a un'immagine sotto la quale viene offerta una sorta di commento verbale [...], esiste la possibilità che la parte figurativa dell'emblema sia a sua volta presentata in forma verbale"⁸.

Nell'ambito dell'emblematica risulta cruciale il rapporto che si va ad instaurare tra immagine e parola, perché i due linguaggi sono compresenti e risultano interdipendenti ma non esauriscono la proliferazione di combinazioni possibili, perché – sostiene Guido Arbizzoni nel suo libro sulla storia dell'impresistica – “il motto rispetto alla figura ricopre lo stesso ruolo che nella metafora è assegnato a quegli epiteti o specificazioni che hanno il compito innanzitutto di fornire un *senhal* dell'uso metaforico in atto e, secondariamente, di dissolvere o temperare l'oscurità della semplice sostituzione"⁹. Dunque, nel motto la parola completa la metafora delle figure che compongono l'impresa, e per questa ragione viene anche definita “metafora potenziata”. Così, si produce un vero e proprio legame narrativo tra immagine e parola, grazie al quale tutte le potenziali narrazioni collegate all'immagine vengono circoscritte dal motto che le identifica.

Imprese, motti ed emblemi non sono solamente 'simboli' ma per la loro componente narrativa diventano – secondo quanto afferma Loretta Innocenti – “testi, che vivono grazie all'interazione di parti o sottotesti eteromaterici (visivo e verbale) ed esistono in quanto percorsi e attivati nel loro rimando al concetto che nascondono”¹⁰. La descrizione di un emblema non è univoca, ma essa si presenta come un'operazione ermeneutica che può continuamente portare a galla nuovi significati, in base ai legami che vengono di volta in volta sciolti e riannodati. Nei trattati di emblematica, il commentatore desidera persuadere i lettori della validità della propria interpretazione, creando sistemi figurati credibili anche se invisibili, secondo un procedimento logico ma non lineare, che Loretta Innocenti illustra così:

La persuasione dunque non procede, come il convincimento, solo in orizzontale, lungo una catena logica di ragionamento, bensì in verticale, con sostituzioni paradigmatiche, connotative, attraverso la similitudine e la metafora, che hanno quello che manca al ragionare logico: la forza visualizzante, il potere di creare mondi assenti e di rappresentarli

⁸ Giancarlo Alfano, “Emblema”, in Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa (a cura di), *Riga*, n. 25, 2006, p. 343.

⁹ Guido Arbizzoni, “*Un mondo di parole e di cose*”. *Storia e fortuna delle imprese*, Roma: Salerno Editrice, 2002, p. 117.

¹⁰ Loretta Innocenti, *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo: Sellerio, 1983, p. 30.

spazialmente, così che essi si fissino in modo stabile nella loro qualità di *emblemi mentali*¹¹.

Grazie al procedimento della *descriptio*, gli emblemi vengono separati dalla materialità dello stemma e si trasformano in immagini mentali che rinviano necessariamente a configurazioni inattese ma impeccabili dal punto di vista retorico. L'immaginazione rielabora qualsiasi segno grafico attraverso sostituzioni metaforiche e metamorfosi di senso, che amplificano le potenzialità dell'immagine-stemma dilatandola verso i significati che si nascondono entro le ramificazioni geroglifiche dell'emblema: universi eteroclitici scaturiscono da superfici iconotestuali.

La caratteristica immorale della retorica è determinata dall'attitudine a frugare nella caotica disponibilità semantica della parola-ombra, il versante oscuro della parola-stemma, e così si colloca inevitabilmente nel campo dell'araldica, considerata in quanto disciplina che studia la complessa 'cerimonialità' degli stemmi (linee, colori e gesti), "quel sistema di leggi immutabili che scandiscono in profondità il succedersi degli eventi"¹². In modo analogo all'araldica, la retorica si configura come un sistema di leggi che regolano l'accostamento reciproco delle parole, organizzandone la scansione e le combinazioni di suoni e figure, con valore normativo ma allo stesso tempo eversivo, poiché tali precetti non sono immutabili ma variano in base al contesto in cui vengono applicati. Sulla funzione cerimoniale della retorica Wladimir Krysiniski ha rilevato opportunamente:

