

LE FORME DELLA VOCE

L'IMMAGINARIO ACUSTICO NEL SECONDO NOVECENTO ITALIANO

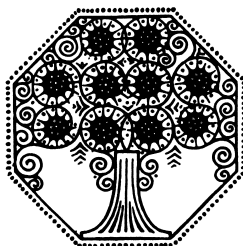
a cura di
Giuseppe Andrea Liberti



Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli 

Critica Letteraria e Linguistica



Comitato scientifico

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

Coordinamento editoriale

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

<https://www.francoangeli.it/autori/21>

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

LE FORME DELLA VOCE

L'IMMAGINARIO ACUSTICO NEL SECONDO NOVECENTO ITALIANO

a cura di
Giuseppe Andrea Liberti

Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli 

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II".

Isbn: 9788835153382

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

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

Indice

Introduzione	pag.	7
Lorenzo Morviducci «Un piccolo schermo fluorescente». Testo e polifonia nel <i>Galateo in Bosco</i>	»	15
Giuseppe Andrea Liberti Modalità di sonorizzazione della <i>Ragazza Carla</i> di Elio Pagliarani	»	29
Sara Nocerino Scrivere l'ascolto: «[...] è questa la parola?»	»	43
Fabrizio Bondi Le voci nella Voce: chi parla in Manganelli?	»	59
Arianna Agudo L'ascolto ipotetico, ulteriore, possibile	»	71
Riccardo Donati Quel motivetto che mi piace tanto. Le elegie sanremesi di Tommaso Ottonieri	»	85
Valentina Panarella <i>Incisioni su verso:</i> poesia e discografia in Italia nel secondo Novecento	»	99

Scrivere l'ascolto: «[...] è questa la parola?»

Sara Nocerino

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

1. Arcipelago Manganelli

Osservare le forme della voce nell'opera di un autore come il Manga è un esercizio estremamente interessante e per almeno due ragioni. La prima, più generale, è che una riflessione di questo tipo ci consente di accedere al labirinto del sistema-Manganelli da una porta laterale e poco frequentata dalla quale possiamo forse provare a fuggire quella tentazione di 'interpretare il Manga con il Manga' che ha causato, soprattutto negli ultimi anni, la riduzione della sua complessità ad un «fascio di definizioni assiomatiche».¹ La seconda ragione che rende quest'esercizio particolarmente intrigante è invece strettamente legata all'oggetto della nostra indagine. Il *flatus vocis* è infatti uno 'strumento' naturale, intrinsecamente legato al corpo che, come ci ricordano le parole di Corrado Bologna, «*tende ad articolarsi, ma che nell'articolazione medesima si annulla* in quanto "pura potenzialità", generando la parola differenziata e significante».² In questo senso, quindi, potrebbe sembrare una contraddizione quella di ricercare la volatilità della voce nei testi narrativi del Manga che proprio quel fascio di assiomi ci consente di riconoscere come gabbie retoriche eminentemente artificiali e 'integralmente barocche'.³ Potrebbe sembrare una contraddizione eppure proprio il XVII secolo – tempo del dominio indiscusso di concettismi e arzigogolate costruzioni retoriche tra le quali il Manga, ostinatamente 'discontinuo a sé stesso', si trovava perfettamente a suo agio – era stato magistralmente descritto da Lucien Febvre, già nel 1942, come l'ultimo momento della storia

¹ M. Bricchi, *La maniera Manganelli. Note sul repertorio di un post-sperimentalista*, intervento tenuto per *Manganelli Sconclusionato. Convegno di studi su Giorgio Manganelli nel centenario dalla nascita*, a cura di A. Carta ed E. Ceresi, Università degli Studi di Palermo, 19-20 maggio 2022, Palermo.

² C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2022, p. 36, corsivo mio.

³ A. Gazzoli, *Auto da fè. Rileggere Giorgio Manganelli*, Milano-Udine, Mimesis, 2022.

umana in cui il mondo, appena prima di essere divorato da quello che Ernst Gombrich ebbe a definire *privilegio ottico*,⁴ è stato permeato di gusto, tatto, olfatto e, ovviamente udito.⁵ Udito e quindi voci che, certo trasfigurate, in qualche modo sono però rimaste impigliate anche nelle fittissime maglie delle gabbie retoriche manganelliane. Ma, appunto, in che forma? Quale rapporto esiste tra quel compatto sistema teorico-epistemologico e l'*habitus* che, al di là dello specchio della letteratura, le sue posture mentali assumono nelle diverse zone di quello che forse potremmo descrivere come un arcipelago? Un arcipelago composto sì di isole testuali tra loro perfettamente 'acclimatate' – all'ombra di una poetica che, non v'è dubbio, fa sistema – ma che conservano una specificità morfologica, un microclima tutto particolare. E, ancora, come si ascolta in una gabbia retorica?

2. Manganellianità del luogo, *more geometrico demonstrata*

Una risposta interessante alle nostre domande può venire da *Rumori o voci*,⁶ la cui vocazione alla vocalità è esplicita già dal titolo. Prima però di addentrarci nel fitto sottobosco dell'isola retorica che abbiamo scelto di esplorare, sarà bene collocarci all'interno della geografia o, meglio, della cartografia dell'opera di Manganelli. Che cos'è *Rumori o voci*? Qual è – e utilizziamo qui una parola blasfema nel tenebricoso regno del Manga – la sua trama? Volendo rientrare entro i confini linguistici del nostro arcipelago, potremmo definire *Rumori o voci* prendendo a prestito una definizione che Manganelli conia per le opere del «frivolo e difficile» Ronald Firbank. *Rumori o voci* è, infatti, una «fola a sensazione»,⁷ dove quella *sensazione* andrà intesa proprio in chiave etimologica, e cioè come lo stato di coscienza di un soggetto percipiente provocato da uno stimolo proveniente da un agente esterno o interno al soggetto stesso. Lo stimolo è, in questo caso, uno stimolo auditivo sul quale si innesta tutta la costruzione che viene così a configurarsi come il tentativo di collocarsi, dilatandolo al massimo, in quello spazio minuscolo e paesato che precede la Parola.

