

ILARIA CAMPLONE

Il teatro di Giorgio Manganelli, 'un luogo imprecisato'

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ILARIA CAMPLONE

Il teatro di Giorgio Manganelli, 'un luogo imprecisato'

Il legame di Giorgio Manganelli con il teatro è ancora tutto da approfondire, e tuttavia rappresenta una componente importante anche per gli stessi procedimenti compositivi che sono alla base delle sue opere più specificamente letterarie. Quello di Manganelli è un teatro di parola che privilegia l'ascolto anziché la vista e in questo egli prende posizione, come molti altri del Novecento, rispetto al problema di integrazione tra parola e scena. Con Manganelli il teatro è cerimonia, è rito. È un luogo e un evento linguistico, la parola è fulcro e il personaggio è linguaggio, è voce, è fantasma. La scena è un «luogo imprecisato» in cui dialogano voci che si teatralizzano attraverso la parola, unica corporeità concessa al personaggio. La parola teatrale così intesa emerge in particolare nell'opera dal titolo *In un luogo imprecisato*, raccolta in *A e B* e firmata da Manganelli nel 1974 per partecipare al Prix Italia dello stesso anno.

Un «luogo imprecisato», un altilà in cui ci sono porte e botole, è abitato da voci. È una dimensione in cui il tempo è scandito costantemente dall'ascolto di qualcuno che bussa alla porta, che riesce a entrare in quel luogo, e che viene interrogato dai presenti, ma anch'egli è solamente una voce e rimane tale. Non ricorda il suo passato né la sua identità, questa, semmai, gli viene attribuita dagli altri. Il nome diventa superfluo, o talvolta persino un elemento di disturbo. Il nome è solo un parola: non cela l'identità ma la nomina, ciò che è determinante al fine dell'acquisizione di un'identità è la corporeità del luogo in cui ci si trova. Ma proprio in virtù del fatto che questo sia, già nel titolo del dramma, definito come «imprecisato», la stessa identità risulta anch'essa «imprecisata», impossibile da definire. L'identità non si conosce perché non si comprende in quale luogo ci si trova. Nel teatro di Manganelli la parola è creatrice di mondi possibili, di voci che interpretano la propria parte e che vivono in sospenso in luoghi indefiniti.

In un luogo imprecisato è il titolo di un'opera drammaturgica che Giorgio Manganelli firmò nel 1974. 'Luogo imprecisato' è anche il suo teatro, sospeso tra vita e morte, tra passato e presente, evanescente, un teatro di parola che ha forma e occupa uno spazio corporeo, e che si dissolve nel momento stesso in cui la voce cessa di esprimersi.

Se si osservano attentamente le vicende biografiche di Manganelli e il contatto che nella sua vita ebbe con il teatro in tutte le sue forme – come lettore, traduttore, drammaturgo e spettatore –, emerge la fisionomia di un autore dotato di una forte dedizione al lavoro individuale, di una vocazione al rapporto personale e intimo con la scrittura, e parimenti le sembianze di un'anima solitaria, restia a prender parte alla dimensione collettiva di un pubblico seduto in poltrona, lo sguardo rivolto alla scena innanzi. Sfiò senza mai attraversarle davvero, alcune realtà teatrali degli anni Sessanta e Settanta. Il suo nome figura in cartellone nei Teatri Stabili e alla Biennale di Venezia e accompagna le regie di importanti personaggi della neoavanguardia teatrale di quegli anni. Tuttavia circostanze esterne, sfortunate, lo allontanarono dal teatro; si veda il caso più eclatante de *Il personaggio*, e le polemiche che coinvolsero il *Cassio governa a Cipro* in scena negli stabilimenti petrolchimici di Marghera.

