

Manuele Marinoni

Le geometrie infernali del suono Manganelli e la musica

*Qualcuno prova due o tre posizioni,
avidamente, ansioso di vedere il suono
del flauto snodarsi sottile, piumato
serpente, riconsacrato ai piedi
dell'altare.*

Giorgio Manganelli

Pochi scrittori della letteratura italiana, e forse europea, del Novecento hanno compiuto, viventi, così tanti e sospettosi viaggi «geometrici» nel regno dell'Aldilà come Giorgio Manganelli. La vita della sua scrittura, o comunque parte di essa, è indubitatamente una *Saison en enfer*.¹ Che poi questo inferno, dantesco e non,² sia il risvolto di manica della realtà, d'un reale nullificato dalle sue stesse creature, dai suoi sensi, dai suoi corpi, è tutt'altra storia: l'uomo «adediretto» fluisce in modo precario e contingente in corpi diafani che parlano, sussurrano, fanno brevi o lunghi viaggi e, spesso, fanno anche rumore. Per tacere poi della traversata di luoghi «imprecisi» e «ostinati», spazi reali e fittizi, graffiati da una sadica ironia che non cessa mai di calpestare le aiuole del «fantasmatico».³

Quando si conversa di Manganelli, prima o poi, si finisce anche col parlare del «Nulla». Una colpa un po' tutta novecentesca: colpa nella quale si è gettati, senza rimedi e senza interruzioni. Ma una colpa che non è detto estrometta un occulto *καλός*. Quello del nostro autore è un nichilismo tutto particolare, che oscilla fra le forme, gli «ideogrammi», e le cavernose e sulfuree profondità somatiche, fra presenze e assenze di una tensione ontologica edulcorata al gioco di riflessi e riverberi. E se c'è un codice che s'addice più di altri all'esperienza del nulla manganelliano, nella generalissima vocazione dissacratoria, credo sia anzitutto, a giustificare anche il titolo di questo intervento, quello geometrico: la sillabazione del

¹ In questo senso a Manganelli s'addice molto l'etichetta, che rubo da Corrado Bologna, di *domatore di fantasmi*. L'espressione è usata da Bologna nell'introduzione a J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984 (testo da accostare per molti esiti teorici all'opera manganelliana).

² Ha scritto Salvatore Silvano Nigro: «nel laboratorio di Manganelli nasce il mondo "infinito" [...], con le sue mappe che inessate "stormiscono", come esito estremo del linguaggio leopardiano [...]. E quando l'universo diventa un'universa patologia, trattata (mèntori Webster e De Quincey) come "convenzione retorica" il trapezismo linguistico scaglia Manganelli dentro l'*Inferno* di Dante»; S. S. Nigro, *Scoperta di una vocazione*, in AA.VV., *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, V. Papetti (a cura di), Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 86.

³ Molto sommariamente, come riferimenti critici alla scrittura manganelliana, rimando a: *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, op. cit.; M. Paolone, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2002; G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004; AA.VV., *Giorgio Manganelli*, M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), Milano, Marcos y Marcos, 2006; *La scommemorazione. Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, numero monografico di «Autografo», 45, 2011. Cfr. l'aggiornato lavoro di G. Pulce, *Giorgio Manganelli, Bibliografia (1942-2015), con una cronologia della vita e delle opere e un regesto delle collaborazioni radiofoniche*, Roma, Artemide, 2016. Trattando in questo intervento del rapporto tra Manganelli e il mondo musicale mi piace rimandare per quanto concerne il legame col mondo figurativo e delle immagini al bel saggio di F. Francucci, «Guardare un quadro...». *Manganelli descrittore di figure*, in AA.VV., «Sorpresi a scrivere di immagini». *Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento*, M. Marinoni, M. Basora (a cura di), Prefazione di C. Martignoni, Pavia, TCP, 2016, pp. 62-79.

reale è in funzione geometrica; la sintassi strutturale dei libri di Manganelli segue un ordine geometrico, già da *Hilarotragoedia* (non certo una geometria euclidea, semmai delle spazialità alla Poincaré); così, alla fine, il nulla stesso può considerarsi un solido geometrico.⁴ Aggiungo, come *ouverture* del discorso, che anche il problema del nulla della significanza, nel cuore del mondo musicale, secondo Manganelli, è strettamente associato alla «matematizzazione» del suono già nella sua neo-vita compositiva: «un grafico celeste, un inferno matematico».⁵ Geometrica, secondo leggi e regole ben precise, è dunque una peculiarità che Manganelli va individuando anche nel mondo musicale: nel mondo dei suoni, delle composizioni e dell'ascolto. Nelle prossime pagine tratterò di questo specifico tema della cultura manganelliana: quello riguardante l'auscultazione (termine specialistico che uso volutamente: Manganelli ascolta sempre il/nel corpo del mondo) delle forme espresse dalla tradizione musicale, occidentale, ma non solo. Scopo fondamentale è individuare alcuni nuclei estetici che fanno parte del discorso manganelliano sui suoni e sulla musica: siano essi problemi di pura musicologia o di più profonda ontologia musicale. Il passaggio dall'ascolto, ascolto dell'esterno attraverso il proprio corpo, così come ascolto diretto del proprio corpo (ascolto mono-maniacale), alla scrittura del senso dello stesso è pressoché abissale, e Manganelli lo sa molto bene, specie in virtù dei non pochi accidenti che ha incontrato nel rapporto tra scrittura (parola) e pronuncia sonora delle forme (*phoné*). Ma di questo è stato scritto molto e bene. Connessi alle opzioni di un'ontologia musicale, che col nulla ha, come si vedrà, familiarità strettissime, troveremo anche i tratti di un gusto e di una personale vocazione a ricostruire una musicoteca illimitata e «non-finita». Cercherò di legare intertestualmente e sinotticamente le pagine delle interviste con Paolo Torni con le riflessioni di *Rumori o voci*,⁶ seguendo un itinerario di temi e motivi che Manganelli stesso enuclea esplicitamente nelle conversazioni radiofoniche; tralasciando parecchi altri aspetti, magari non direttamente chiariti dall'autore, che meriterebbero ulteriori indagini e precisazioni o che, in parte, sono già stati studiati.⁷ Vedremo anzitutto, dopo il presupposto ineliminabile dell'ascolto, la questione del nesso tra «forma» e «senso» musicale, forse il più antico problema dell'universo sonoro (a partire dagli albori sette/ottocenteschi della scienza musicologica), che in Manganelli va di pari

