

ALESSANDRO GAZZOLI

Commento infinito alla Notte
Su un testo inedito di Giorgio Manganelli

Il presente lavoro si propone di offrire una visione d'insieme del racconto inedito di Giorgio Manganelli intitolato *La notte*. L'opera, risalente al 1965, segue di un solo anno l'esordio – quanto mai tardivo – dello scrittore milanese sulla scena letteraria italiana (avvenuto nel 1964 con *Hilarotragoedia*) e rientra pertanto in quella che presso la *vulgata* critica manganelliana è ormai invalso definire «archeologia del Manga», espressione con la quale si suole indicare l'insieme di abbozzi, schede preparatorie, appunti di lavoro, testi più o meno compiuti che costituiscono quel continente tuttora ampiamente sommerso testimoniante l'atelier di uno scrittore ancora *in fieri*.

Per lungo tempo, i testi di Manganelli si sono coricati presto la sera. Il loro destino è stato per svariati decenni quello di rimanere degli isolati esperimenti di un appartato professore di inglese, alle prese con una sempre meno gratificante carriera di anglista, che andava facendosi una discreta fama nel mondo delle lettere con sparsi interventi di critica e saltuarie traduzioni.

Nel mentre, molte opere andavano accumulandosi in scaffali, cartelle, bauli, scarpriere, nel porto sepolto delle possibilità inesprese, fino a che un'opera di accurato *repêchage* critico e filologico non ha consentito loro di essere riportate alla luce.

È il caso della *Notte**¹, testo che, seppur noto agli studiosi, non è mai stato oggetto di studi e indagini specifiche.

Di questo lavoro esistono due redazioni, entrambe dattiloscritte. La prima (d'ora in poi N1), adespota e anepigrafa, è costituita da settanta pagine, di formato mm 210x297, dattiloscritte sul solo *recto*, con numerazione d'autore (dattiloscritta e, più di rado, manoscritta), in alto a sinistra e con cifre arabe, da 1 a 70.

La seconda redazione (N2) si compone di 108 cartelle, di identico formato mm 210x297, a loro volta dattiloscritte unicamente sul *recto*, tutte numerate a macchina – tranne la prima – in alto a destra e sempre in cifre arabe. Il primo foglio, non contemplato nella numerazione, funge infatti da frontespizio e riporta la dicitura: «Giorgio Manganelli | LA NOTTE | 1965».

L'indicazione dell'anno, manoscritta, non è d'autore. Secondo una testimonianza fornita dalla figlia Lietta Manganelli a chi scrive, essa va ricondotta alla mano di Ebe Flamini, studiosa che fu compagna di Manganelli nell'ultimo periodo della vita, nonché curatrice dei suoi testi negli anni immediatamente successivi alla scomparsa.

N2 è evidentemente una copia in pulito, stesa con buona presunzione di argomenti nelle settimane immediatamente successive, di N1. Le correzioni portate direttamente sul testo sono infatti quantitativamente ridotte e qualita-

tivamente poco rilevanti. Gli interventi (tutti manoscritti) di Manganelli si limitano perlopiù a emendare gli immancabili errori di battitura, a indicare con la maiuscola i capilettera di alcuni paragrafi, a sottolineare termini stranieri (che andranno quindi riportati in corsivo in una eventuale trascrizione), a rilevare, per mezzo di frecce sovrascritte a mano, una correlazione non solo spaziale tra due sezioni di testo contigue.

Talora, laddove non riesca a sciogliere un'espressione errata o a ricostruire l'originaria intenzione che l'ha cagionata, Manganelli riporta pedissequamente la lezione presente in N1 e appone a fianco del passo un punto di domanda.

Per quanto concerne la disposizione tipografica, N2 procede a una più rigorosa strutturazione del testo. I paragrafi, chiaramente suddivisi, sono spazialmente marcati gli uni rispetto agli altri (talvolta con un sensibile scarto tipografico, talaltra addirittura con il cambio di pagina) e, qualora già indicato in N1, forniti di titolo. Esso, se nella prima redazione veniva indicato nel corpo del testo o in principio di sezione, viene spesso isolato e collocato su riga autonoma.



Supponiamo dunque che la notte sia una grandissima pentola; ne verrà, in un primo ordine di immagini, che noi in essa stiamo addentro, e dunque siamo cibo.