Una suggestiva quanto forse inaccessibile definizione per quella che abbiamo descritta come una semplice 'sensazione'. Cosa significa, infatti, collocarsi nello spazio che precede la parola e che tipo di sensazione si avverte in quello spazio? Volendo fare un esempio tanto banale quanto immediato,

⁴ E. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, Torino, Einaudi, 1985.

⁵ L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, A. Michel, 1942.

⁶ G. Manganelli, *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987.

⁷ Idem, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 12.

potremmo pensare a quell'istante di irrazionale e quasi atavico terrore che tutti abbiamo provato almeno una volta nella vita quando, stesi a letto al buio di casa nostra, abbiamo avvertito un rumore che non siamo stati in grado di riconoscere immediatamente – il più delle volte prodotto dalla solita bottiglia di plastica che ‘prende vita’ facendoci sobbalzare – e che istintivamente abbiamo provato a razionalizzare nominandolo, e quindi riconducendolo entro un sistema di suoni noti. Ecco, l'operazione narrativa specifica dell'isola di *Rumori o voci* rappresenta una dilatazione estrema di quello spazio millimetrico di ‘spaesamento percettivo’.

Il testo si apre con il più manganelliano degli *incipit*:

*Se percorrete una delle strade, umide e fatiscenti, che scendono verso il fiume, un qualunque fiume, vi coglierà certamente, ad un punto noto, una sorta di stanchezza strana e insistente; ed allora vi accorgerete che, in qualunque momento vi siate mosso, ora è notte, una notte profonda e indifferente, e in un primo momento questo crederete di notare: che dovunque, tra le case chiuse e le ripide discese, i gradini lubrifici, dietro gli angoli, nelle piazze deserte che vi accadrà di scorgere, di tentare col passo stremato, dovunque, vi sembrerà, vi direte, dovunque regna un assoluto, mai discontinuo silenzio. E dunque voi sceglierete di far sosta, e mentendo, nascondendo la vostra paura, comincerete a far prova del vostro desiderio di riposo; vi direte, che poiché la città è deserta e il silenzio pervasivo, non v'è dubbio che quello è un posto eccellente per riposare. E dunque sosterete. E dopo qualche minuto di sosta vi accadrà di sentire un rumore lieve, e comincerete a chiedervi: rumore o voce? E di che o di chi? E come descriverlo?*⁸

Protasi di periodo ipotetico e innesto, sul corpo di quest'ultima, di un'apodosi iper-geminata e potenzialmente infinibile grazie alle posizioni epistemiche assunte dal soggetto protagonista (e ovviamente anonimo) – «crederete di notare», «vi sembrerà», «vi direte» – declinato, in una prima parte del testo, alla seconda persona plurale, poi trasformata in una seconda persona singolare. La ‘trama’ – e siamo a due, il Manga ci perdoni – non smentisce la tipicità del luogo. Di fatti, a partire dalla prima sensazione acustica percepita in quello spazio «di mai discontinuo silenzio» il soggetto cercherà di ricostruire una mappa del borgo nel quale si trova, ostinandosi nel tentativo di svelare la «qualità di segnale»⁹ dei suoni che percepisce – una porta che sbatte si trasforma in una goccia che cade, poi un lamento di bestia, una voce che si ipotizza celicola e così via. Non serve anticipare che la carta del luogo sarà assolutamente imprecisa e precaria poiché redatta in base a percezioni acustiche puntuali che è quindi impossibile collocare nello spazio secondo una topografia coerente. La stabilità della carta che il soggetto cerca di

⁸ Idem, *Rumori o voci*, cit., p. 7, corsivo mio.

⁹ Ivi, p. 11.

comporre è infatti messa a rischio ad ogni nuova metamorfosi della voce la quale, ovviamente, resterà senza nome né volto, assenza pura. Dunque, iperipotesi ed iper-geminazione sintattica, notte, abrasione di un soggetto che, per giunta, resterà afono per tutta la durata del testo nel quale la parola è presa invece da un narratore intradiegetico che si definisce Io non-voce.

A sancire definitivamente la ‘manganellianità’ del luogo abbiamo poi la mappa retorica del testo della quale, canonicamente, vengono lasciati a vista ed anzi evidenziati i ‘descrittori di percorso’, ossia quegli elementi instabili, mutevoli che, pur concorrendo alla composizione di una carta geografica, vengono nascosti sotto il tappeto dell’immagine totalizzante, apparentemente immutabile (e perciò tranquillizzante) che fotografa lo stato di un territorio.¹⁰ Manganelli mette invece in bella mostra il suo percorso in uno spazio che è anzitutto testuale – i cui descrittori saranno quindi le *figurae* – e lo fa attraverso i suoi lunghi e amatissimi elenchi. Un elenco ricapitolativo «delle raffinatezze retoriche» svela infatti i meccanismi artificiali di composizione e razionalizzazione dello spazio narrativo che abbiamo appena attraversato:

Si noti poi che nel discorso della follia si dà spazio a numerose raffinatezze retoriche: come sarebbe *l’anafora, il chiasmo, l’ossimoro, l’omeoteleuton, perfino la tmesi*, che non pare possibile, trattandosi della frattura d’una parola in un discorso in cui parole non si danno, ma sopravvenendo come una tentazione nell’ambito di una condizione preverbale, forse un insistere del concetto di “a capo” in un discorso che non ha pause.¹¹

E ancora un elenco offre al lettore una piccola biblioteca ipotetica, a misura di pagina, di tutte le trame possibili forse contenute in quell’ingovernabile «furore vocale».