⁴ È impossibile poter ridurre in una nota un dibattito straordinariamente ampio e contraddittorio come quello sul tema del nulla nella contemporaneità. E altrettanto complicato è ragionare delle plurime maschere che il nulla stesso assume nella letteratura manganelliana (ne ho discusso rapidamente nel mio *Il 'paradigma' metamorfico nella letteratura di Giorgio Manganelli*, in *Mitologie, miti, mitoidi nella narrativa italiana fra Novecento e Duemila*, N. Trentini (a cura di), «Lettera Zero», 1, 2015, pp. 147-154). Nella definizione di una geometria del nulla riprendo quanto discusso da Simon Saunders e da Henry R. Brown a proposito del vuoto: «riconosciuto come un mezzo fisico multiforme. [...] Una teoria generale del vuoto è quindi una teoria di tutto, una teoria universale. Sarebbe opportuno chiamare di nuovo il vuoto "etere"»; S. Saunders, H. R. Brown, *The philosophy of Vacuum*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 251. Nel dibattito contemporaneo, all'interno di questa precisa individuazione della materia vuota, è necessario confrontare le posizioni di Brian Rotman, *Semiotica dello zero* [1987], Milano, Spirali, 1988 (il quale svolge anche interessanti indagini sul rapporto fra *horror vacui* e tradizione cristiana) e di H. R. Pagels, *Il codice cosmico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994. Queste minime coordinate rientrano, come detto, in un assai più ampio circuito di idee e di interferenze, in cui il problema nichilistico è affrontato in infinite prospettive. Rimando per un denso ed efficace quadro unitario a F. Volpi, *Il nichilismo*, Bari, Laterza, 1996.

⁵ La citazione è estratta da G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Torni*, A. Cortellusa (a cura di), Roma, L'Orma, 2014, p. 85. Il mio intervento si basa essenzialmente sulle conversazioni (andate in onda su Rai Radio 3, dal 14 al 18 luglio 1980) raccolte in questo volume. Una prima edizione dei testi si può leggere in P. Torni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo, Sellerio, 2001. Nell'edizione del 2014 alle cinque puntate seguono *Cinque pezzi facili (1976-1989)*.

⁶ Milano, Rizzoli, 1987.

⁷ Molte indicazioni si trovano nella ricca monografia di G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, op. cit.

passo con lo stesso rapporto che permea il discorso metalinguistico. Noteremo, nonostante peculiari divergenze, una certa transitorietà di temi e motivi dal piano speculativo al piano ermeneutico. E inoltre: il tema del silenzio, diviso tra i problemi di un'ontologia musicale e di un'ontologia del senso reale, e così il tema dell'angoscia riservato alla dimensione dell'ascolto stesso. Non mi occuperò degli altrettanto importanti motivi della citazione in musica, della contaminazione, della volgarità, ecc.

Ricordando da subito gli effetti fisici e corporei dell'ascolto, che richiamano le pagine di *Rumori o voci*, credo non sia fuori luogo partire dalla distinzione fra cognizioni ricettive discussa da Gilbert Rouget nello studio etnomusicologico *La musique et la trance*, Paris, Gallimard, 1980 (l'edizione italiana, Torino, Einaudi, 1986, è presente nella biblioteca di Manganelli).⁸ Alla ricerca dei rapporti tra uomo e universo musicale, Rouget tracciava sentieri critici molto precisi riguardanti gli effetti, tutti apotropaici, più persuasivi e perturbanti, della trans-individualità. La concavità del plesso somatico in ascolto, in certe culture e in certi regimi di pensiero, diviene esperienza inter-soggettiva, ma di una soggettività infinitamente altra, persino astratta, che vincola l'esperienza uditiva alle vibrazioni micro-cosmiche. A fornire l'educazione all'ascolto, ma in tal caso è bene circostanziare che non si tratta forzatamente dell'ascolto musicale, ma di suoni e rumori, sono dunque sia un principio psico-fisiologico sia il contesto culturale. Che ci sia poi, e su questo Manganelli persevera, anche una componente «viscerale», emotiva e antropica negli organigrammi dell'ascolto (e, perché no, anche della composizione musicale stessa come forma poetica) è fenomeno parallelo, ma non per questo marginale. Leggiamo agli inizi di *Rumori o voci*:

quel rumore vi suggerisce l'esistenza di cose non solo non irreparabilmente lontane, ma dotate di una grazia in qualche modo vitale, giacché per certo si muovono, o invecchiano, o sono instabili, o mosse da qualcosa e, magari, sebbene ciò appaia stravagante, da qualcuno, e, insomma, anche il franare ambiguo di un poco di terra vi suggerirà immagini precipitose come il vostro cuore allarmato [...].⁹