La reificazione della notte cui si assiste fin dalle prime pagine risponde a un procedimento che si può avvicinare – *toutes proportions gardées* – a una pratica in uso presso la poesia cortese di epoca vichinga, come già individuato da Graziella Pulce a proposito della zoologia manganelliana, quella delle *Kenningar*, «un genere particolare di metafora che trasforma un oggetto comune in una immagine sovraccarica di sensi, non di rado enigmatica»². Questo espediente retorico, attraverso il quale oggetti assolutamente usuali e privi di qualsiasi eccezionalità, logori della loro stessa ordinarietà, arrivano a farsi plurisignificanti stemmi, raggiunge nella *Notte*★ vertici di paradigmatica esemplarità e, passando dapprima a esemplificare la notte con pedestri correlativi oggettivi (pentola, scaffale, pattumiera, secchio delle immondizie) le attribuisce dimensioni progressivamente incorporee (forma, dispensa, cantina) fino a conseguire l'apice di questa consequenzialità simbolica nel rappresentarla niente più che «come luogo».

Ma, allo stesso modo per cui l'isola di Robinson Crusoe «non è un luogo ma una situazione»³, ed essendo egualmente valida l'equazione per cui «un luogo è un linguaggio»⁴, la notte sarà innanzitutto il luogo del racconto, spazio *stricto sensu* diegetico, insomma quel «luogo imprecisato»⁵ nel quale prendono forma tutte le simulazioni manganelliane.

Ma, giacché la pagina di Manganelli è il territorio in cui ogni stortura è concessa, tutte le *bienséances* disattese, ogni disarmonia prestabilita, la zona d'ombra dove germina il «nero, notturno seme della scrittura»⁶, la notte sarà anche luogo *ulteriore*, «neverneverland in cui si fabbricano le parole»⁷, il «nessun luogo, che è la terra promessa del raccontatore»⁸.



Come da più parti e in molteplici occasioni sostenuto, la forma tipica del narrato manganelliano (termine necessariamente generico che qui si usa per definire quella sostanza proteiforme e inafferrabile che è la sua prosa) è quella del trattato.

Essendo la *Notte*★ un testo inedito, privo pertanto di quel «luogo privilegiato di sibilline confessioni»⁹ che è il risvolto di copertina, le uniche spie dell'*intentio auctoris* vanno ritrovate nei suoi frammenti emergenti, in quei passaggi metatestuali interni in cui la volontà di esistenza del testo si manifesta nella sua nudità imperiosa:

Essendo nostro proposito fornire concetti predicabili ad arguti predicatori, agli integerrimi prosseneti della divinità, noi fingeremo che codesti valentuomini siano per essere di varie religioni: talune, di quelle che già fruiscono del ricco pascolo delle anime, in ispecie dei moribondi, ma altre ancora da costituire; e non è chi non veda come ai giorni nostri sia divenuto assai più arduo concuocere delle belle e organiche religioni: del che si possono escogitare varie cause, tutte partitamente o insieme capaci di fiaccare l'eccitazione mitopoietica dell'uomo.

Il testo sarebbe quindi (il condizionale è d'obbligo) un centone. La parola stessa rimanda a un ambito nel quale il concetto di autorialità è del tutto assente, dal momento che, configurandosi il testo come pura miscellanea, il tasso di inventività riscontrabile al suo interno è in grado prossimo allo zero.

Un trattato che si strutturi secondo la tipologia del centone, o che del centone presuma di voler prendere le sembianze, non può che costituirsi come antologia, come campionario di opinioni all'interno delle quali rimane decisiva l'indecidibilità ma strutturando le quali il trattato possa prendere forma e sistematizzarsi secondo delle precise strategie discorsive. La *Notte*★ pertanto si trova al bivio di dover coniugare due direzioni formali cercando di coordinarle sul piano stilistico: l'antologia prevede infatti sempre la variazione su un tema, attuando la quale si possa pervenire a un *corpus* testuale leggibile nella sua linearità e a un'esautiva panoramica dell'argomento in oggetto, mentre il trattato si prefigge di approdare a un'idea del tema nella sua globalità al termine di un suo proprio discorso logico. Le scelte stilistiche quindi sono influenzate da questa necessità formale.

Il testo è costellato infatti di allocuzioni, di ripetute sollecitazioni e richiami nei confronti di quegli «integerrimi prosseneti della divinità» che si suppongono gli ossimorici destinatari dell'opera, della quale sono però anche costruttori: la struttura dialogico-speculativa messa in atto dalla *Notte*★ fa del loro intervento diretto dei bachtiniani *favellatori*, costitutivamente necessari e fattivamente partecipi alla progressione narrativa, della quale sono insieme riceventi ed autori, protagonisti e fruitori.

Un'impresa – quella di redigere un volume finzionalmente adibibile a opere di proselitismo e catechesi – cui non è aliena una certa vocazione teologica. Da «teologo burlone», ovviamente, per usare la celebre definizione di Al-

fredo Giuliani. L'unico, del resto, a essere consapevole che «la burla, la burla teologica, non è che il cuore del Significato»¹⁰.