La retorica simboleggia la letteratura senza mimesi e senza semiosi, però con un metasapere del linguaggio. Scrivere vuol dire ripetere i modi di dire, accettare l'impotenza della letteratura di fronte alla realtà, affermare e servire il regno della retorica. Il primo argomento di Manganelli contro la letteratura è di natura strettamente filosofico-verbale. Il linguaggio non intrattiene rapporti referenziali con la realtà. La letteratura non rappresenta una realtà umana verificabile, essa è piuttosto una macchina della retorica. Si può accettare l'impotenza della letteratura poiché, nello spirito di Manganelli, si può separare la letteratura dal mondo¹³.

¹¹ Ivi, p. 87.

¹² Graziella Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, cit., pp. 25-26.

¹³ Wladimir Krysiniski, *Il romanzo e la modernità*, Roma: Armando editore, 2003, pp. 229-230.

Infatti, per Manganelli la retorica è “una medicina contro il genio” e anche una difesa contro la furia combinatoria della parola, che è teologicamente indifferente a qualsiasi argomento trattato e quindi non possiede barriere etiche e morali. La retorica non viene destabilizzata dalla contraddizione perché essa può assumere al medesimo tempo il ruolo di cerimoniere, quello dell'oggetto della cerimonia oppure configurarsi come la cerimonia stessa.

Anche se l'autore gioca il ruolo del *fool*, impertinente cerimoniere delle parole, deve servirsi dello strumento duttile della retorica per manipolare la materia enigmatica della psiche e conferirle una forma tangibile e leggibile. Sullo scivoloso palcoscenico della letteratura, il cerimoniere *fool* allestisce uno spettacolo verbale raffinato e fragile, sospeso sul baratro delle proprie angosce e del labirintico abisso di un altrove informe. La scrittura è sempre un trauma dissimulato attraverso una proliferazione di immagini-velo, che pongano una giusta distanza con la materia incandescente di cui si scrive pur lasciando intravedere l'angoscia di fondo da cui nasce ogni immaginazione. Il rischio che corre lo scrittore è quello di restare vittima dell'abito cerimoniale che si è scelto, del travaglio dello stile a cui si è sottoposto per verbalizzare l'indicibile.

A questo proposito, Andrea Cortellessa – indagando l'immagine di copertina del volume *Angosce di stile* (Rizzoli, 1981) – sottolinea le difficoltà insite nella ricerca di uno stile adeguato: “è un quadro di Louis Tessier, che si intitola *Il vaso di Delft*. [...] Nulla di meglio di questa immagine rende icasticamente, in smaltata perfezione emblematica, l'angoscia del travaglio stilistico, del travaglio dell'elaborazione di un testo, sia esso verbale o visivo: travaglio che proprio quella stessa smaltata perfezione precede”¹⁴. Il quadro di metà Settecento del pittore francese esperto in soggetti floreali raffigura un vaso bianco smaltato con una decorazione floreale, dentro al quale sono gettati alla rinfusa fogli scritti e stracciati, mentre ai piedi del vaso si vedono alcune penne d'oca per la scrittura e un rotolo di fogli. I fogli scartati e gettati nel vaso rappresentato il processo di composizione di un testo: la prima stesura, le correzioni, i ripensamenti, le varianti scartate che finiscono nel cestino della carta straccia. Questo processo è il cosiddetto “travaglio stilistico” della scrittura da parte di ogni autore, che consiste nella ricerca di una strategia retorica in grado di organizzare sulla pagina la caleidoscopica eterogeneità dei possibili narrativi. Si tratta di una necessaria quanto impossibile ricerca della perfezione che può ambire solo ad indefinibili approssimazioni, poiché si può fare esperienza solo della perfezione iconografica del vaso smaltato con decorazioni floreali in cui si accumula la carta straccia, ovvero le parole scartate. Infatti, nel dipinto realizzato da Tessier si può osservare allo stesso