Si tratta, a livello microscopico, della ricerca del fascio di rette che attraversa il principio identitario, dell'unità soggettiva che forma e in-forma spinte da ogni direzione. Movimenti, rumori, suoni prendono significato e, al medesimo tempo, perdono qualcosa di se stessi: diventano altro da sé: sia questo il principio metamorfico o più generalmente mitico. Manganelli fatalizza la transitorietà dei sensi, interni ed esterni, e monodizza i principi ricettivi: senza ascolto i rumori finiscono coll'essere totalmente privi di senso, in una sorta di anarchia ontica.¹⁰

⁸ Il libro è presente (con segnatura F. MANG. Coll. Paper 96) nel *Fondo Manganelli* conservato presso il Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. Su natura e problemi della biblioteca manganelliana ivi conservata cfr. F. Francucci, *L'archivio Giorgio Manganelli al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Le carte, i libri, i quaderni*, in «Autografo», 45, 2011, pp. 221-238.

⁹ G. Manganelli, *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 8.

¹⁰ Nel corso dell'intervento seguirà una distinzione tra il termine 'ontico' (come reale e individuale esistenza dell'oggetto, in sé e per sé) e 'ontologico' (riguardante la dimensione sostanziale universale dell'ente oltre la propria individualità, appunto 'ontica'). Per i problemi teorici (qui riassunti ai minimi termini, sulla via dell'uso heideggeriano del concetto) rimando all'apparato teorico descritto da E. Fink, *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà* [1929-30], a cura di G. Jan Giubilato, Milano, Mimesis, 2014.

Ricordo che nei rapporti ontologici fra suoni e rumori questi ultimi hanno una storia, per un certo periodo, differente dai primi: si potrebbe persino pensare il rumore come altro-da-sé del suono.¹¹ Tutti elementi che vanno conformandosi a un ragionamento più profondo nel momento in cui Manganelli scrive che:

Voi non ascoltate solo suoni isolati, ma suoni deposti sul gran suono notturno del fiume semovente; e allora accadrà che i suoni, quali essi siano, si dispongono, per quanto rari, a fare un disegno, forse ci sarà dell'allegria in quella scoperta. E in grazia del fiume, che credete di conoscere, almeno come concetto o mera presenza lessicale, voi frugherete in certe memorie che non parevano insensate, finché non siete giunti in quel luogo, nel quale sperimentale la vostra vocazione alla stanchezza.¹²

Il riferimento alla «stanchezza» è indice di un dialogo filosofico ben preciso: è parallelo all'origine del «neutro», di blanchottiana memoria,¹³ quale scure interiore che nullifica le parti di un discorso comune per definire una soggettività senza soggetto: la «vocazione alla stanchezza» può soggettivare le voci, e in questo caso anche i suoni, in quanto elementi, come si diceva, di una intersoggettività selvaggia e plurale. Se Blanchot sosteneva l'impossibilità di quiete per il dialogo, Manganelli lo pensa e lo scrive per l'ascolto. Ogni dato acquisito produce altri ascolti, sempre più profondi. In questo senso è già stato fatto il rimando alla sfera teorica entro la quale s'è mosso Jean-Lun Nancy, per il suo capitale saggio *À l'écoute*, al fine di comprendere meglio certe dinamiche della strategia manganelliana.¹⁴ Mi pare inoltre assai suggestivo richiamare, nei circuiti di una «corporeizzazione» del tutto, anche le sperimentazioni (citata da Nancy) di Gérard Grisey a proposito degli «spazi acustici» attraverso i quali una materia sonora mette a contatto diretto ascoltatore e oggetto musicale (all'interno della già menzionata storia dei rumori).¹⁵

Questi, in estrema e inevitabile sintesi, sono i principi dell'ascolto; ai quali si assomma il legame sopra citato tra «forma» e «senso». Vediamo più da vicino ciò che dice Manganelli nelle conversazioni con Paolo Terni. Anzitutto troviamo riferimenti al processo di «formazione» laddove si tratta di spiegare alcune trasformazioni, delle processualità emotive, come nel caso del tema dell'angoscia, o, come precisa Manganelli stesso, «del modo di trasformare l'angoscia» in forma (vengono citati il *Tannhäuser* di Wagner, Mozart e Schumann). Lo scrittore non esita a indicare scopertamente come referente concettuale, per casi specifici, il sistema platonico: a proposito di Haydn, musicista in cui convive una «singolare miscela di facilità e di difficoltà»,¹⁶ Manganelli arriva persino a proporre la definizione di «musicista

¹¹ Cfr. A. Arbo, *Breve storia del rumore, da Rousseau a Grisey*, Pisa, Serra Editore, 2004.