A tal proposito calzante (e dissacrante) è l'autoritratto in terza persona che Manganelli fornisce in un testo inedito nato come nota editoriale per l'edizione Feltrinelli di *Hilarotragoedia* e riportato alla luce nel 2002 da Mariarosa Bricchi:

L'austero, pingue signore che ci osserva dalla copertina di *Hilarotragoedia*, sarebbe stato, in altri tempi, un teologo litigioso. Ora deve essere uno di quei viandanti lunatici che trascorrono la vita tra vocabolari e almagesti: la sera innaffiano poche ortensie nei giardini pensili sopra i grandi palazzi; o, con le mani dietro la schiena, percorrono frettolosi i viali dei sobborghi dei sobborghi delle strade moderne. La loro mente giuridica vorrebbe trascinare Dio di fronte al tribunale celeste, e accusarlo di incompetenza nell'amministrazione dell'universo. Non credo che Manganelli abbia rinunciato al suo disegno. L'ha solo rinviato; e nelle pause del suo vero lavoro, mentre preparava gli atti e le arringhe per il grande processo finale, ha composto questa piccola cosmogonia [...]. Teorico, apologeta, predicatore e buffone barocco, riempie il poco spazio, che ci è dato di vivere tra la prima e la seconda morte, degustando le ghiottonerie della "pourriture" universale¹¹.

La *Notte*★ pertanto potrebbe essere la ripresa di questo progetto lasciato in sospeso, questa volontà di portare addirittura Dio in tribunale. Più che un trattato teologico, la si potrebbe intendere come un *j'accuse* nei confronti del divino, un'arringa di fronte alla corte cosmica, o ancora, presentandosi il testo espressamente come un centone, una cernita dei più svariati materiali raccolti nella fase istruttoria del processo, un faldone oltremodo ricolmo da sbattere sotto il naso nientemeno che dell'Altissimo in persona. Ma se il suo obiettivo dichiarato è quello di riabilitare dal discredito in cui è caduta l'attività del fondare nuove religioni, allestendo un manuale idoneo a una tale opera di restaurazione, parrebbe quasi che Manganelli abbia abdicato al progetto iniziale, quello di pervenire a una sconfitta di Dio sul piano legale, conscio forse dell'impossibilità di battere giuridicamente l'entità legiferante del cosmo.

La sua soluzione è invece drastica, radicale e definitiva: scardinare il regno di Dio direttamente dall'interno. Fornendo gli strumenti umani atti a fondare una religione, Manganelli inocula surrettiziamente nel regno di Dio il germe della sua stessa disfatta: dal momento che in ogni teologia vi è «una forma di coerenza» in virtù della quale essa costruisce «*ab imo* l'universo»¹², fondare nuove religioni, e quindi nuove teologie, porterebbe a una incontrollata proliferazione di universi, consustanziali, paralleli e incompatibili tra loro, che nella loro simultanea opera di rifacimento, in questo «infinitamente riscritto palinsesto universale»¹³ finirebbero per sovrasciversi, eradersi, elidersi vicendevolmente.

★

Manganelli ha sempre sentito su di sé fortissima l'attrattiva di una narrazione slegata da istanze di progressione cronologica, di schematica successione di eventi, prediligendo invece quegli scrittori di storie prive di centro, elaborata-

mente devianti rispetto a un nocciolo discorsivo, «esempi incantevoli di una letteratura sbriciolata, ironica e autoironica, fatua e di gran classe»¹⁴. Esiste un deutero-canónico modo di intendere la letteratura, di cui egli si sente diretto discendente, che si prefigge infine il conseguimento di una «narratività senza narrazione»:

Non sto parlando di una «scuola», ma appunto di una immagine letteraria che pareva impossibile o assai improbabile. Per darne un'idea bisognerà nominare il nome magico: Sterne. Con *Tristram Shandy* e con il *Sentimental Journey* Sterne dà il massimo di nitida letizia ad un modo di scrivere che direi «narratività senza narrazione»¹⁵.

Manganelli, grande apostata della trama, rientra a pieno titolo in questa «funzione Sterne», tanto da averne fatto il *Kunstwollen* cui si impronta ogni sua opera narrativa. Egli, di fronte a questa «coazione al raccontare», ha sempre opposto una tattica regressione nella chiacchiera, «supremo, riassuntivo genere letterario»¹⁶, negli interstizi del non detto, tra i confini dilatati del differimento narrativo.

La *Notte*★ si contraddistingue per l'appunto per l'inserimento di continue digressioni, di capitoletti sotto forma di excursus che non si discostano mai dalla narrazione, ma che per così dire la sospendono, procedendo in parallelo rispetto ad essa, in una sorta di extratempo diegetico.