[...] E non accadrà che vi siano guerre, gesti vanamente coraggiosi, virtù che contrastano l’impeto del vittorioso eroe, amori che vincono le trame della guerra, e guerre che dilapidano le ricchezze, i fasti degli amori? [...] Non vi saranno regi, e puttane, e femmine di gran cuore, e uomini sapidamente vili, e congiure di servi e adescamenti di ruffiane, non ci saranno esperimenti voluttuosi e artefatti discorsi di perituri ansiosi di catturare un cuore, che per altro si contende, vanamente, amando altri che altro ama? [...] una antologia di bei gesti, belle parole, bei sospiri, belle speranze, belle disperazioni, belle sconfitte e bellissime vittorie, le une e le altre

¹⁰ Cfr. M. de Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001 e G. Alfano, *Al di là dell’occhio. Il territorio della scrittura in Manganelli e Beckett*, in Idem, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi di letteratura e geografia*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 187-217.

¹¹ G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 110, corsivo mio.

aventi a che fare con terre da conquistare, anime da sedurre, donne da irretire e uomini da adescare; oh se soltanto potessimo, in questo bellissimo furore di sintassi e pericolosa grammatica, se potessimo cogliere [...].¹²

Rumori o voci è, dunque, un luogo tipicamente manganelliano che rientra – insieme a libri come *Amore* (1981), *Dall'inferno* (1985), *La palude definitiva* (1991) e *Il presepio* (1992) – tra quelle che Anna Longoni ha recentemente definito «visioni informi», in nome della comune tendenza in questi testi alla costruzione e all'attraversamento di paesaggi artificiali, retorici, nei quali la narrazione «per lo più in forma di monologo è affidata a una voce-personaggio di cui nulla o poco sappiamo [nel] tentativo di comprendere ciò che [si] vive e osserva». ¹³ Quale sarà allora la particolarità che costituisce il microclima di quest'isola testuale?

3. «Ecco, ascoltate [...] nulla avete visto»

La risposta si trova, io credo, proprio nel campo semantico della visione o, meglio, appena un passo fuori di esso. A differenza delle funzioni linguistiche attribuite a personaggi dei 'libri paralleli' a *Rumori o voci*, il Tu di questo testo, infatti, non si muove e soprattutto non vede assolutamente nulla. Mentre il protagonista di *Dall'inferno* giace, e dunque percepisce con il proprio corpo, il luogo infernale che poi «percorre con pazienza di bruco», intravedendo «immagini terribili o ardue, visioni»,¹⁴ lo spazio-silenzio del borgo è caratterizzato da un'ostinata «riluttanza alle immagini». ¹⁵ Allo stesso modo, l'anonimo cavaliere che attraversa *La palude definitiva* è un «contemplante [...] impigliato in sottili problemi che chiamo di *geografia* teologica». Il cavaliere è quindi impegnato nello studio di un territorio fisico, le cui metamorfosi può descrivere per via d'osservazione diretta. Non a caso, la sola tra le carte abbandonate nella casa-centro della Palude cui il cavaliere riconosce la proprietà della leggibilità è quella che «reca segni che stanno a simboleggiare cose *visibili*». ¹⁶ Dal canto suo, invece, il Tu di *Rumori o voci* è sempre un «ascoltante», impegnato a redigere una «*carta geografica canora* [di] voci indicate come si indicano fiumi, città, monti, paludi, leones». L'ascoltatore di *Rumori o voci* ha quindi un problema di 'rappresentazione'

¹² Ivi, pp. 135-136, corsivo mio.

¹³ A. Longoni, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci, 2019, pp. 141-158, corsivo mio.

¹⁴ G. Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Adelphi ebook, 2014, pp. 45 e 96.

¹⁵ Idem, *Rumori o voci*, cit., p. 35.

¹⁶ Idem, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 53 e 42, corsivo mio.

di voci: elementi astratti, volatili che si ostina a voler depositare su carta con il solo ausilio delle «mobili orecchie»,¹⁷ nella speranza che la Voce decida di sentir ragione (grafica). Insomma, a differenza dei visionari ad esso paralleli, il protagonista di *Rumori o voci* ha a disposizione unicamente l'udito per 'mappare', interpretare e quindi orientarsi in un territorio dove, privato della visione, ha perso contezza persino della sua stessa dimensione e consistenza. È questa pulsione uditiva e interpretante che fa andare avanti la macchina testuale nella quale l'Io non-voce ossessivamente ci ricorda che «nulla avete visto», nulla sappiamo della reale conformazione del luogo.

È dunque, questa forma di cecità, un dato importante che distingue *Rumori o voci* dalle altre 'visioni informi' collocandolo un passo al di fuori del campo semantico della visione. Ed è ancora questa forma di cecità che contribuisce anche a far emergere prepotentemente il dato fonico, isolandolo nella sua funzione privilegiata di orientamento del soggetto nello spazio. Sarà quindi il caso di chiedersi cosa significhi non vedere, in un testo letterario prima, e nell'arcipelago Manganelli poi – poiché è comunque lì che, circumnavigata l'isola di *Rumori o voci*, dovremo tornare.