¹² G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., pp. 12-13.

¹³ Il riferimento essenziale va a M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»* [1969], Torino, Einaudi, 2015, pp. LIII-LXIV. Cfr. (vicino all'interpretazione levinassiana) J. Rolland, *Pour une approche de la question du neutre*, «Exercice de la patience», 2, 1981, pp. 11-45; B. Moroncini, *Il discorso e la cenere. Dieci variazioni sulla responsabilità filosofica*, Napoli, Guida, 1988. Si possono ora leggere analisi approfondite, con non pochi risvolti post-heideggeriani, in M. Zarader, *L'être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, 2001.

¹⁴ Cfr. A. Cortellessa, *L'onta del significato*, in G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., pp. 109-147. Cortellessa rimanda all'introduzione di Enrica Lisciani Petrini all'edizione italiana di J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Milano, Cortina, 2004. Aggiungo le numerose precisazioni che la studiosa apporta nel capitolo *Noi: diapason soggetti* (pp. 83-104) del suo ricco *Risonanze. Ascolto Corpo Mondo*, Milano, Mimesis, 2007².

¹⁵ Cfr. AA.VV., *Le temps de l'écoute. Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, D. Cohen-Levinas (a cura di), Paris, L'Harmattan, 2004.

¹⁶ G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 23.

platonico»; ma ancor più accattivante è quanto sostiene sul *Dies irae* di Mozart:

quello straordinario urlo di bocche immobili con cui si chiude questo incompiuto, straordinario capolavoro [...]. Questo senso contemporaneamente della morte, del trionfo della morte e dell'assenza della morte. Il tema è sempre quello, perché indubbiamente il tema della morte è anche il tema della misura dell'esistenza con cui l'adolescente viene a confronto, viene a contatto... e faticosamente si misura.¹⁷

Le forme hanno, secondo un ordine tutto manganelliano, vita fantasmatica, anche quando si passa, sulla linea storica, attraverso i «demoni» che «si sono impadroniti delle forme, delle idee celestiali, delle idee platoniche di Haydn».¹⁸ Manganelli insiste sul problema della forma, e, connesso, su quello della «struttura», implicando un'argomentazione di matrice antropologica sugli assetti ricettivi di un linguaggio che ha relazioni complesse col senso, in generale, e, prima ancora, coi sensi della materia. Una certa e temibile fragilità ontologica accompagna la riflessione che, a un certo punto, lo scrittore etichetta come «segnalica dell'astratto». In sintesi: le geometrizzazioni della sostanza musicale, non fatta altro che di suoni e puri equilibri musicali, concepisce una forma che è «esattamente [...] quello che è: cioè è soltanto se stessa. E non c'è niente da cercare che non sia puro suono... e rapporto di suono».¹⁹ Il discorso di Manganelli, dal punto di vista ontologico (vedremo che sarà un po' diverso il principio della comprensione), e nella clausola nichilistica di cui si diceva, è in corrispondenza con quanto sostenuto da Vladimir Janckélévitch a proposito del tema dello *charme*:

La musica è uno *charme*: fatta di niente, a niente dovuta, forse persino niente essa stessa – quantomeno per chi si aspetta di trovare qualcosa o di palpare una cosa – come una bolla di sapone iridescente, che brilla tremula qualche istante al sole, scoppia appena la si tocca: non esiste che nell'assai incerta e fuggevole esaltazione di un minuto propizio. Inconsistente, quasi inesistente musica.²⁰

La transitorietà dal materico, dall'espressione diretta e istantanea del suono, prodotto dal musicista, al senso, è l'oggetto medesimo che forma la perdita del senso. Afferma Manganelli, ancora in preciso (nascosto) accordo con Jankélévitch:

non c'è nessun significato al momento in cui viene recepito: è questo il punto affascinante... questo motivo che era nato, diciamo, nell'ambigua ambizione di avere un significato, nel momento in cui viene appropriato dal musicista, viene catturato dal musicista, perde ogni significato.²¹

Ma c'è un altro punto su cui la riflessione musicale di Manganelli è in sintonia con le intuizioni filosofiche del pensatore francese: a proposito della radicale differenza tra sistemi letterari e sistemi musicali, Manganelli, nella *Prima puntata*, sostiene che «la

¹⁷ Ivi, p. 25.

¹⁸ Ivi, p. 36.

¹⁹ Ivi, p. 63.

²⁰ V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile* [1961], Milano, Bompiani, 2001, p. 102. Sul pensiero di Jankélévitch cfr. E. Lisciani Petrini, *L'apparenza e le forme. Filosofia e musica in Jankélévitch*, Napoli, Tempi Moderni, 1991; A. Arbo, *Riflessioni sul silenzio: fra Adorno e Jankélévitch*, in *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, Torino, Trauben, 2000, pp. 69-84 e E. Matassi, *L'ineffabile, l'utopico e l'ascolto*, in *Musica*, Napoli, Guida, 2004, pp. 57-72. Matassi, uno dei più raffinati studiosi del pensiero filosofico musicale, compie una sintesi incredibile, su piani sostanziali e ontologici, di quelle che sono le tre principali interpretazioni novecentesche del senso musicale: tra Adorno, Ernst Bloch e, appunto, Jankélévitch.