Ciò che in *Hilarotragoedia* era chiamato «testimonianza», «chiosa», «documentazione», nella *Notte*★ viene espressamente indicato come «mito».

Il racconto mitologico quindi si presenta non solo come presupposto fondante di una religione, ma anche come dispositivo narrativo, e questa duplicità lo rende estremamente duttile per Manganelli, la cui finalità di teorico dell'antiromanzo è sempre quella di dissimulare la narrazione secondo dei travestimenti continui. Narrazione che in questo caso non solo è nascosta dietro *camouflages* trattatistici, ma viene addirittura retrodatata a un momento quasi preistorico, aurorale, quando il racconto era un prodotto orale, dalla natura *culturale*, quasi Manganelli volesse da un lato sminuirne le ambizioni, collocandola nell'ambito della non-letteratura, ma dall'altro ribadirne l'importanza, attribuendole un valore cosmogonico in grado di restituirle una smarrita *auraticità*.

★

Non infondatamente taluno osserva che a mettere in opera religioni, e farle funzionare, molte cose occorrono oltre ai miti, dei quali niuno vuole sminuire la rilevanza. Occorrono, con non minor prepotenza, Personaggi, Mirabilia, Dogmi, Divieti, Obblighi e Riti. Mettiamo mano ora alla definizione di talun personaggio, adibibile a diversa qualità di rivelazione e in vario modo.

Il discorso può farsi infine coerente soltanto nel momento in cui alla narrazione mitologica sulla nascita del divino e della religione se ne accompagni però una parte descrittiva del divino stesso, una garanzia della sua esistenza, una forma tangibilmente presente.

Asmodeo, Avvocato ed Eleuterio: questa è la triade di personaggi che il trattato teologico della *Notte** stabilisce come ipostatizzazioni figurali del proprio credo paradossale. Non solo miti, dunque. Una religione ha anche la necessità di presenze, di forme antropomorfizzanti che costituiscano il tramite fondante della loro esistenza mitologica.

Sono gli «dèi ulteriori», le divinità dell'età in cui non solo dio è morto, in cui ogni teologia è *lusus*, errore, ma in cui una sorda apocalisse è sempre incombente e, anzi, la fine del mondo è già accaduta e nessuno se n'è ancora avveduto¹⁷.

Asmodeo – nome di demone biblico – conduce un'esistenza volta a una progressiva adulterazione del mondo iperuranio attraverso una graduale inoculazione del germe infernale, in una contaminazione di mondi che ammorba l'intero universo:

Mentitamente sorridendo, mescolando profumo di retorica secentesca alla sua tabe nequizitosa, Asmodeo è insieme camerlengo dell'Altissimo e sovrano dei demoni; gode dei privilegi dei beati e della sconcia libertà dell'abisso; e lui solo contempla l'universo in tutta la sua luminosa verticalità e la sulfurea discenditezza; egli solamente conosce i segreti di tutti i pioli che si sovrappongono dal non universo infimo al non universo supremo; e nelle sue orecchie gattesche, mobili e gentili come primule, cattura i rantoli allusivi delle tenebre linguatae e le tediose melodie a imitazione di Bach con cui i funzionari celesti gli fanno pervenire le loro sferiche circolari.

Eleuterio invece «è in missione, o distaccato, o comandato: su questo non v'è dubbio; egli non è al “suo posto”, ma altrove, ed è altrove per designazione superna». Egli si trova demandato all'inferno per un gesto di obbedienza e sottomissione a una volontà superiore, per un imperativo celeste che ha il suono di una beffarda ironia, malcelata nell'etimo originario del suo nome.

«Mentre noi guardiamo la nostra vita, la nostra vita non ci guarda, guarda altrove. Ed è questo altrove che è stremante»¹⁸: Eleuterio non solo sa di essere altrove rispetto alla vita, ma che questo essere continuamente da un'altra parte, eternamente fuoriposto, è la sua unica e immutabile possibilità di esistenza. La sua vita è un *alibi* (letteralmente avverbio che significa *altrove*) dietro cui non ci può nemmeno nascondere. Egli è suo malgrado spostato rispetto al centro della propria esistenza, strappato a forza dai rassicuranti binari della consuetudine, il *deraciné* degli dèi.

Nessuno dei due personaggi è infatti totalmente divino o demonico: nella perdurante attesa di se stessi, nell'ambizione inibita, i loro tentativi di divincolarsi si riducono a conati subito abortiti, a timidi sforzi prontamente soffocati dalle oscure potenze superiori.