¹⁴ Andrea Cortellessa, “La ‘filologia fantastica’ di Manganelli”, in *Id., Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze: Le lettere, 2008, p. 235.

tempo sia la levigatezza della superficie smaltata del vaso sia la furia composta dei fogli prodotti dagli assilli e crucci che perseguitano lo scrittore durante l'intero processo compositivo. Anche lo scrittore che possiede una raffinata padronanza di tutta la gamma possibile delle figure retoriche non è in grado di dare una soluzione univoca alle proprie angosce, ma può solamente porre un freno provvisorio al traboccante esondare della sua stessa immaginazione figurale; come ha rilevato con acume Mattia Cavadini:

La scrittura si gonfia dell'immagine che partorirà. L'immagine onirica es-cresce, si affranca in un'esuberanza figurale, si dispiega in fitta rete. Per orchestrare questa partitura notturna occorre estrarne l'essenza metamorfica. Quella oscillazione, dislocazione trasloco dell'identità (umana) per cui paradossalmente l'immagine impone se stessa come altra. È la perdita, la spossessione che schiude alla polivalenza, allo spessore e alla densità della visione. Sottoposta a sfiguranti alchimie l'immagine sembra delirare. Alla fine le diramazioni del senso sfuggono al controllo stesso del sognatore; alludono a un senso segreto e ineluttabile. La scrittura si apre alle zone dell'ignoto, e tende il suo silenzio ad altre voci, ad altri sguardi che la prolunghino¹⁵.

In questa prospettiva, la scrittura si sviluppa secondo un processo auto-generativo che scaturisce dalla moltiplicazione figurale, immagini che si nutrono nutrendosi di quelle precedenti e prefigurano quelle successive. L'immagine del travaglio rende visibile il tormento creativo che si associa inevitabilmente all'attività dello scrittore: il dolore del parto è strettamente legato alla deformazione fisica e alla creazione di una nuova forma. In quanto *fool* deforme, solo lo scrittore è in grado di sostenere una tale pressione deformante, poiché egli è portatore degli stessi segni della follia e dell'angoscia che caratterizzano la scrittura e la letteratura. Il raggiungimento di una propria 'maniera' per allestire una scrittura retoricamente elaborata è l'esito del travaglio di stile, che viene distillato attraverso le maglie rigide ma duttili della retorica. Dopo aver vagliato tutte le 'maniere' messe a disposizione dalla tradizione letteraria, lo scrittore ha la necessità di elaborare il proprio stile per riuscire a dare una forma alla propria immaginazione, essendo costretto a rinunciare ad alcune strategie retoriche in favore di altre. Di conseguenza, nel caso dello scrittore alle angosce che attanagliano per sua natura l'essere umano

¹⁵ Mattia Cavadini, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano: Bompiani, 1997, p. 137.

– insieme animale “mortale” e “parlante”¹⁶ – si aggiungono anche le angosce legate alla difficoltà di verbalizzare il mondo circostante: la retorica si configura allora come l'unico supporto alla lacerazione interna dello scrittore tra ombre psichiche e stemmi verbali.

Tra ombre e stemmi

Per approfondire la concezione manganelliana del rapporto tra parola e immagine si può avviare l'indagine a partire dalla struttura geometrica del suo secondo libro, il *Nuovo commento* (Einaudi, 1969), che trova un correlativo iconografico nell'immagine di copertina (probabilmente scelta dal direttore editoriale Giulio Bollati). Si tratta di un'opera dell'artista giapponese Takahashi Shohachiro: un quadrato formato da una serie di simboli grafici eterogenei (cerchi pieni e vuoti, triangoli, mezzelune, semi delle carte da gioco, ecc.) al cui centro si colloca un unico e significativo cerchio nero pieno. Nel risvolto di copertina, Manganelli fornisce questa interpretazione assai rilevante:

Potremmo leggere il disegno della copertina come una immobile esplosione; ma se ne differenzia, e quanto gravemente, in quanto quadrata; dunque è un *temenos*, recinto garantito dagli dei e, insieme, garante contro le inframettenze degli dei. Pertanto, una pacifica, fruibile esplosione che alla inventività del caos allea il rigore di una ben delimitata mappa. Ma se scrutiamo l'interno di codesta esplosione quadrata, le schegge ci si rivelano segni, numeri, ideogrammi, lettere. Assistiamo dunque ad una esplosione alfabetica, alla occupazione nominalistica dello spazio? E allora che sarà quella muraglia grafica se non l'esile e saldo confine della grammatica? Pare confermare codesta descrizione l'ordine, mimesi della sintassi, in cui si dispongono numeri e lettere e ideogrammi¹⁷.

¹⁶ Si veda Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino: Einaudi, 1982, p. 4: “Nella tradizione della filosofia occidentale l'uomo appare come il mortale e, insieme, come il parlante. Egli è l'animale che ha la ‘facoltà’ del linguaggio e l'animale che ha la ‘facoltà’ della morte [...]. Tanto la ‘facoltà’ del linguaggio che la ‘facoltà’ della morte, in quanto aprono all'uomo la sua dimora più propria, aprono e svelano questa dimora come sempre già traversata dalla negatività e in essa fondata”.

¹⁷ Giorgio Manganelli nella quarta di copertina di *Id.*, *Nuovo Commento*, Torino: Einaudi, 1969, s.p.

Per Manganelli, l'aspetto rilevante non riguarda l'organizzazione spaziale attorno a quell'unico punto che determina la disposizione dei segni, che al medesimo tempo si espandono da e implodono verso un unico indecifrabile centro. Dal punto di vista iconografico, ciascun simbolo si configura sia come commento sia come variazione rispetto al punto centrale, perché illustra la funzione chiave della centralità ma prefigura anche i possibili sviluppi formali. In merito all'illustrazione di copertina di *Nuovo commento*, Giorgio Agamben ha messo in evidenza proprio la relazione tra l'esatta struttura grafica di una pagina scritta e la sua intrinseca illeggibilità: "Nell'istante stesso in cui si identifica col mondo e con Dio, il libro esplose – o implode – in una disseminazione di lettere e di segni tipografici: esplosione, tuttavia, che, essendo quella di un libro, ha forma quadrata, mantiene, cioè, la forma di una pagina – ma di una pagina puramente illeggibile, che, essendo identica al mondo, non suppone più alcun riferimento a esso"¹⁸. La struttura portante dell'organizzazione grafica esiste grazie al punto centrale ma resiste anche in sua assenza, poiché essa si manifesta come la composizione cristallizzata di un caos in continuo immobile divenire; perciò, nell'interpretazione visuale manganelliana, il centro è un luogo infinitamente mutevole e attraversabile:

unico luogo che, come circolare, accoglie imparzialmente o imparzialmente scocca tutti i circostanti dardi. Liscio, indifferenziato, quel vacuo centrale può essere variamente descritto: come pozzo natale e mortale; luna colta nel contraddittorio istante in cui esiste come non luna, una tensione, o solo fantasia del cielo, di dar fuori quella bolla di ritmica materia luminosa; sole nero, la cui intensità creativa è pari alla tenebrosa maestà. Insomma, che i segni escano da quella sede, o a quella convergano, o attorno a quella facciano quadrato, pare chiaro che la loro fine, o inizio, o consistere, esigano una qualche continuata, notturna catastrofe; ed anzi di quella siano designati e compatti¹⁹.

L'inconoscibilità del centro è il tema stesso del libro, ovvero il commento ad un testo inesistente, che si configura come enigma verso cui si focalizzano tutte le soluzioni possibili ma anche dal quale si diffondono tutte le possibili variazioni. Per questa ragione, la configurazione geometrizzante della copertina corrisponde alla modalità di attuazione della tecnica retorica della variazione, in cui il tema di riferimento viene sottoposto all'azione di una doppia tensione

¹⁸ Giorgio Agamben, "Dal libro allo schermo. Il prima e il dopo del libro", in *Id., Il fuoco e il racconto*, Roma: Nottetempo, 2014, p. 101.