²¹ G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 42.

variazione», tipica della sintassi sonora, è, in letteratura, «così difficilmente, preziosamente trasferibile». ²² Vicinissimo il problema della «ripetizione». In musica, secondo Jankélévitch, ogni nuovo elemento del discorso è impossibilitato nel ripetere se stesso con identica potenzialità semantica; di volta in volta è qualcosa di di-verso, di altro-da-sé, tale per cui il rinnovarsi dello stesso è lo sprofondare del sempre diverso. In fondo la musica non è altro che «un avverbio di modo del pensiero». ²³ Va precisato che queste posizioni nei riguardi del senso musicale sono una netta presa di distanza da quanto era vivo nello spirito romantico e così da una componente dominante di tanta musicologia otto-novecentesca.

Manganelli sembra proprio ancorarsi a una nuova prospettiva, che punta tutto sullo stadio materico del sonoro, addirittura corporale, per poi arretrare dinanzi ai cancelli del significato. È interessante, seguendo un'indicazione di Riccardo Martinelli, tenere sullo sfondo del nostro discorso le sintesi di Jankélévitch con le conclusioni di Deleuze e di Guattari sul «ritornello inteso come ritmizzazione ripetitiva dell'atto, riscontrabile già a livello biologico, comportamentale e persino fisiocchimico» ²⁴: il corpo come centro gravitazionale dell'auscultazione.

A questo punto dobbiamo però chiarire alcuni luoghi testuali in cui Manganelli parla dei principi emotivi, per passare all'altro problema, sopra accennato, dalle fase interpretativa. Il principale stato richiamato è quello dell'angoscia. E con ciò è inevitabile fare alcuni minimi rimandi al complesso rapporto tra musica e indagine psicoanalitica indagato da Philippe Lacou-Labarthe in *La melodia ossessiva*.

Psicanalisi e musica, Milano, Feltrinelli, 1980 (volume presente nella biblioteca di Manganelli). ²⁵ Ci sono musiche, sonorità, principi armonici, che sono veri e propri *Leitmotive* dell'assenza, del lutto e della morte. Lacou-Labarthe ragionava su quella sostituzione auto-analizzata da Reik riconducibile al fenomeno, studiato a fondo da molti psicologi sperimentali del secondo ottocento, chiamato catacistico: la risonanza interiore diventa incessante costrizione angosciosa; è l'accadere latente del sempre uguale, sorta di *déjà-vu* inespresso, che ruota in un circuito anti-ermeneutico in cui, dall'interno o dall'esterno che sia, è impossibile cogliervi indizi di senso: è così una continua morte del tempo, nell'eco infinita di suoni e tempi interiori, quella che transita accanto all'espressione empirica della musica. Manganelli lo dice apertamente:

L'importante è che l'angoscia coesista col gioco; coesista continuamente con la... non so se la liberazione o la schiavitù dalla forma, ma certamente con qualche cosa che affronta, sfida e contemporaneamente coniuga l'angoscia ...

[...]

Credo che non ci sia altro gioco. Credo che la musica, come la letteratura, come qualunque cosa di ciò che è misterioso... di quella cosa misteriosa che noi chiamiamo arte, sia costretta a giocare come in una favola – mi pare danese – ove una ballerina è costretta a danzare fino a che muore. ²⁶

²² Ivi., p. 20.

²³ V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 86.

²⁴ Cfr. R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 167 ss. Le riflessioni dei due filosofi francesi si leggono in G. Deleuze, F. Guattari, *Sul ritornello*, in *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, t. III, Roma, Castelvecchi, 1997.

²⁵ Volume conservato presso il già citato Fondo pavese con segnatura F. MANG. Sagg. Musica_2.

²⁶ G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 47.

L'arte musicale, afferma poco dopo Manganelli, è dunque definibile nei due termini del «gioco» e della «morte». Sembra che il soggetto, nella sua irriducibile destinazione mortuaria e nientificante, venga ritmicamente scandito, per riprendere Nancy, come cifra di un «rinvio infinito, poiché rinvia a ciò che non è niente al di fuori del rinvio».²⁷ È quant'altro mai azzeccata quindi la definizione di «diapason soggetto».²⁸