4. «Occhio, linea, superficie»¹⁸

Dunque, visione e ascolto, occhio e voce. È in questa opposizione simbolica che, nella cultura occidentale, si consuma una lotta secolare tra due forme noetiche¹⁹ prima e gnoseologiche poi. È infatti nella contrapposizione storico-culturale tra voce e sguardo – nella quale rientra ovviamente quella tra oralità e scrittura – che si porta a compimento quel processo di appropriazione o soffocamento, se vogliamo, da parte dell'occhio occidentale proprio ai danni di quel *flatus vocis* che qui stiamo cercando. È attraverso l'occhio ed il suo dominio cognitivo sul mondo che viene istituito ciò che poco più su in queste pagine abbiamo definito, con Gombrich, il privilegio ottico. Privilegio posto alla base di quello che in mediologia si definisce 'regime scopico',²⁰ ossia quella modalità condivisa e culturalmente

¹⁷ Idem, *Rumori o voci*, pp. 15, 122-123 e 134, corsivo mio.

¹⁸ G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati*, cit., p. 13.

¹⁹ E cioè, nella filosofia aristotelica, relative al νοῦς, alla conoscenza puramente intellettuale (o soggettiva nella fenomenologia husserliana) che si oppone alla διάνοια, ossia al sapere discorsivo.

²⁰ Il sintagma compare per la prima volta nello studio sul rapporto tra la fruizione del cinema e la nozione di voyeurismo in psicoanalisi di C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, «Communications», 23, 1975, pp. 3-55. In seguito, esso diviene parte del gergo dei *visual studies* grazie al saggio di M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in *Vision and Visuality*, edited by H. Foster, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23.

connotata dello sguardo la cui cristallizzazione passa, in Occidente, attraverso la storia di alcuni dispositivi di visualizzazione e razionalizzazione della percezione umana. Tra questi rientrano, ad esempio, le carte geografiche che disegnano un mondo attraversabile, del quale l'uomo può quindi appropriarsi 'a colpo d'occhio'; la prospettiva centrale che non ha davvero nulla a che vedere con il reale funzionamento dell'occhio umano, configurandosi piuttosto come proiezione grafica di una postura del pensiero;²¹ e, ovviamente, la scrittura, capace di rendere il pensiero visibile – e in qualche modo esperibile, consumabile – sulla superficie della pagina. Tutti questi sistemi e dispositivi di razionalizzazione, ben lontani dal rappresentare la naturalità della percezione, riflettono una «organizzazione mentale [...] che ortopedizza corpi e figure, che organizza il sensorio umano e riconduce la realtà esterna dentro le coordinate della mente»²² e dentro coordinate culturali molto specifiche.

È quindi attraverso l'occhio e tutte le sue protesi che l'uomo occidentale storicamente domina il mondo, ritagliando porzioni di realtà sulle quali sovrascrive immagini culturali. È quanto avviene a noi quando, dopo i primi secondi di spaesamento, quasi ripetendo a menadito una lezione imparata tra i banchi di scuola, ci diciamo che la famosa bottiglia di plastica ha 'preso vita' per un cambio di pressione e temperatura al suo interno. Ciò che in realtà, inconsciamente, ci stiamo dicendo è che non c'è proprio nulla di cui aver paura, nessun motivo per cui i nostri intorpiditi istinti primitivi debbano essere allertati. Ed è quanto era già accaduto a Colombo quando, nel 1498, percepì il suono dell'onda di cozzo tra la corrente oceanica e quella del fiume Orinoco della quale, convocando a sostegno dell'udito anche il gusto, assaggiò l'acqua per testarne il livello di salinità: è il segno 'naturalmente' percepito di un mondo nuovo. Tuttavia, alla sua naturalissima percezione l'Almirante de la Mar Océana sovrascrive, nelle sue relazioni di viaggio, l'immagine culturale più rassicurante che potesse concepire:

La Sacra Escripura testifica que Nuestro Señor hiso al Paraíso Terrenal y en él puso el árbol de la vita, y d'él sale una fuente de donde resultan en esto mundo quatro ríos prinçipales: Gange en India, Tigris y Eufrates y el Nilos [...] Grandes indicios son estos del Paraíso Terrenal, porqu'el sitio es conforme a la opinión d'estos santos e sacros theólogos.²³

²¹ Oltre a E. Gombrich, *Il privilegio ottico*, cit., cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»*, Milano, Abscondita, 2013.

²² G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati*, cit., p. 21.

²³ C. Colón, *Textos y documentos completos. I – Relaciones de viajes, cartas y memoriales* [1982], edición, prólogo y notas de C. Varela, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 379-380.

Il simbolo più diffuso di questo processo di appropriazione cognitiva nella storia della cultura occidentale è forse quello della finestra o, più in generale, della cornice.²⁴ E cioè di un artefatto che, ritagliando materialmente porzioni di realtà e segnando così un confine tra soggetto percipiente ed oggetto percepito, rende quegli stessi frammenti di realtà esperibili poiché collocati entro una data dimensione culturale. Dimensione culturale che, ‘scorporando’ il pensiero e ponendocelo materialmente davanti agli occhi in forma grafica, si è progressivamente sostituita a quella naturale, corporea, divenendoci essa stessa naturale. Non è un caso, quindi, che dal fondo de *La palude definitiva*, luogo mentale collocato ben oltre lo specchio della letteratura – e che, per certi versi, si potrebbe considerare la narrativizzazione del cuore del ‘buco nero’ posto al centro della copertina di *Nuovo commento* (1969) –,²⁵ il contemplante osservi: «la mia vita ora è essenzialmente questo: osservare la palude dalla *grande finestra* del piano alto».²⁶

5. Voce, linea, superficie

Escludere lo sguardo in un testo letterario significherebbe, allora, provare a collocarsi al di fuori del regime scopico occidentale, rinunciando così a tutti i privilegi derivati dal rassicurante (quanto illusorio) dominio del ‘paesaggio circostante’ che quella modalità profondamente culturale di percezione del mondo ha portato con sé. Certo, è un gesto culturale anche questo che affonda le proprie radici nella finzione leopardiana de *L’infinito* dove il verbo più importante è rappresentato proprio da ‘fingere’. «Io nel pensier *mi fingo*»²⁷ è il verso che mette in moto quella compenetrazione, tutta mentale, tra il soggetto ed il paesaggio del colle, consentendo una serena trasfigurazione della percezione uditiva degli elementi fonici della natura circostante nell’immagine marina del pensiero naufragante.