Giorgio Manganelli non fu un appassionato spettatore teatrale, tuttavia alcune esperienze lo colpirono in modo significativo. Nel 1978, sul «Corriere della Sera», recensendo lo spettacolo *La classe morta* di Tadeusz Kantor scrisse:

In generale, non sono mai stato un gran frequentatore di teatri: la mia prima principale obiezione resta il pubblico, il quale, come si sa, è fatto di gente; la gente si alza, si siede, arriva tardi, chiede scusa, non chiede scusa, ride a sproposito, ride giusto, si muove, scartoccia, accartoccia, parlotta, mastica, si mette in tasca l'accartocciato, cambia tasca, chiede le ore, ride, e c'è sempre qualcuno che ride in ritardo. Qualche volta l'obiezione si estende agli attori, rumorosi ed esibizionisti.¹

¹ G. MANGANELLI, *Teatro come tram*, in «La Stampa», 6 agosto 1978. In margine a *La classe morta* di Tadeusz Kantor, in *Cerimonie e Artifici. Scritti di spettacolo*, Salerno, Oedipus, 2000, 63-65.

In una intervista del 1981, quando gli venne chiesto se amasse il teatro rispose: «Mi interessa più leggerlo che vederlo. Il teatro inglese lo trovo affascinante anche nella lettura».²

Ancora, nel 1983 a proposito dei suoi interessi: «Poco cinema, poco teatro. Ma ricordo le liti che si scatenarono alla 'prima' della *Piccola città* di Thornton Wilder. Io ero tra i sostenitori di quella commedia. Nelle discussioni gridavo: Wilder è come i greci. Frequentavo qualche concerto. Musicalmente, ero un patito di Wagner».³

Come spettatore, dunque, poco teatro.

Come autore Manganelli lungamente cercò di percorrere «il sentiero che conduce al teatro».

Non so se sono “scrittore”, termine che sa di toponomastica di quartieri alti o, alternativamente dell'estrema periferia; ma sono certo di possedere una macchina da scrivere. Posso dichiarare a Roberto De Monticelli, la mano sul cuore, che proprietari di macchina da scrivere, pronti a cimentarsi con la sfida del testo teatrale, ce ne sono. Credo che non siano pochi. Sono anni che il sottoscritto proprietario di macchina da scrivere tenta di trovare una qualche mappa che porti, segnato a matita, il sentiero che conduce al teatro; non dirò palcoscenico, perché la parola è bella ma fa svenire, i proprietari di macchine da scrivere sono spesso agorafobi. Più di una volta mi è sembrato di esserci vicino; ma no, non era vero.⁴

Parole significative, queste, che aprono l'articolo pubblicato sul «Corriere della sera» il 29 novembre 1977, dal titolo *Questo è il teatro che non voglio*, in cui Manganelli intervenne nella polemica di Roberto De Monticelli sulla scarsità di autori italiani nei repertori teatrali.

Più oltre:

Altri miei contatti col mondo del teatro, senza essere così chiaramente alleati delle mie sindromi depressive, sono stati vaghi, frammentari, ciclotimici. I fervori dell'uomo di teatro sono di rado duraturi; mentre chi scrive per il teatro, a qualunque titolo, è maniaco. Si esalta e si affligge. Forse vi è un motivo antropologico. L'uomo di teatro è un contemporaneo, e deve trattare con esseri umani ed eventi aleatori: il suo gioco è vario, inventivo, avventuroso. Lo scrittore si sente disorientato.⁵

Ancora sul rapporto tra gli scrittori e il teatro:

Non credo che lo scrittore cerchi nel teatro di prevaricare grazie alle parole. Cerca una libertà, un disordine diverso da quello che può trovare sulla pagina scritta. [...]. Lo scrittore sa, oscuramente, nei sogni, che la parola occupa spazio, ha veste e colore e un suono imprevedibile. Sa che il teatro ritrova l'incomprensibilità e la violenza attiva della parola. Il teatro non è fatto per essere capito: ecco il genere letterario che lo scrittore cerca e cercherà sempre.⁶

² G. MANGANELLI in C. CEDERNA, *C'è anche l'amor scortese*, in R. Deidier (a cura di), *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, Roma, Editori Riuniti, 2001, 97.

³ G. MANGANELLI in G. NASCIBENI, *L'aggettivo non morirà*, 1983, in *La penombra...*, 131.

⁴ G. MANGANELLI, *Questo è il teatro che non voglio*, in ID., *Cerimonie e artifici*, Salerno-Milano, Oedipus, 2000, 42.