¹⁹ Giorgio Manganelli nella quarta di copertina di *Id., Nuovo Commento*, cit., s.p.

uguale e contraria: permane la riconoscibilità del tema ma lambisce l'irricoscibilità, in una costante variazione e moltiplicazione dei valori che può assumere il centro, così che – afferma Manganelli parlando della tecnica della variazione in ambito musicale in dialogo con Paolo Terni – “l'intensità di questo straordinario gioco matematico e geometrico con cui una situazione infinitamente si moltiplica, infinitamente si rispecchia e diventa diversa mantenendo la continuità”²⁰. Dunque, attraverso l'analisi del rapporto tra immagine di copertina e testo in *Nuovo commento*, è possibile determinare quanto l'organizzazione formale fondata sulla tecnica della variazione consenta di allestire un commento che si può reggere su se stesso, nonostante l'assenza di un testo da commentare, di un tema centrale riconoscibile da sviscerare, poiché – come ha sottolineato Mariarosa Bricchi – “l'autore crea un organismo dove la complessità [...] è tale da mettere a rischio la decodifica razionale, almeno a un primo livello di lettura; ma dove la sollecitazione stessa dei meccanismi della frase guida, attraverso scarti e derive, ad afferrare un nuovo livello di senso”²¹.

Risulta quindi evidente la motivazione che spinge Manganelli a collocare l'ipotesi come motore principale della narrazione, in quanto argomentazione strutturalmente logica che però apre verso infinite possibilità interpretative, ampliandosi in diramazioni inattese e contraddittorie. Infatti, ipotizzare si configura come una attività del pensiero estremamente piacevole, perché consente di prolungare quasi all'infinito l'esperienza dell'invenzione di altri mondi possibili: fantasticherie, divagazioni e variazioni che possono essere di volta in volta confortate o confutate senza alcun rimorso etico o morale. La caratteristica precipua del dubbio è proprio quella di far emergere improvvise sospensioni di senso che possono essere confermate o disattese, ma stimolano l'immaginazione a creare nuovi mondi, seguire itinerari inattesi, con la stessa logica che lega l'immagine al motto nell'emblematica.

In questa prospettiva, diventa fondamentale analizzare il volume *Discorso dell'ombra e dello stemma* (Rizzoli, 1982), con l'emblematico sottotitolo *o dello scrittore e del lettore considerati come dementi*, nel quale Manganelli affronta tutti gli aspetti della strettissima relazione tra parola-stemma, il lato visibile, e la parola-ombra, il lato oscuro, e celebra le innumerevoli tipologie di

²⁰ Giorgio Manganelli in Paolo Terni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo: Sellerio, 2001, pp. 63-64.

²¹ Mariarosa Bricchi, “Note sulla sintassi di *Nuovo commento*”, *Autografo*, n. 45, 2011, p. 110. Vedi inoltre Andrea Gialloredo, “Il racconto del testo. Finzioni, menzogne, metanarrazione nell'opera di Giorgio Manganelli e Giuliano Gramigna”, in *Id.*, *I cantieri dello sperimentalismo*, Milano: Jaca Book, 2013, pp. 163-214.

ipotesi, in quanto strutture argomentative divaganti in grado di tenere unite le prospettive contraddittorie: “Io amo le ipotesi. [...] Le ipotesi contraddittorie, le ipotesi infondate, le ipotesi insensate, le ipotesi aleatorie. Sono così instabili, le ipotesi, così languide, indifese assolutamente, guardatele come aprono le manine pingui, infantili, in segno di resa a qualsivoglia maniacale sevizia”²². Per Manganelli, il compito della scrittura si configura come incessante tentativo di porre ipotesi e di argomentarle a dovere, vagliando gli “infiniti infiniti” del linguaggio. Anche per analizzare questo libro è necessario cominciare dalla copertina, in cui sono riprodotte le immagini dipinte da Albrecht Dürer nel 1499 sui due sportelli laterali ideati per chiudersi e proteggere il ritratto di Oswolt Krel. Esse raffigurano le insegne araldiche dell’aristocratico tedesco e di sua moglie: due scudi araldici sorretti da due uomini selvatici armati di clave e incorniciati da un intreccio di rami tipicamente tardogotico. Come ha rilevato puntualmente Silvano Nigro nella postfazione all’edizione Adelphi: “Manganelli si convinse di aver trovato una possibile trascrizione illustrativa del *Selbst* trasposto in retorica. [...] Acquattato dietro una delle ante dipinte, che lussuose addobbavano la copertina, se ne stava il titolare del risvolto, il ciambellano, il *fool*”²³. Lo scrittore si riconosce in uno dei due *Homini selvatici* delle ante e gli pare di poter finalmente trovare la propria unità dialettica tra poli opposti (la *Selbst* secondo il lessico junghiano).