Fingere è – e forse non casualmente – un verbo importante anche nel testo di *Rumori o voci* – «*fingiamolo* [il rumore] indizio di cosa viva», suggerisce l’Io non-voce al soggetto spaventato dinanzi al suono-lamento che si suppone, a quest’altezza del testo, indizio di tremenda bestia che «lingue cento *finge* [...] che non ha orefizi, e la lingua è finzione dei suoi nervi». E,

²⁴ Per un’introduzione alla questione della cornice, cfr. almeno *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di D. Ferrari e A. Pinotti, Milano, Johan & Levi, 2018.

²⁵ Per una lettura in questa direzione della copertina di *Nuovo commento*, cfr. G. Alfano, *Lo spazio della scrittura. Per un’estetica dell’esperienza letteraria*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 55-72.

²⁶ G. Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 47, corsivo mio.

²⁷ G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Brioschi, Milano, Rizzoli, 1974, p. 60, corsivo mio.

infine, proprio il verbo *fingere* veicola l'atroce dubbio – che, in realtà, è consapevolezza – che la letteratura non possa (più) rappresentare uno spazio di sereno naufragio per il soggetto: «*fingessi, o non fingessi* [...] ci sarà un esito diverso dalla poliglotta grazia della follia?». ²⁸ In questo senso, possiamo allora dire che *Rumori o voci* porta ad estreme conseguenze il cieco naufragio leopardiano nel mare del pensiero. Quel naufragio era infatti avvenuto a contatto diretto con una natura sì trasfigurata in immagine, ma che anzitutto era stata percepita con il corpo – «*sedendo e mirando*». ²⁹ La 'natura' nella quale è collocato il soggetto manganelliano è invece tutta artificiale, linguistica e come tale non sembra essere in grado di consentire al soggetto ascoltante di trasfigurare quelle voci in immagini e parole, poiché queste «accadono» sempre fuori di essa, sempre dove il soggetto non è:

non accade che tu ti trovi ad essere mai nel luogo in cui *accadono* le parole. Ma pensa; se tu ti trovassi in quel luogo, sarebbe inevitabile che tu stesso fossi luogo delle parole, e allora verrebbe meno il tuo compito di ascoltatore, che pare essenziale alla storia della voce. ³⁰

Escludere lo sguardo in questo specifico testo letterario ha quindi conseguenze estreme proprio perché lo spazio linguistico che ospita il soggetto non si vuole infingimento di una realtà esterna, ma è esso stesso la sola realtà possibile. Da questa discontinuità che impedisce la trasfigurazione verbo-visiva della Voce, deriva quella sensazione di profondo spaesamento del soggetto ridotto a puro ascolto. Privato di quello strumento di dominio del paesaggio (linguistico, ma pur sempre paesaggio) che è lo sguardo, il soggetto manganelliano, infatti, si immobilizza e resta così esposto, incapace di dominare quella Voce che disegna così i confini di uno spazio assolutamente incomprensibile in cui «non si dà discorso, ma solo questo ascoltare il rombo che *ti lambisce le membra*, che *ti fruga*, affinché in te ascoltino le entragne [e che] cresce a tal punto da *conseguire a te l'inguine*, e *rovesciarti, farti cadere all'interno di te*». ³¹ È così che la cartografia si trasforma in una 'anatomia delle voci' e l'ascolto diviene «auscultazione» ³² e cioè, letteralmente, un esame medico praticato con l'orecchio e alcuni strumenti (fonendoscopio e stetoscopio) che consentono di circoscrivere ed auscultare i fenomeni acustici di cuore e polmoni, detti in medicina toni,

²⁸ G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., pp. 22, 57 e 104, corsivo mio.

²⁹ G. Leopardi, *Canti*, cit., p. 60, corsivo mio.

³⁰ G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 113, corsivo mio.

³¹ Ivi, pp. 55-59, corsivo mio.

³² Ivi, p. 69.

rumori, murmuri. In questo caso, potremmo dire che l'orecchio del soggetto 'auscultante' è sostenuto dallo strumento della scrittura.

La compenetrazione tra soggetto ascoltante e spazio ascoltato assume inoltre, in Manganelli, una connotazione violenta del tutto assente nell'idillio leopardiano. È la stessa violenza concettuale che, come vedremo, il soggetto di *Rumori o voci* eserciterà a breve su quella Voce che «ti lacera le membra»;³³ la stessa che, recensendo *Flatland* (1884) di Edwin Abbott, Manganelli aveva attribuito al «ratto del Quadrato» da parte della Sfera. Figura complessa, tramite un atto di «terrorismo linguistico [...] un rapimento metodologico», la Sfera costringe infatti il Quadrato ad uscire dalla propria dimensione linguistica, o dal proprio regime scopico, se vogliamo – quella della bidimensionalità – consentendogli di percepire la terza dimensione: «Codesta violenza, irruzione di un universo all'interno di un altro universo, questo transito incoerente e mortale, è la *visione*».³⁴ Ancora dalla medesima discontinuità o trasfigurazione interrotta della percezione, deriva la profonda estraneità del soggetto rispetto al luogo – «Vorrei credere che tu possa persuaderti definitivamente di essere *paesano* di una terra minuscola».³⁵ Egli è infatti costretto a subire una sensazione di «clandestina ferocia» che lo spinge a perpetrare il tentativo di disegnare una carta geografica di uno spazio che «certo non vi appartiene, *non vi ospita*»³⁶ e che alla sua *raison graphique* resiste ostinatamente. La Voce è, infatti, «minaccia e insidia a tutto ciò che vuole essere riconducibile ad un *progetto grafico* come che sia».³⁷ Tuttavia, da quello spazio ostile, l'ascoltante non può fuggire ed è per questo che egli si configura contestualmente come il garante del suono e lo «stupito e stupido affabulato a tal selva di suoni».³⁸