Il nome che subito Manganelli fa, tendendo insieme «eros» e «morte», è quello di Wagner. Compositore al centro di un universo musicale rappresentativo della chiusura nella dimensione fantasmatica che «il ragazzo» crede di attraversare prima del reale, senza accorgersi che, in fondo, non avrà altra esperienza che di «ulteriori castelli di fantasmi».²⁹ Che lo scrittore faccia riferimento alle angosce wagneriane per slacciare i nodi della concretezza non è affatto casuale, né da un mero punto di vista autobiografico (svelato da Manganelli stesso che ricorda la sua iniziazione wagneriana), né da un punto di vista concettuale. Nel corso del Novecento, o più precisamente durante la traversata post-moderna, non si contano le interpretazioni wagneriane. Dallo stesso citato Lacoue-Labarthe che piega il musicista tedesco all'ideologia nazista, ad Alain Badiou che contrappone, in una parabola ristretta, filiazioni dell'antico e del moderno, sino a Peter Szondi, Adorno, ecc. Manganelli sembra, in superficie, cavarsi d'impiccio da tutta questa compagine per tornare a un rapporto più viscerale, più corporeo anche con Wagner. Dunque non credo di esagerare rileggendo l'intera «discesa agli inferni» manganelliana come vero e proprio *Gesamtkunstwerk* (però prudentemente svincolata dal wagnerismo puro, e riportato a un senso più profondo, mitico), e riallacciandomi ancora a quell'ascolto chiuso in circolo di cui sopra s'è fatto cenno. Si tratta, ma qui Adorno va ripreso, dell'«organizzazione inglobante»³⁰ che fa del gioco e della morte due estremi in continua oscillazione. Quello manganelliano è però pur sempre un Wagner (si capisce che sto suggerendo una netta separazione tra puro spirito wagneriano e wagnerismo) ridotto alla dimensione adolescenziale dell'esperienza musicale; non è certo considerato uno dei musicisti che più ha sconvolto le sue radici di ascoltatore. E credo che in tale giudizio, assai sintetico per altro, vada ricercata una non ben giustificata matrice adorniana.³¹

Lontano dai confini della tradizione musicale accennata c'è qualche elemento in più, oltre appunto al richiamo wagneriano, che intreccia le risultanze sonore coi principi della morte. Nelle pagine finali di *Rumori o voci* (dove non è difficile ricavare un intertesto dannunziano – probabilmente sotto l'accelerazione parodistica: «ed ora ascolta: l'ira s'impenna»; «la voce è spenta. Una goccia. Una porta. Un vento disperde una polvere di rantoli e strida. Ascolta: può essere che la notte abbia una fine?») ³² è

²⁷ J.-L. Nancy, *All'ascolto*, cit., pp. 14-15.

²⁸ Ivi, p. 27.

²⁹ G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 22.

³⁰ T. W. Adorno, *Wagner* [1952], in *Wagner-Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi, 1966, p. 93. Molto brevemente: sul pensiero musicale di Adorno cfr. Antonio Serravezza, *Musica, filosofia e società in T. W. Adorno*, Bari, Dedalo, 1976.

³¹ Sarebbe invece opportuno rileggere, per intero, il Novecento critico, musicologico e musicale, alla luce del Wagner che ci ha presentato Mario Bortolotto nel suo splendido *Wagner l'oscuro* (Milano, Adelphi, 2003) così da interpretare più a fondo l'indubitabile esistenza di una *funzione-Wagner*. Per un primo approccio del problema cfr. A. Guarnieri Corazzol, *Tristano mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.

³² G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., pp. 144-145.

l'assenza di suoni, il silenzio, su cui tornerò più analiticamente alla fine («sperimenti di silenzio»), che fa da preludio alla «resurrezione dei morti»: ³³ dal/nel silenzio si producono segni tangibili del vuoto: dal vuoto fuoriescono segni altrettanto nullificatori:

Che è questo rombo, farnetico, frastuono, quale rissa governa il mondo, dilata lo spazio? E che vuoi che sia questo biscanto, questo bailamme, questo stridore e fracasso, questo sibilo dell'aria, questo brivido sonoro? E che vuoi che sia, mio caro nottambulo, mio sedentario delle tenebre, se non questo, questo appunto – la resurrezione dei morti?³⁴

Tutto ciò ha i caratteri, per riprendere quanto Olivier Assayas ha scritto a proposito di *Sussurri e grida* (1973) di Bergman, di una «lucidità ai limiti della veggenza». ³⁵ Non a caso la scena iniziale del film di Bergman è scandita dal rumore inaccessibile e allo stesso tempo inesorabile della fine, della morte, sino all'immobilità finale dell'ultimo orologio. ³⁶ I rumori, in questa generalissima e diabolica post-modernità, sono esperienza coercitiva del quotidiano, acquistano significati estremi laddove toccano le fantasmagorie del nulla e del vuoto. ³⁷

Vorrei però tornare ancora un poco sul problema dell'auto-ascolto e della conseguente interpretazione psicologica degli effetti musicali. In questa prospettiva, nella liceità di un discorso di confronti, Manganelli sembra capovolgere quanto affermato da alcuni dei principali esponenti della filosofia analitica secondo novecentesca, e penso soprattutto a Peter Kivy. Questi scriveva che trattando di musica e stati emotivi noi «non siamo mossi a queste emozioni, ma da queste emozioni», ³⁸ che non sono altro che «proprietà acustiche della musica». ³⁹ Il problema, come lo espone Manganelli, sta nella trasmissibilità dal piano descrittivo a quello psicologico:

se io dico ad esempio che il K 465 è una musica altamente angosciosa io la riporto nello schema del discorso psicologico. Quello che invece proprio per l'appunto sento di non poter fare, di dover non fare è questo: cioè il K 465 mi presenta un discorso che adopera un materiale che io posso definire, in altra sede, psicologico, ma lo rovescia completamente, lo monda totalmente. Non accade più nulla di angoscioso e io mi trovo solo di fronte ad una angoscia della struttura, ad un'angoscia della forma che è più assolutamente dotata di capacità di pedagogia dolorosa. Non mi può più trasmettere sofferenza. ⁴⁰

L'«ilarità dell'enunciazione» è ciò che resta, è residuo finale di quella imparziale e impossibile trasmissibilità delle vibrazioni emotive. È dunque, per Manganelli, una questione legata alla forma e al senso ad essa dato (più che al senso da essa dato). Come ho già anticipato, uno dei temi più affascinanti dell'interesse musicale

³³ Ivi, p. 145.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cfr. O. Assayas e S. Björkman, *Conversation avec Bergman*, «Cahiers du Cinéma», 2006, p. 110.