Per Manganelli, la letteratura ha soprattutto il compito di inventariare l’intero universo, catalogando indistintamente tutti i mondi possibili, avendo la libertà di contrabbandare i significati più oscuri e irriverenti da un immaginario all’altro. Dunque, la letteratura non deve temere la mancanza di coerenza ma può ricavare stimoli da qualsiasi immagine le venga proposta, rovistando tra dissipazioni e dissoluzioni di senso, avanzando qualsiasi tipo di ipotesi e di contro-ipotesi, in una sempre crescente ragnatela di traiettorie possibili sospese nel vuoto. Nel *Discorso dell’ombra e dello stemma*, Manganelli identifica l’atto della scrittura in quanto trascrizione di suoni che provengono dal corpo dello scrittore ma non gli appartengono, poiché annullando se stesso lo scrittore mette a disposizione la propria vacuità – come una tela vuota – alle manifestazioni di tutti quegli elementi ignoti che vorticano al di là della parola-stemma, come rumori, voci o frammenti di immagini:

²² Giorgio Manganelli, *Discorso dell’ombra e dello stemma*, Milano: Rizzoli, 1982, p. 146. Per un approfondimento sugli aspetti linguistici del *Discorso* si veda anche Luigi Matt, “La letteratura tra ‘demenza’ e ‘incantesimo’”. Rileggendo il *Discorso dell’ombra e dello stemma*”, *Strumenti critici*, n. 3, 2018, pp. 517-32.

²³ Silvano Nigro, Postfazione a Giorgio Manganelli, *Discorso dell’ombra e dello stemma*, Milano: Adelphi, 2017, p. 184.

Odo voci, e sebbene sappia che esse vengono da esseri vivi, so anche che esse vengono dall'abitacolo del mio corpo, vengono, sommesse ma pronte a farsi urlò, dalle mie viscere, le pagine interne, che leggono se stesse a gran voce. Io devo trascrivere le voci, perché io non sono uomo, ma un vecchio castello affollato di fantasmi, e non v'è incantesimo che possa addolcire e mitigare un fantasma se non questo di tomba, io debbo scrivere sulla mia pagina di corpo il mio specifico mentito 'qui giace'²⁴.

Il corpo dello scrittore è lo stemma su cui viene inciso il motto che lo contraddistingue in quanto defunto: 'qui giace'. È così che il corpo si fa pagina e i rumori si fanno parole, pur nell'instabilità semantica che caratterizza l'argomentazione ipotetica. L'euforia dell'ipotizzare si compie in modo estremo quando si attiva sotto lo stimolo di suoni inintelligibili, di immagini umbratili, di interstizi che si celano nella penombra tra immagine e parola. Le componenti minime della letteratura, ovvero lo scrittore, il lettore e il testo si proiettano verso una inevitabile apocalisse; come sottolinea Ludovica Koch analizzando la 'vocazione apocalittica' del *Discorso*: "l'ultima, bellissima pagina insegue, per allitterazioni, il volo irregolare e ansioso della voce: l'ultima occasione di dialogo col mondo [...], la possibilità stessa della storia. La voce che si spegne ha i poteri della tromba del Giudizio"²⁵. In qualità di cerimoniere-buffone, allo scrittore è consentito dissacrare il sacro, stravolgendo rituali e leggi codificate della scrittura, così il vuoto diventa proliferazione di infiniti possibili; lo fa emergere con chiarezza Silvano Nigro: "Manganelli è un teologo e un glorificatore del nulla. L'officiante e il cerimoniere di un rito che consente a ciò che non è ancora nato di incontrarsi con ciò che non sarà mai; e di abitare quei luoghi totali e definitivi che sono l' 'inferno', la 'palude', la 'notte', l' 'ulteriore'". E aggiunge sempre Nigro: "Le parole commerciano con l'ombra. Con la morte, con l'apocalisse già avvenuta, e con l'angoscia che la retorica disciplina, araldizza, e allegorizza, nei modi ilarotragici di un umorismo senza allegria (alla Beckett) e di un umorismo 'allucinato e deserto' ([...] alla Swift)"²⁶.