Questa sostanziale incompletezza, questa irrimediabile atrofia della volontà, che ne fa alfine divinità inutile e inconcluse, tronche, svigorite, sovrastate da un ottundente *bêtise*, si ritrova anche nell'Avvocato:

L'Avvocato sta diventando per la sua losca virtù e nobile sconcezza la figura intermedia e liminare: colui che può, solo, transitare da un cielo all'altro, o da un inferno al-

l'altro; la sua infima delinquenza lo rende idoneo a percorrere tutto l'universo, e a lui si rivolgeranno certamente i plenipotenziari dell'uno e dell'altro regime, il giorno che si desse inizio a trattative definitive di riappacificamento tra l'uno e l'altro campo.

«Il cielo si va fermando attorno all'Avvocato». È lui il fulcro della rivoluzione celeste, il terrificante *juggernaut* delle orbite spaziali: ma, sorprendentemente, egli «non se ne avvede; il suo furore trasformistico si è a sua insaputa mutato in ideologia, egli è il servitore di una esigente intuizione del cosmo, e non ha tregua».

Asmodeo, Eleuterio e l'Avvocato sono in definitiva gli dèi di un domani che li ha già sopravanzati, i presunti idoli dell'avvenire, e, se permane in loro ancora qualche traccia del numinoso, non si tratta che di divinità in disarmo, di remissivi pensionati del sacro.



Come si evince fin dall'incipit, il sotterraneo *fil rouge* su cui si innerva l'intero testo è rappresentato dalla ricorsività di una tematica alimentare-culinaria, che, oltre a offrire un inesauribile repertorio iconografico ed espressivo, funge da elemento strutturalmente portante nell'architettura della narrazione. Essa non si limita infatti a fornire gli strumenti stilistico-formali atti a conseguire una maggiore pregnanza espressiva, ma agisce da funzionale congegno narrativo in grado di denotare una precisa e dettagliata *Weltanschauung*:

O non sarà già la notte questo secchio delle immondizie, pattumiera, ruera, in cui le nostre carni e vegetali e cristalli si accumulano in disordinato orrore, cibi scartati, timbrati come i commestibili, o addirittura marci e iniqui, seme di botulismo e tifo, quartiere di putrescenza, colonia di putredine, disfatto regno di pestilenza, lazzaretto di re e geni, lebbrosario di voluttà, averno di gloria? [...]

Non siamo noi già fuori, totalmente fuori, la dove è detto che le tenebre sono continue, dove la notte è perfetta; e non aspettiamo noi, mentre perfezioniamo la nostra putrescenza nel solido cesto notturno, la mano rozza ma esatta dell'uomo che ci condurrà alla nostra conclusione di cenere – o forse ci darà in pasto a bestie d'oro, alle linci che si librano nei deserti del cielo, i cui stomaci non temono il nostro male, i cui palati sono insensibili alle asprezze del nostro sapore.

Il rapporto uomo-cibo esce pertanto da una logica semplicemente metaforica e rientra in un più complesso disegno universale. Il motore della storia si innesca perché rigidamente sottostà al severo regolamento stabilito dal «cosmo gastronomo», nella infallibile legge universale che si palesa sotto forma di supremo ricettario:

E ancora: la nostra vicenda di maturazioni e morti non rientra nel concetto di destino, ma sì di ricetta; e i cicli della storia, le rivoluzioni e i precipitosi affrangimenti, sono regolati da un supremo Artusi, ove si legge: “sbattansi guerre dodicimila, cervella millanta...”

Una configurazione di questo tipo pertanto non è semplicemente un rimandare alla dimensione carnale e deteriorabile dell'uomo, destinato a decomporsi ed essere riassorbito dalla natura nel suo eterno e incessante ciclo di rigenerazione. La visione richiede appunto un complesso ordinamento universale, governato dai dettami di un sacro e severo formulario (il «supremo Artusi» o, più oltre, la «Michelin del cosmo»), all'interno della quale l'uomo non è che un elemento di un rigido e regolato periodare, semplice frammento di una gastronomica tassonomia dell'esistere:

E qui l'ingegnoso chiosatore potrà aggiungere: nel serbatoio cibesco della notte, i nostri nascere e morire e rinascere sono configurabili come *arguzie gastriche*. Non da insetto si sale in mamma, di mamma in mantide: ma da fettina in pollo, da pollo in bistecca, in trota alla mandorla, in fonduta alla bourguignonne, e fegato alla monferrina: che sono *tutti gradi di santità maggiore*, o minore dannazione. Un martire della mitezza e del perdono, si guadagna, non già la palma del martirio, ma la salvia.

Il percorso è quindi chiaramente di tipo iniziatico: tutta la vita umana consiste in questa sovra-metafora di tipo cibesco, in questo cammino verso la santità percorribile attraverso l'adozione di una serie di «arguzie gastriche».