³⁶ Questo intervento punta costantemente a mostrare il continuo cortocircuito tra effetti del sonoro e densità materiche, tra produzione e ricezione. Il discorso è molto più ampio e travalica, se pensiamo a tutta la letteratura manganelliana, il mero contenuto musicale. Si potrebbero dire cose affini anche per le questioni del tempo. Un punto di riferimento teorico essenziale in proposito resta il barocco saggio di E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere* [1954], Milano, Adelphi, 1994.

³⁷ Splendide le riflessioni, che passano dal cinema, all'arte, alla letteratura, alla filosofia, in proposito di E. Lisciani Pettrini, *Vita quotidiana. Dall'esperienza artistica al pensiero in atto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015 (da cui ho ripreso anche la citazione richiamata nella nota 35).

³⁸ P. Kivy, *Filosofia della musica. Un'introduzione* [1980], Torino, Einaudi, 2007, p. 160.

³⁹ Ivi, p. 111 ss.

⁴⁰ Giorgio Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 32.

manganelliano, e dell'universo musicale in genere, riguarda il silenzio. Chiaramente anche questo motivo, come tutti quelli evocati, non va estraniato dal discorso sin qui riassunto; ogni elemento, nelle prospettive manganelliane, sembra far parte di una precisa, come si sta cercando di mostrare, educazione all'ascolto.

Diventa così indispensabile tornare ancora una volta alle pagine di *Rumori o voci*. Da subito il silenzio penetra plurime metamorfosi, sia semantiche sia ontologiche: anzitutto si trasforma in luogo segreto, oscuro e misterioso che abbraccia, come il «nulla» nel quale si perde la parola (tenendo presente Heidegger), e, ancor più a fondo, produce il senso del «sacro», nella coercibile distanza di una perdita altrettanto irrevocabile. È il tema del «dire» originario che nel nostro tracciato si capovolge specularmente verso i limiti di un «ascoltare» originario. Tale inversione ha un senso enormemente pregnante per Manganelli, specie se rapportato a tutta l'epistemologia poetica, soprattutto secondo-novecentesca, che, per dirla con Steiner, ha fatto del silenzio «i diritti dell'ideale: parlare significa dire meno».⁴¹

Non c'è qui l'intenzione di inventariare tutte le possibilità del silenzio che affiorano dal macrotesto manganelliano: possiamo solo ricordare il «silenzio di singolare nobiltà» e capace di «coesistere con tutti i suoni della vita restando silenzio assoluto» di *Agli dèi ulteriori* (1972-1989), o il «silenzio consenziente» della *Notte* (1996), e così via.⁴² Prendiamo invece le prime pagine di *Rumori o voci*: all'improvvisa e inaspettata rivelazione di una «stanchezza strana e insistente» (s'è già detto del ruolo propedeutico della stanchezza riferendosi a Blanchot), sprofondando misteriosamente nei liquori notturni, ecco l'apparire di un dominante, «assoluto, mai discontinuo silenzio».⁴³ Questo «silenzio» è pervasivo e accelera positivamente le potenzialità della stanchezza. Ecco poi da quel silenzio, necessario, partire un dialogo non sintatticamente regolato; un discorso «silenzioso» in quanto privo di direzione, ma non vuoto, in quanto pieno di rumori. È il soggetto stesso a diventare silenzio, silenzio di se stesso. Ciò che accade è un mutamento (*Wandel* direbbe Heidegger lettore di Hölderlin) sostanziale della forma uditiva. Quello accolto non è dunque un silenzio offerto, costruito, geometrizzato, e necessariamente parcellizzato dalla sua absolutezza, è bensì una necessitante «non-essenza» (*Unwesen*) insita nel percepente sonoro (e non solo sonoro). Il silenzio che Manganelli immagina in queste prime pagine di *Rumori o voci* non è più (o non è più solo) il vuoto ontologico che secondo certo proto-romanticismo (Novalis *in primis*) è necessario basamento da cui scaturisce il suono, sia esso prodotto naturale o artificiale, diretto all'ascolto o all'assoluto; è invece condizione ancestrale e connaturata ai fondamenti dell'ascolto, così come fondamento ontico dell'ascolto di sé, nell'ascolto della ricezione circolare del proprio corpo e quindi dell'esterno. Noi stessi, secondo Manganelli, siamo silenzio, siamo un vuoto in ascolto, in piena ricettività.

Esistono però, e lo si è già rammentato, sempre per Manganelli, altre forme di silenzio, e in questo caso direttamente collegate all'universo musicale. Nella *terza*

⁴¹ George Steiner, *Il silenzio e il poeta* [1967], in Id., *Linguaggio e silenzio*, Milano, Garzanti, 2001, p. 72.