«Pabulum delle storie»,³⁹ nutrimento delle voci e clandestino del borgo che è come dire clandestino del linguaggio. In questo senso, il soggetto protagonista di *Rumori o voci* somiglia a quegli individui che, nelle parole di George Steiner, «create art in a civilization of quasi-barbarism which has made so many homeless, which has torn up tongues and peoples by the root». Individui come Samuel Beckett, Joseph Conrad o Vladimir Nabokov, che avvertono una profonda distanza rispetto alla terra in cui vivono, alla lingua nella quale comunicano e che, pertanto, divengono «wanderers across language»,⁴⁰ vagabondi di una lingua che pure non li ospita, persino nello

³³ Ivi, p. 55.

³⁴ Idem, *La letteratura come menzogna*, cit., pp. 50-52, corsivo mio.

³⁵ Idem, *Rumori o voci*, cit., p. 72, corsivo mio.

³⁶ Ivi, p. 25, corsivo mio.

³⁷ Ivi, pp. 124-125, corsivo mio.

³⁸ Ivi, pp. 64-65, corsivo mio.

³⁹ Idem, *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare dei soldi*, Milano, Adelphi, 1990.

⁴⁰ G. Steiner, *Extraterritorial*, New York, Atheneum, 1976, p. 11.

spazio della loro stessa scrittura. Il Tu di *Rumori o voci* somiglia a quegli individui, con una piccola ma fondamentale differenza: sospeso in uno spazio astratto e senza Storia, egli è *wanderer across Language*, vagabondo del linguaggio tutto. Nonostante tutto, «Tu non puoi disascoltare»,⁴¹ ammonisce l'Io non-voce.

6. «Nel gran dizionario dell'oceano che accerchia [...] lo spazio del mondo»

Una volta compreso cosa significa essere ridotti a puro ascolto e verificata l'impossibilità di sfuggire a questa condizione, non resta che chiedersi cosa ascolta il soggetto in questo spazio di spaesamento e come prende forma la voce nel suo ascolto clandestino.

La risposta è duplice. In una prima parte del testo, i suoni vengono registrati attraverso un lungo elenco che sembra inseguire il suono con il dizionario alla mano – il dizionario era, d'altra parte, uno dei 'libri' preferiti del Manga, in virtù della sua capacità di contenere tutti i possibili narrativi. Avremo quindi «ritmati suoni», un suono «non spiegabile con eventi meccanici [...]», un «liscio e levigato rumore; ritmo fondo e arioso di un respiro», un «cavo respirare, un piangersi sé morto» ed uno «stridio non colloquante». E poi «un anfanare, un uggolio, un ululato, una voce intrisa di saliva» e ancora un «sonare, vibrare, bombire, grave echeggiare, uno smuscar di membra», un «ronzio, rombo, zufolio, brusio, mormorio», un «ciangottare». Una «aerofonia liquida, uranofonia», «fosfemi di suono, dilapidazione fonica» e dei «berci»⁴² un po' 'legnosi' e burattineschi⁴³ che, nella loro vocazione intertestuale, già preannunciano la svolta mortifera che il testo sta per prendere.

In questa pratica di catalogazione s'insinua, infatti, una «intenzione sillabica» che fa 'ammalare' il suono di quella grave «patologia del discorso [...] quella *disennata sensatezza* che solo ti è persuasiva», segno di «quello che i professoroni chiamano 'contenuto'»,⁴⁴ tanto necessario alla sopravvivenza del soggetto interpretante nello spazio del borgo. Ed in questo momento, colto dal sospetto – che è forse più una speranza – del significato,

⁴¹ G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 65.

⁴² Ivi, pp. 10, 14, 20-23, 28, 50-54, 56, 60-62, 67, 71-75, 113.

⁴³ Cfr. C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, illustrazioni di E. Mazzanti, Milano, Rizzoli, 1949: «il povero Pinocchio cominciò a piangere e a berciare così forte, che lo sentivano da cinque chilometri lontano» (p. 30) e «Pinocchio continuava a piangere, e berciare, a darsi pugni nel capo» (p. 123).

⁴⁴ G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 91.

il soggetto inizia a braccare la voce – *pabulum* e predatore – stringendole intorno al collo le maglie retoriche della sua gabbia grafica di *figurae* di suono:

Senti come rintoccano le consonanti nasali, e lo strisciare delle sibilanti, queste straccione con vocazione di serpe, e cadono davanti a te dure, sassose gutturali, consonanti sgraziate, ciottoli da scagliare, balbuzie ossute; e ascolta transitare le veloci vocali, finte aure, cantilene che subito si sfrangiano, aaaa, presunzione che digrada in eee, ipocrita mitezza che discende in iii, riso ebete che in ooo si fa tronfio ma infine riposa nel tristo sopore dell’uuuu, e così le vocali insensate si inseguono, e tu catturi una enne, animaletto senza denti, un fluttuare di elle [...]