La tematica di semplice tipo domestico si connette quindi, in un rito ordinato di gesti e sacramenti, a una dimensione cosmico-teologica, della quale l'uomo ha (o deve prendere) coscienza con un adempimento da fedele:

E infatti, che cosa è una siffatta ricetta se non un monito a una verticale dedizione, un cercare le confacenti graticole sotto cui accenderemo fuochi di passione e dedizione, e ci insaporiremo di salvia martiriologica e rosmarino aureolare, e lardelleremo di estatiche contemplazioni? Il martirio, ci suggerisce codesta dottrina, è intrinseca delizia e felicità dell'universo; e il reciproco divorarsi degli esseri, il mirabile cannibalismo del cosmo non è che la sigla e cifra del suo dialettico martirologio: infatti il mondo è una frammentazione divina, cosicché ciascuna parte, seviziano le altre, possa ricostituire l'aurora boreale iniziale, in cui tutte le aureole si sciogliono, tutto il sangue scorre, in fluvio di candido rubore, tutte le piaghe si saldano in un martoriato e felice volto.



Ritornando alla notte, connessa dapprincipio come detto a semplici e dimessi oggetti facenti capo al mondo della *res coquinaria*, essa viene via via presentata secondo un progressivo processo di *personificazione* che dalle iniziali e dimesse connotazioni oggettuali giunge a delinearla prima come massaia e risdora (emiliano, «reggitrice del focolare») e infine semplicemente come femmina. Si veda in proposito un illuminante passaggio degli *Appunti di critica concettuale* custoditi sempre a Pavia:

L'antropomorfismo è nell'essenza un modo di pensare concettuale: se al posto dei venti individui (fenomeni) pongo il dio dei venti, eseguisco un lavoro di astrazione: vale a dire, per analogia raggruppo i fenomeni, servendomi della memoria, che conserva il senso del fenomeno, ma non la loro successione temporale; e tutto questo è lavoro

concettuale: la parola vento o cavallo non è meno mitica di Nettuno. Il concetto distrugge il tempo: non per nulla Dio deve essere eterno (cioè non fenomenico, non riducibile ad altro per analogia)¹⁹.

L'acquisizione dell'antropomorfismo è un passo decisivo nel processo di interpretazione in chiave simbolica: il meccanismo di astrazione sotteso alla pratica concettualizzante, sottraendo il fenomeno dalla contingenza delle condizioni naturali (secondo il procedimento ermeneutico che Husserl definiva *epoché*) ne implementa il grado di significazione. La notte non solo ha fattezze che rimandano all'uomo, ma ne assume precipue caratteristiche come l'inconscio e la malattia ed è rappresentata in uno stato di afflizione che si palesa sotto forma di nevrosi:

L'idea che la notte abbia un super-Io consente curiose favolette: come ad esempio; se la notte favorisce le prave ingegnosità degli amplessi, se insidia le vergini e le spose, scatena i pederasti e arma le mani omicide, forse c'è da supporre che il super-Io a questo appunto la avvii; o che la notte, come nevrotica e traumatizzata, in ribellione alle pretese di un super-Io stupido, si dia a questo notturno anarchismo, di mera provocazione.

La vita stessa diventa la maschera su cui si tracciano tutte le sfaccettature della malattia, il *tableau* su cui campeggiano le sue estremamente cangianti e mutevoli avvisaglie:

Dunque la malattia della notte, quel suo vano concentrarsi nella solitudine sovraffollata di pochi gesti rovinosi e apocalittici, la sua fissità taciturna, la penosa astuzia dei suoi poveri ammiccare, risalgono a tempi iniziali, primigeni. Fu forse il diavolo, il capovolto, a suscitare in lei uno sventurato amore, e in suo onore si è la notte trasformata, con la stollida mimesi dell'amorosità, in imitazione di una anima d'inferno? O forse sarà la sua follia indizio di quel che talun teologo problematico sospetta, essere cioè morto il dio che presiedette alla creazione, essersi forse disfatto nell'orrenda pena del parto (e allora l'amore della notte e del Dio sarebbe precreazione, al tempo dei vortici iniziali).

Il dolore della notte è dunque antichissimo, radicato nelle origini del mondo, ai primordi mitologici e brumosi dell'eternità, cui è conficcato con la marmorea certezza della fine: la sua pervicacia di «arcaica demente» (prostrata alternativamente da «arcaico sgomento», «dolore paleolitico», «languore arcaico») risale a un sentimento di frustrazione, un desiderio latente e inappagato la cui origine è evidentemente di natura erotica, e la apparenta a disperate e insieme dignitose eroine del mito e della letteratura:

Per cui la notte, questa regina delle abbandoniche, copre le nostre case come una Niobe stremata e ammutolita dal suo arcaico sgomento [...]