⁵ Ivi, 42-44.

⁶ G. MANGANELLI, *La maleducazione di Arbasino. Come un architetto dell'anno mille*, in «L'Espresso», 23 ottobre 1966. Recensione a Alberto Arbasino, *La maleducazione teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1966, in ID. *Cerimonie e Artifici...*, 51.

Nel 1966 in *La maleducazione di Arbasino. Come un architetto dell'anno Mille*, un articolo pubblicato su «L'Espresso», Manganelli rivelò quanta importanza attribuisse alla questione del testo come «labirinto», come linguaggio, un «universo di segni» di cui lo scrittore è artefice. Il testo come «segno astratto e inesauribile» che di volta in volta non può essere percorso con le stesse modalità.

Ogni lettore attento sa che esiste in ogni testo un segmento di labirinto, un segno astratto e inesauribile. Per questo possiamo assistere ad una rappresentazione, rileggere un libro che conosciamo a memoria, e trovarci ogni volta impreparati, sconvolti, immobili, davanti non già all'accadimento che attendevamo a quel punto, a quella pagina, ma alla sua qualità formale, alla sua astratta presenza cerimoniale.⁷

Per l'autore di *Letteratura come menzogna* scrivere è «eseguire gesti e movimenti, variamente ritmati, in uno spazio delimitato».⁸ Questo spazio è quello di una scrivania che diventa così un vero e proprio palcoscenico. Per Manganelli scrivere è eseguire un gesto teatrale, fare teatro. E «il teatro è il luogo dove può essere visto, analizzato, compreso, il rapporto della parola con il gesto e l'atto».⁹ Il mondo non è che un luogo teatrale, tutto è rappresentazione, la stessa esistenza è 'una recita'. Così, seduto davanti alla macchina da scrivere, mentre dà vita al suo universo letterario rappresenta se stesso e si fa personaggio.

Nel 1967, in risposta a un dibattito sul rapporto tra Teatro e Letteratura promosso da Luciano Anceschi sulle pagine de «Il Verri», Manganelli rispose con *Cerimonia e artificio*, un intervento che può essere considerato un vero e proprio 'manifesto'.

Ho del teatro un'idea piuttosto perplessa, e tuttavia eccitata; un sistema di diffidenze, irritazioni imprecise e speranze. Mi irrita che a teatro ci siano attori e pubblico. Cominceremo dunque, e per tempo, a inchiodare porte e finestre. Se saremo abbastanza tempestivi, riusciremo a tener fuori anche gli attori, tolti quegli smagriti lemuri che il paziente esercizio abbia reso idonei a insinuarsi per le imperfette commessure.

Non amo, diffido di, disamo, ho in uggia, in dispetto, detesto il teatro agonistacentrico, inventato per il grande attore, colui che "strappa l'applauso a scena aperta".

[...]. Dunque: teatro non psicologico, non perfezionista. Né denuncia né eccitazione morale, né "valida testimonianza". Non solo l'oleografia dobbiamo espungere dal palcoscenico, ma la volgarità dell'intelligenza aggiornata e sensibile, l'oscenità della vita interiore, quel pattume di anima.

Vorrei definire il teatro: occupazione verbale, gestuale e visiva di uno spazio privilegiato. Privilegiato significa che il pubblico è "fuori". Proibiti gli applausi, sconsigliato l'ingresso. L'attore è ammesso ad operarvi nella misura in cui esibisce indubitabili indizi di inconsistenza e deperibilità: è e sa di essere uno strumento, una cosa nobile e vile, un segno, una nota, uno sfregio nello spazio. [...]. Il teatro di Shakespeare è letteratura non perché esibisca dei personaggi, ma perché questi sono delle attive, violentissime costanti linguistiche, e dunque ambigue, instabili e contraddittorie. "Qui c'è Jago": le parole si affollano in quello spazio, e non per disegnare un volto umano. Il personaggio non sta al posto dell'uomo; è un gettone che indica: "qui sta il mostro". Si fa teatro praticando buchi di parole, segni, gesti, in uno spazio di aria irrespirabile, letale.