²⁴ Ivi, p. 38.

²⁵ Ludovica Koch, "La Palude, indecorosa preghiera", in *Ead., Al di qua o al di là dell'umano*, Roma: Donzelli, 1997; qui si cita da *Riga*, n. 25, 2006, p. 271.

²⁶ Salvatore Silvano Nigro, "Vita autentica di uno scrittore immaginario", *Riga*, n. 25, 2006, p.130. A proposito del vuoto come fulcro, Silvia Pegoraro ha scritto: "l'inesistenza di ogni universo che non sia universo linguistico è il cardine attorno al quale ruota tutta la poetica di Manganelli, e nello stesso tempo il fulcro delle sue più mirabolanti invenzioni linguistico-figurali", ne *Il*

Soprattutto nella seconda parte della sua produzione – dalla metà degli anni Settanta fino alla morte (nel 1990) – Manganelli ha elaborato un sistema linguistico-stilistico fondato sul discorso teologico negativo, amalgamando con precisione millimetrica elementi eteroclitici e contraddittori in una impressionante fluidità ritmica. Si tratta di opere caratterizzate da flussi linguistici dinamici che si sviluppano secondo traiettorie inattese, con improvvisi cambi di direzione che danno vita a fantasmagorici labirinti retorici. Tali opere si possono ascrivere – come ha suggerito Michele Mari – all’interno del genere fluido del “trattato teologico”²⁷, poiché prendono avvio sempre da ipotesi irrisolvibili e si sviluppano in ramificazioni divaganti verso finali irrisolti e ambigui ma retoricamente impeccabili; come si può constatare nel finale del *Discorso dell’ombra e dello stemma*, in cui viene vanificata tutta l’argomentazione su cui l’autore ha costruito il trattato:

Ricordo confusamente un viaggio labirintico, faticoso e oscuro; un itinerario colmo di pedaggi, di richieste stravaganti, di affermazioni infondate, di ipotesi smentite da altre ipotesi, infine da scorciatoie che allungavano il percorso, da strade rette che portavano a luoghi deserti di ogni senso [...]. Nella testa, ho un gran frastuono e, a tratti, un gran silenzio. O forse, insieme, frastuono e silenzio. Quello che troverete scritto in queste pagine non ha senso: è questo il loro pregio essenziale, giacché suppongo che ciò mi dica: tu non hai idee²⁸.

Alla fine del libro, crolla l’intero castello retorico costruito dallo scrittore a partire da supposizioni formulate in relazione ai suoni e alle immagini che ha incontrato durante il suo viaggio verbale, perché si è reso conto che ipotizzare è un’attività alquanto piacevole ma priva di consistenza: non esiste un centro, non esiste un tema centrale, lo scrittore non ha idee. Come nel caso dei quadri di Delvaux, anche nel *Discorso dell’ombra e dello stemma* il titolo determina lo sviluppo del testo, o meglio lo indirizza ma non lo esaurisce, poiché lo spazio che separa la parola-stemma, l’immagine visibile, dalla parola-ombra, i significati nascosti possibili, risulta costantemente indecidibile. La parola sfida il suo doppio ma i conti non tornano, così “quando il doppio parla con la parola ombra si crea un luogo vibrante, una sorta di trattativa, o forse di proposte; il luogo vibrante è semplicemente la distanza, e insieme un processo di

fool degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli, Roma: Bulzoni, 2000, p. 28.