⁴² Su questo cfr. almeno W. Krysinski, *Il caso Manganelli: dell'indicibile ovvero come accettare la debolezza della letteratura*, in AA.VV., *Il detto e il non detto*, Atti del convegno internazionale, novembre 1998, L. W. Petersen, B. Grundtvig, P. Schwarz Lausten (a cura di), Firenze, Cesati, 2002, pp. 139-152.

⁴³ G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 7.

puntata lo scrittore dichiara che:

la musica ha rapporto non solo coi suoni ma ha ovviamente rapporto con le pause che non sono la stessa cosa delle pause di un discorso letterario. Ha rapporto coi silenzi e direi un rapporto coi silenzi in cui i silenzi funzionano esattamente come le note musicali. Non sono un'altra cosa. Non sono una interruzione o uno iato, né uno spazio: sono una nota particolare il cui grado è caratterizzato dal manifestarsi come assenza.⁴⁴

Il ragionamento mira al tema del riempimento del silenzio della forma. Le «pause» non sono così neutre; posseggono il medesimo statuto sostanziale (e quindi formale) delle note e abitano un significato connettendosi al contesto strutturale. Manganelli non distingue però, come molta musicologia novecentesca ha fatto, tra «pause», in quanto partecipazioni di uno sviluppo, e «silenzi» veri e propri, in quanto sospensioni dell'accadimento e continuazioni del tempo;⁴⁵ finisce invece coll'intendere allo stesso modo una caratteristica intrinseca al linguaggio musicale come la intendeva per un più generale linguaggio del reale. Per capire meglio: Manganelli si sofferma su un caso specifico: l'*Andantino* della sonata in la maggiore D 959 di Franz Schubert:

All'ascoltatore non sarà sfuggita quella sorta di stanchezza delle note che genera l'alone del silenzio, che è in qualche modo protettivo, in qualche modo più intenso e portante nei confronti della nota. E questa mi pare una straordinaria sottigliezza sia del testo, sia dell'esecuzione.⁴⁶

Lo scrittore sta parlando, rintracciando una fenomenologia assai vasta, di uno specifico uso del silenzio: il «silenzio evocato» dalla musica stessa. Non ho potuto controllare se Manganelli fosse a conoscenza dell'uso di questo passo schubertiano da parte di Robert Bresson come *Leitmotiv* nel film *Au hasard Balthazar* del 1966,⁴⁷ ma certo è molto suggestivo l'accostamento, specie nel momento in cui si intuisce che l'uso del passo musicale come accompagnamento di senso (evocatore di senso) spinge verso l'idea del mito del «cielo vuoto», del soggetto senza risposta dall'eterno. Tutta una suggestione che naturalmente rischia di perdersi se seguiamo pedissequamente gli irrinunciabili ammonimenti manganelliani sul «niente da dire» della musica. Anche il quesito del silenzio, così come quello della correlazione fra «senso» e «forma», spinge Manganelli a tornare sul rapporto tra scrittura letteraria e scrittura musicale:

ora lo scrittore si trova sempre di fronte ai problemi della... della... come potrei dire?... metabolizzazione dell'assenza. E questo problema che è, nel caso dello scrittore, aggravato dalla sua ambiguità, dalla sua compromissione col significato, nel caso del musicista è praticamente assente quando riesce a toccare quel livello perfetto di forme [...].⁴⁸

La «sospensione» che il suono elabora, e ha in sé, non può essere trasmessa, secondo Manganelli, sullo stesso livello della parola letteraria. Un tema, questo, che permette, in conclusione, di riallacciarsi alla problematicità della semantica musicale. Tra l'atto

⁴⁴ Id., *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 40.

⁴⁵ Cfr. G. Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, Lulu, 2013, pp. 340 ss.

⁴⁶ G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 40.

⁴⁷ Cfr. C. Bertoglio, *Musica, maschere e viandanti. Figure dello spirito romantico in Schubert e Schumann*, Torino, Effatà editrice, 2008, pp. 29 ss.

⁴⁸ G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 40.

creativo, l'atto di riproduzione di una partitura musicale e la ricezione il significato non è assente; gioca un ruolo:

non c'è nessun significato al momento in cui viene recepito: è questo il punto affascinante... questo motivo che era nato, diciamo, nell'ambigua ambizione di avere un significato, nel momento in cui viene appropriato dal musicista, viene catturato dal musicista, perde ogni significato.⁴⁹

Non pare dunque insolito che all'astrattezza assoluta del linguaggio musicale Manganelli voglia affidare il più arduo compito di «non-dire-niente». Geometria pura della forma, contaminazione solo col proprio linguaggio, architetture di un senso assente, la musica è uno dei più elevati linguaggi d'un ordine estetico intimamente nichilistico, ma di un nichilismo, come s'è detto all'inizio, non privo di *καλοκαγαθία*:

Ma la musica! Ecco, tutti sanno da sempre che la musica non significa niente, e nessuno se ne scandalizza. Ogni tanto, qualcuno tenta di trovare nella musica un messaggio storico, come se fosse letteratura, ma è una burla che non riesce. La musica non ha niente da dire, e di quel niente fa le sue meraviglie.⁵⁰

⁴⁹ Ivi, p. 42.

⁵⁰ Id., *Niente da dire*, in Ivi, p. 83.