Si parla spesso di "cerimonialità" del teatro. Questo significa: pubblico tenuto a bada con pacato terrorismo, attore sostituito dal celebrante, scenografia rituale, rigorosa delimitazione dello spazio deputato del prodigio, ed invenzione dell'opera teatrale come prodigio. Cerimonia e artificio. Il teatro non racconta storie, non ha né inizio né fine, non vuole approvazioni. Applaudire sarebbe come applaudire un prete a una messa, perché gli è

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. MANGANELLI, *Luogo di lavoro*, in *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, 15.

⁹ A. UBERSFELD, *Theatrikon. Leggere il teatro*, trad. it. di P. Stefanini Sebastiani, Roma, Euroma, 1984, 117.

riuscita bene la transustanziazione. Il pubblico ha il suo destino di attiva passività. Suo compito, nel caso che si ostini a entrare in sala, è di indicare il punto in cui comincia il “fuori”, lo spazio dove non si può verificare il prodigio dei gesti, delle parole e degli oggetti strutturati. Oltre quella linea, che passa in mezzo al pubblico, dentro ciascuno di noi, comincia ciò che Artaud chiamava “escremento della realtà”.¹⁰

Il suo teatro è uno spazio vuoto, chiuso in se stesso, senza pubblico e privo di attori che si pongano narcisisticamente al centro della scena, che mettano in mostra le loro doti istrioniche, dalla presenza egemonica rispetto al testo drammaturgico o ai suoi contenuti. Questo teatro non deve lasciar emergere la vita interiore o alcuna indagine psicologica, né essere strumento di denuncia o testimonianza, non è veicolo di diffusione di moralità o voce di un’intelligenza sensibile nei riguardi di questioni individuali e sociali. Il teatro è parola, con tutta la corporeità che possiede e che si rivela appunto nell’«occupazione verbale, gestuale e visiva di uno spazio privilegiato». Non solo non c’è il «grande attore», ma non c’è neppure l’«attore». Ridotto a mero strumento espressivo al pari di suppellettili e oggetti di scena, egli compare esclusivamente come voce. A dominare è il linguaggio, la parola dà vita a un «oggetto astratto, inafferrabile, mentitore».

Quello di Manganelli è un teatro di parola che privilegia l’ascolto anziché la vista e in questo egli prese posizione, come molti altri del Novecento, nei confronti del problema di integrazione tra parola e scena. Il teatro è lo spazio in cui le parole diventano corporee, un luogo in cui voci incontrano altre voci, e attraverso il proprio suono assumono una peculiare identità, seppur indefinita ed evanescente. Di questo teatro che è principalmente un luogo e un evento linguistico, la parola è il fulcro e il personaggio è una voce che emerge da una scena avvolta dall’oscurità. Vi si distribuiscono ombre inconsistenti e impalpabili. La dimensione è sospesa, e non risponde ad alcuna definizione che possa collocarla neppure all’interno di coordinate spazio-temporali. In un «luogo imprecisato» dialogano voci che si teatralizzano attraverso la parola.

Come sottolinea Graziella Pulce, con Manganelli:

Lo spazio del teatro mima compiutamente quello cosmico in quanto luogo dell’artificio, della simulazione, della voce protesa nel buio a incontrare altre voci e ad intrecciare con esse interminabili dialoghi che moltiplicano all’infinito suoni e situazioni verbali. [...] il teatro è dunque spazializzazione del gioco e della ritualità.¹¹

Il teatro si fa cerimonia, rito, si manifesta nella forma dell’oratoria, si nega alla scena, si nutre di buio e di tenebra, è veicolo di comunicazione con i morti. Il teatro assume un fondamento di tipo magico-rituale che non si allontana da quei grandi maestri della sperimentazione novecentesca di cui il maggiore esponente da questo punto di vista è sicuramente Antonin Artaud, non a caso menzionato dal Nostro a conclusione del suo ‘manifesto’.

In merito all’opera teatrale di Giorgio Manganelli, è necessario riferirsi non solamente a quei testi propriamente scritti per la scena ma anche a tutto quell’ambito della sua produzione assimilabile al genere drammaturgico in virtù di una marcata struttura dialogica.