E tuttavia, la voce ancora gli sfugge, ancora chiede di essere interpretata poiché «a dire il vero, nessuna vocale e nessuna consonante per l’appunto è ciò che si intende per vocale e consonante, un qualcosa che ha un di più e un di meno, come un fiato irruente e una *carezza vitale*».⁴⁵

7. «[...] è questa la parola?»

È a questo punto del testo che, sulla superficie della pagina – coincidente, ormai è chiaro, con la superficie dello spazio narrativo del borgo – affiora

una singlossia [...] un simultaneo coesistere di: n, o, ;, x, ___, !, u, possiamo supporre che la n alluda ad una fase di umiliata supplica, anche abietta, vilissima; la o potrebbe essere un tentativo di creare una complicità di natura universale [...] che avrebbe a che fare con la verità, o il momento del significato, della salvezza mentale, insomma della risoluzione della follia; ma noterai che a questo punto subentra un ;, vale a dire una pausa che tuttavia non segue, come consueto, ma coesiste alla n e alla o [...] si noti la finezza, giacché la demenza è signora di una assai sottile retorica, all’interno, dico, della pronuncia stessa [...] Se poi, dopo la interpunzione simultanea segue una x [che] sia come suono che come grafema la x è eminentemente impeditiva [...] dopo la x c’è uno spazio bianco, e non potrebbe non esserci per comodo di trascrizione: ora io avverto un prurito di supporre che codesto spazio ospiti una voce impronunciabile: una h, ad esempio, o un asterisco; insomma un momento di silenzio del tutto diverso dal silenzio deliberato del ;. Infatti si tratti di h o asterisco o di una generica volontà di andare a capo, questo silenzio non è da considerare intenzionale, ma piuttosto un silenzio incontrato nel momento stesso in cui si stava formulando l’interrogazione, un silenzio che stava dentro le regole della interrogazione.⁴⁶

⁴⁵ Ivi, p. 92.

⁴⁶ Ivi, pp. 104-109.

La singlossia è un fenomeno verbo-visivo descritto da Rossana Apicella – autrice di un *Manifesto della Singlossia* (1979) – e Ignazio Apolloni – tra «gli arrabbiati» fondatori dell'*Antigruppo* (1968).⁴⁷ Nella definizione del gruppo, proposta durante la presentazione del primo numero della rivista «Intergruppo-Singlossie» (1985-1989), la singlossia viene descritta come un incrocio semiotico, nel quale «il linguaggio *idosemantico* o *visivo* e il linguaggio *fonosemantico*, cioè verbale, si completano, nel senso che l'uno non può essere comprensibile senza la presenza dell'altro».⁴⁸ Si tratta dunque di un fenomeno insieme grafico e verbale che in qualche modo riporta la 'vista' nel borgo il quale, ricordiamolo, altro non è che allegoria ipergeminata di quella minuscola intercapedine collocata tra la Parola ed il *prius* biologico della Voce; spazio, ancora con Bologna, di pura «potenzialità di significazione [...] spinta confusa al *voler-dire*, all'*esprimere*, cioè all'*esistere*».⁴⁹

Ma qual è il senso di questa improvvisa manifestazione verbo-visiva? Facendo affiorare sulla superficie della pagina un fenomeno come quello singlottico, Manganelli sancisce definitivamente l'impossibilità del soggetto di ascoltare, di collocarsi in quella intercapedine tra la Voce e la Parola, finalmente definita come «una malvagia voglia di occultare la *natura*, il senso del suono», un tentativo di «salvarsi dalla lacerante ironia del suono» puro, privo di quella «dissennata sensatezza»⁵⁰ che proprio a quel suono risulterà fatale. Manganelli ci mostra quindi la necessità, ormai naturale per l'uomo tipografico, che il soggetto percepisca la Voce attraverso un sistema di rappresentazione grafica che è appunto la scrittura, poiché egli è «dannato a usare le parole» e può solo «*atteggiare*» la propria follia interpretante «a *forma* di orecchio».⁵¹ Dopo la visione della *singlossia*, infatti, il Tu – ora «cartografo e cartomante» – è in grado di scendere ad un compromesso con la Voce e finalmente tracciare il primo segno della propria impossibile mappa vocale. Breve attimo di sollievo poiché, tracciato quel segno, egli si accorge che non di un compromesso si è trattato quanto piuttosto di un atto di violenza, del tutto simile a quel «terrorismo linguistico» che avevamo già incontrato tra le pagine di Abbott e che gli apre davanti lo scenario

⁴⁷ La storia dell'*Antigruppo*, poi divenuto *Intergruppo-Singlossie*, è oggi ricostruibile tramite i documenti messi a disposizione dal Centro d'arte Studio71: <http://www.studio71.it/ignazioapolloni/pagine/antigruppo.htm> (ultima consultazione: 9 gennaio 2023).

⁴⁸ F. Carbone, testo inedito, letto durante la presentazione del primo numero di «Intergruppo-Singlossie» (19/1, dicembre 1985) presso la Feltrinelli di Palermo, attualmente consultabile tramite il blog dell'artista Luigi Boschi.

⁴⁹ C. Bologna, *Flatus vocis*, cit., p. 35.

⁵⁰ G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., pp. 57 e 91, corsivo mio.

⁵¹ Ivi, pp. 143 e 91, corsivo mio.

raccapricciante di un «cielo colmo di suoni morti, piume sonore volatili, uccisi rintocchi; si celebra la morte del suono».⁵²

La morte del suono ci pone così, ancora una volta, dinanzi alla lunga storia della disfunzionalità di quei dispositivi atrofizzanti con i quali l'occhio dell'Occidente ha creduto di dominare «ciò che tu, molto tempo prima di approdare a questo borgo, e questa notte, in momenti di *oscenità concettuale*, chiamavi *il reale*».⁵³ La Voce risorgerà infatti poche righe dopo, nuovamente incomprensibile, congedando Tu, Io non-voce e Lettore e fuggendo per l'ultima volta attraverso una finestrella affacciata sull'insensatezza, chissà perché – e da chi – lasciata socchiusa nell'ingombrante retorica della gabbia significante del testo.