Noi siamo come i compagni di Ulisse chiusi nella caverna del mangiauomini Polifemo, e la rimozione della grande pietra serve solo a murare la qualità di prigionia in cui essi languono. Dovremo noi affidarci piuttosto al sole Polifemo, o alla notte Ofelia? A quale dei due potremo chiedere salvezza, fuga? [...]

Non sarà la notte la nostra contessa di Montecristo, o il nostro montone di vello infi-

nito, la nostra Arianna dipanatrice di buio indicativo, perché noi si esca dietro di lei, sulle sue orme, ci si nasconda nelle pieghe pingui della sua veste, si segua il labirinto di tenebre su tenebre che solo può guidarci fuori di qui.

In questa congerie di personaggi mitologici e letterari, in questo bazar archeologico di anacronistici e impossibili amori, si ossifica la figura della notte, ultima epitome di amanti sfortunate e dilacerate da una passione esiziale che trascende le epoche e si presentifica in una sempre ossedente disperazione.

L'alone nebuloso da cui sembrava essere avvolta viene metodologicamente dissipato, attraverso l'illustrazione dei suoi tratti somatici, delle sue inclinazioni e financo nella minuziosa ricostruzione della sua biografia.

In questo senso la notte diventa quindi la *forma* del racconto, intesa proprio nella duplice accezione del termine: la sua struttura, solo all'apparenza divagante, è invece seriale, ben definita e precisa, articolata secondo richiami e rimandi a incastro che permettono di delineare un grafico astratto, una griglia compositiva entro la quale il discorso si dispone, un contenitore dove appunto tutto il narrato si adagia e del quale sussume la forma.

Echi che risuonano a distanza, passi che richiamano e richiedono altri per farsi intelligibili: Manganelli in questo testo chiede uno sforzo di memorazione continua al lettore. Il testo scivola di volta in volta in un passaggio successivo salvo poi ritrovarsi e riprendere: i suoi non sono mai percorsi abbandonati, ma sentieri interrotti in attesa di essere di nuovo attraversati. Lo spazio attorno a cui il testo si muove è sempre il medesimo, ma cambiano i modi di percorrerlo, le vie di accesso, le angolazioni da cui guardare, le traiettorie che si possono adoperare per descriverlo.

Sembra potersi dire infatti che il Manganelli della *Notte*^{*}, come forse mai in altri suoi testi, applichi una tecnica assimilabile a quella della variazione. Non solo una *variatio* in senso retorico, ma una variazione desunta dall'ambito musicale, quale quella teorizzata nel corso degli anni da Milan Kundera riguardo ai (e all'interno dei) suoi romanzi:

La forma della variazione è la forma della massima concentrazione; essa consente al compositore di parlare solo dell'essenziale, di giungere dritto al cuore delle cose. Materia della variazione è un tema che spesso non supera le sedici battute. Beethoven entra dentro queste sedici battute come se scendesse in un pozzo all'interno della terra [...]²⁰

La variazione interviene proprio a modulare un testo che è nella sua assenza rigorosamente monotematico (Manganelli direbbe monoteistico) e unidirezionale: la definizione della notte. Esso si sposta lungo dei nuclei tematici attorno ai quali intesse la sua polifonica opera di delimitazione, nel tentativo di scardinare l'irriducibile e resiliente cuore delle cose che informa di sé l'intera argomentazione.

L'impressione che torna al lettore è simile a quella di un percorso già fatto, di un *déjà vu* testuale però capovolto, dilatato e caleidoscopico. Tutto nel primo Manganelli sembra rifarsi a un *pattern* ben delineato che l'autore cerca in tutti i

modi di dissimulare. Solo che la sua malafede è scoperta, la sua è una dissimulazione onesta, mai menzognera: ogni verità è effimera, ogni verità è menzogna, e ogni menzogna è letteratura. Le tracce rimangono, il cammino è reiterabile, ciò che risuona dai passi è sempre il medesimo rumore sottile di una prosa.

Un cammino a ritroso, che riporta alle origini della notte – e all’inizio del testo – per mezzo del quale il cerchio perfettamente si chiude:

Secondo altro mito, la notte, come debole e intrigata dalla eternità inciampevole dei propri capelli, fu catturata, e a forza condotta al talamo dell’astrofanano: e che sotto il corpo grevissimo del costui pachiderma, per dolore e orrore, lei rattrappita in un luogo geometrico, tutta si sciolse e disfece in volta di sangue e viscere: e morta ci sovrasta nel suo talamo, trafitta da stelle di furore o forse di auto pugnale, la lacrimosa, la tenebrosa, la taciturna, la disfatta, la iniziale e finale.