²⁷ Michele Mari, “La maniera di Manganelli”, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, cit., p. 24.

²⁸ Giorgio Manganelli, *Discorso dell’ombra e dello stemma*, cit., p. 167.

identificazione tra parola e doppio²⁹. La superficie dello stemma vibra perché al di sotto brulicano voci e immagini imprevedibili che stimolano l'immaginazione dello scrittore senza lasciarsi mai catturare davvero. Quindi, il motto che potrebbe identificare lo stemma araldico della casata Manganelli potrebbe essere questo: "Tutto resiste, finché non se ne parla"³⁰.

²⁹ Ivi, p. 65.

³⁰ Ivi, p. 169.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. *Il linguaggio e la morte*, Torino: Einaudi, 1982.
- Agamben, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*, Roma: Nottetempo, 2014.
- Alfano, Giancarlo. “Emblema”, in *Riga*, n. 25, 2006, pp. 331-356.
- Arbizioni, Guido. “Un mondo di parole e di cose”. *Storia e fortuna delle imprese*, Roma: Salerno Editrice, 2002.
- Bricchi, Mariarosa. “Note sulla sintassi di *Nuovo commento*”, *Autografo*, n. 45, 2011, pp. 101-116.
- Cavadini, Mattia. *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano: Bompiani, 1997.
- Cortellessa, Andrea. *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze: Le lettere, 2008.
- Cortellessa, Andrea. *Il libro è altrove: ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Milano: Luca Sossella, 2020.
- Francucci, Federico. *Tutta la gioia possibile. Saggi su Giorgio Manganelli*, Milano-Udine: Mimesis, 2018.
- Gialloretto, Andrea, *I cantieri dello sperimentalismo*, Milano: Jaca Book, 2013.
- Guassardo, Gaia. “Critica d’arte come menzogna. Una lettura di *Salons* di Giorgio Manganelli”, *Arabeschi*, n. 11, gennaio-giugno 2018, pp. 122-134.
- Hollander, John. “The Poetics of Ekphrasis”, *Word & Image*, n. 4, 1988, pp. 209-219.
- Innocenti, Loretta. *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo: Sellerio, 1983.
- Koch, Ludovica. *Al di qua o al di là dell’umano*, Roma: Donzelli, 1997.
- Krysinski, Wladimir. *Il romanzo e la modernità*, Roma: Armando editore, 2003.
- Longoni, Anna. *Giorgio Manganelli, o L’inutile necessità della letteratura*, Roma: Carocci, 2016.
- Manganelli, Giorgio. *Nuovo Commento*, Torino: Einaudi, 1969; poi Milano: Adelphi, 1993.
- Manganelli, Giorgio. *Discorso dell’ombra e dello stemma*, Milano: Rizzoli, 1982; poi Milano: Adelphi, 2017.
- Manganelli, Giorgio. *Laboriose inezie*, Milano: Garzanti, 1986.
- Manganelli, Giorgio. *Salons*, Milano: FMR, 1987; poi Milano: Adelphi, 2000.
- Matt, Luigi. “La letteratura tra ‘demenza’ e ‘incantesimo’. Rileggendo il *Discorso dell’ombra e dello stemma*”, *Strumenti critici*, n. 3, 2018, pp. 517-532.
- Milani, Filippo. *Giorgio Manganelli. Emblemi della dissimulazione*, Bologna: Pendragon, 2015.

- Nigro, Salvatore Silvano. "Vita autentica di uno scrittore immaginario", *Riga*, n. 25, 2006, pp. 130-133.
- Papetti, Viola (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma: Editori riuniti, 2000.
- Pegoraro, Silvia. *Il fool degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma: Bulzoni, 2000.
- Pulce, Graziella. *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze: Le Monnier università, 2004.
- Terni, Paolo. *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo: Sellerio, 2001.