8. «Lo scrittore si sente disorientato»

È chiaro, insomma: il tentativo di *Rumori o voci* di insinuarsi in quello spazio minimo che si trova appena prima della parola (e della Palude) è fallito. Ma ritorniamo, in conclusione, alla geografia del sistema-Manganelli: bisognerà pur chiedersi, infatti, quale posto occupi questo tentativo sulla carta del nostro arcipelago. In questo senso, non pare ipotesi implausibile che esso sia da collocarsi nella zona dell'arcipelago-Manganelli sulla quale incombe l'ombra di quella «minaccia pedagogica» che il nostro – costretto come il suo anonimo protagonista ad usare le parole – avverte da parte di quelle forme artistiche che sono in grado di liberarsi dall'«onta del significato».⁵⁴

Tra queste, il Manga annovera il teatro quale portatore di parole ridotte a punti astratti, in grado di «ritrovare l'incomprensibilità e la violenza attiva della parola. Il teatro non è fatto per essere capito ed è questo il genere che lo scrittore cerca e cercherà sempre».⁵⁵ Non a caso, l'Io non-voce invita il soggetto interpretante proprio a «qualche minuto di teatro, questo *olimpo insondabile di voci*» durante i quali il ponte che attraversa il fiume del borgo si trasforma: «[...] il ponte, mi piace supporlo, è appunto il palcoscenico del nobile teatro dove tu, ti prego, avrai la bontà di distribuire le voci di eroi ed eroine mescolate a vicende non meno incomprensibili che travolgenti».⁵⁶ C'è poi l'arte visiva, ad esempio quella astratta e polimaterica di Fausto Melotti che lavora, scrive Manganelli, appoggiandosi a spazi e segni puri – proprio

⁵² Ivi, p. 145.

⁵³ Ivi, p. 114, corsivo mio.

⁵⁴ G. Manganelli, *Conversazioni musicali con Paolo Terni*, Roma, L'orma editore, 2020, p. 34.

⁵⁵ Idem, *Cerimonie e artifici*, Salerno-Milano, Oedipus, 2000, p. 51.

⁵⁶ Idem, *Rumori o voci*, cit., pp. 134-135.

come i suoni del borgo – in grado di costruire «geometrie musicali».⁵⁷ E, infine, ovviamente, la musica, verso la quale il Manga, «ascoltatore maniacale», nutre una profonda e dichiarata invidia. Un'invidia per la capacità della musica di abitare quello spazio minuscolo nel quale *Rumori o voci* ha cercato di insinuarsi, finanche trasformando l'ascoltatore in un «lettore dell'arguto *pentagramma*»,⁵⁸ ennesimo inefficace dispositivo di razionalizzazione con il quale lo scrittore tenta di ottenere la libertà della composizione musicale. Una libertà che il nostro descrive bene dopo aver ascoltato insieme a Paolo Terni il «Povero Rigoletto!... La rà, la rà» (scena III, atto II) di Verdi. Un esempio, per Terni, della massima concretezza raggiungibile dalla musica mentre Manganelli si dichiara invece profondamente affascinato proprio dall'astrazione e cioè dal momento in cui il ritmo, in quel punto, è in grado di mortificare il testo:

Il libretto porta le sue povere parole, ma Verdi raggiunge, direi, un'intensità particolarmente sconvolgente proprio adoperando *una cantilena estranea al testo del libretto*. È una cantilena che ridicolizza completamente non solo il libretto, *ma la presenza della parola pronunciabile*. È infinitamente più pregnante il momento della... della parola-non-parola [...] ...della pura sillaba, della pura modulazione [...] Mi piace quindi questa cantilena. Ma la parola cantilena ha in sé una duplice allusione che io non vorrei lasciar cadere: da un lato la cantilena è... è proprio una... diciamo una effusione elementare, è il momento più concreto del linguaggio [...] un momento materico del linguaggio. Nello stesso tempo la cantilena è il momento già astratto del linguaggio, in cui la parola ha perso tutti i suoi contenuti e si è ridotta ad una pura e perfetta modulazione in cui tutti i significati possibili sono consumati. E credo che non sia illegittimo, per lo meno comunque mi è molto congeniale, vedere in questo punto del Rigoletto di Verdi una delle più affascinanti controprove della sua capacità di abitare il momento dell'astrazione e il momento non già del concreto ma del pre-concreto, di quello che ho chiamato del materico, del materiale direi. Cioè del pre-parlato. Il momento della parola in Verdi è sempre rinnegato o in avanti o addietro.⁵⁹

È esattamente quel momento, quello del pre-parlato, che il soggetto di *Rumori o voci* non può abitare finendo, anche se solo per un istante, per uccidere la Voce a suon di segni significanti. Oltre la morte della Voce, fuori da quest'isola testuale, c'è allora solamente l'esilio al di là dello specchio, dietro la cornice di quella finestra, puro grafismo, posta nel cuore de *La*

⁵⁷ Idem, *Antologia privata*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 217-218.

⁵⁸ Idem, *Rumori o voci*, cit., p. 77, corsivo mio.

⁵⁹ Idem, *Conversazioni musicali*, cit., p. 36, corsivo mio.

palude definitiva. Qui, dichiara infatti il contemplante, «nessuna voce mi può raggiungere».⁶⁰

⁶⁰ Idem, *La palude definitiva*, cit., p. 23.