La notte, essenza arcaica e insieme impubere, eternamente iniziale e finale, fondale immutabile della *Ringkomposition* dell’esistenza:

Ma altri racconta che la notte è ancora impubere; e che anzi il nostro esistere storico corrisponde al percorso che ella eseguisce nel gotico santuario dello spazio, viaggiando verso di lui, verso lo sposo che lei, come eternamente iniziale e finale si è scelto: lo sposo che la aspetta con orrore e delizia, con occhi spalancati e il breve respiro della voluttà e della morte; mentre quella avanza a scegliere Lui, Quello con cui solo ella può congiungersi, per cui si tessé questo talamo di spazio, si sprimacciarono questi cuscini di tenerezza: per cui si fuse questo lucido anello, questo anello esatto, questa geometria di anello, questo anello emblematico, questa tomba circolare, questo circolo possessuale, questo cerchio, questa mano di innumerevoli dita, questo corpo inesauribile: Quello di cui cerchiamo di stabilire il nome, febbrilmente sfogliando innumerevoli annuari telefonici, guide monaci, Who’s who, repertori di persone la cui morte non sia mai stata accertata.

Il suo conclusivo segreto è custodito nelle pieghe un annuario telefonico, volume delle supreme rivelazioni, «ultimo libro sacro»²¹ dei nostri tempi:

La guida del telefono? Ecco: la guida del telefono è un oggetto affascinante, e non è entrata nelle Storie della letteratura forse solo per la sua giovane età, o piuttosto per le congiure degli accademici. In realtà, la guida è già un «indice delle persone e luoghi notevoli», indice che gli accademici amano intensamente; ma è soprattutto l’indice di un libro apparentemente da scrivere. Apparentemente, dico, perché la guida si offre come uno sterminato catalogo dei possibili, disposto in un ordine rigoroso che in realtà descrive il disordine del caos primordiale. La guida del telefono è un abisso insondabile, ma illuminato da una volontà di completezza e totalità che non ha l’esempio. La guida è un’invenzione teologica, teocentrica, insieme comprensiva e insondabile; ma la regge una iterazione epifanica, insomma è una visione, ed una sola. È il racconto? No, è il romanzo²².

Ed è sfogliando le pagine di questo ultimo erede dei libri sibillini che noi potremo forse ritrovare quel nome, scalfire l’eterna reticenza, ravvisare il punto di sostanziale indicibilità verso cui condurre il definitivo *voyage au bout de la nuit*.

NOTE

¹ Data la presenza nell'opus manganelliano di un altro testo dal titolo *La notte* (cfr. G. Manganelli, *La notte*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi, 1996) si utilizzerà nelle pagine che seguono la dicitura contrassegnata da asterisco per indicare l'inedito oggetto del presente studio.

² G. Manganelli, *Dietro un'armata d'ombre venne la poesia vichinga*, «Corriere della sera», 5 gennaio 1985.

³ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1986, p. 110.

⁴ Così infatti recita il titolo del saggio dedicato a *Flatland* di Edwin Abbott all'interno de *La letteratura come menzogna*.

⁵ Cfr. G. Manganelli, *In un luogo imprecisato*, Torino, ERI, 1974; poi in Id., *A e B*, Milano, Rizzoli, 1975.

⁶ G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 42.

⁷ Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., p. 91.

⁸ Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 79.

⁹ Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli* cit., p. 43.

¹⁰ G. Manganelli, *Il presepio*, Milano, Adelphi, 1992, p. 38.

¹¹ M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Novara, Iternilnea, 2002, p. 82.

¹² Così si legge in un passo manoscritto del *Quaderno di appunti di critica concettuale* (p. 7 r). Il quaderno, privo di datazione, è custodito presso il Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia e fa parte dell'insieme dei cosiddetti *Appunti Critici*, sorta di zibaldone steso da Manganelli tra i tardi anni '40 e i primi anni '50 in sei quaderni, tutti conservati sempre presso il Centro pavese.

¹³ Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 221.

¹⁴ G. Manganelli, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 209.

¹⁵ Manganelli, *Laboriose inezie* cit., p. 210.

¹⁶ Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., p. 86.

¹⁷ Cfr. G. Manganelli, *Effigie*, in Id., *La notte* cit., p. 19: «Quando vennero definite eretiche le mie opinioni, con le quali avevo oltraggiato l'innocenza puerile e la casta saggezza degli anziani; quando vennero dichiarate inammissibili le mie dottrine sulla già consumata fine del mondo [...]».

¹⁸ G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 67.

¹⁹ G. Manganelli, *Quaderno di appunti di critica concettuale*, p. 2.

²⁰ M. Kundera., *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Adelphi, 1998, p. 200.

²¹ Cfr. G. Manganelli, *L'elenco del telefono: l'ultimo libro sacro*, in Id., *UFO e altri oggetti non identificati 1972-1990*, a cura di G. Pulce, Roma, Quiritta, 2003.

²² G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1995, p. 33.