¹⁰ G. MANGANELLI, *Cerimonia e artificio*, in «Il Verrì», n. 25, Marzo, 1967.

¹¹ G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Milano, Mondadori, 2004, 77.

Opere teatrali sono: *Hyperipotesi*, *Monodialogo*, *Il funerale del padre*, *Perplessità celeste*, *In un luogo imprecisato*,¹² *Le interviste impossibili*,¹³ *Teo* (scritto a quattro mani con Augusto Frassinetti), *High Tea*, *Cassio governa a Cipro* e *Il personaggio*.¹⁴ Una struttura che può considerarsi drammaturgica in virtù del fatto che metta ‘in scena’ un dialogo tra degli ‘A’ e dei ‘B’, hanno anche: *Intervista a Dio*;¹⁵ *Dialoghetto tra un viandante e un professore*;¹⁶ «*Torrone e balocchi? Ma mi faccia il piacere*»;¹⁷ *Lo sfogo del longobardo*, *E lei, che ne pensa?*, *C’è ancora qualcuno che non ‘delinque’?* e *Intervista a Mangiafoco*;¹⁸ *Tavola rotonda per un cartografo* e *La fine del mondo*;¹⁹ *Un amore impossibile*;²⁰ *Amore*;²¹ *Il discorso dell’ombra e dello stemma*;²² *Encomio del tiranno*.²³ Si prendano in considerazione le traduzioni: *Manfred* di Byron;²⁴ *La duchessa di Amalfi* di John Webster²⁵ e *Drammi celtici* di W.B. Yeats.²⁶

Rispetto alla ‘teatralità’ di questi testi è necessario rilevare come essa sia presente nelle opere dell’autore sin dal 1964 con *Hilarotragedia*, dove la metafora del teatro è usata – nella tradizione manieristico-barocca – a designare l’intero universo, descritto come un immenso teatro caotico. Il teatro manifesta la sua presenza anche in *Angosce di stile*²⁷ e *La palude definitiva*,²⁸ postumo, in cui «l’atmosfera extra-temporale propria di tutta l’opera di Manganelli si esprime come perenne, metamorfica messa in scena (ripetitiva e variata insieme) di un interminabile ‘gioco teatrale’, collegandosi, sia pure in modo bizzarro e inconsueto, al concetto di *mimesis* nella sua accezione più ‘etimologicamente’ aristotelica».²⁹

Il titolo della raccolta *A e B*, pubblicata da Rizzoli nel 1975, evoca la struttura dialogica che è alla base della forma teatrale manganelliana e che vede interloquire le due lettere. ‘A’ e ‘B’ sono voci indefinite, non hanno nome, non hanno identità e a ognuna di esse viene attribuito arbitrariamente un significante, ma solo perché si possano distinguere l’una dall’altra. L’eterna tensione tra significato e significante.

Sulla copertina della prima edizione a stampa del volume appaiono due uomini vestiti di tutto punto che con il proprio corpo mimano le due lettere alfabetiche.

¹² Opera scritta per partecipare al Prix Italia del 1974.

¹³ I testi fin qui citati vennero pubblicati per la prima volta, in unico volume, nel 1975: G. MANGANELLI, *A e B*, Milano, Rizzoli, 1975.

¹⁴ Queste ultime opere citate sono tutte raccolte nel recente G. MANGANELLI, *Tragedie da leggere*, Milano, Bompiani, 2008. Il volume, curato da Luca Scarlini, include anche i testi di *A e B*, a eccezione de *Le interviste impossibili*.

¹⁵ G. MANGANELLI, *Intervista a Dio*, Milano, Sedizioni, 2007.

¹⁶ Pubblicato su «L’Espresso» nel 1972 e poi raccolto in G. MANGANELLI, *Lunario dell’orfano sannita*, Milano, Adelphi, 1991.

¹⁷ Si tratta di un’intervista a Babbo Natale.

¹⁸ Inclusi in: G. MANGANELLI, *Il delitto rende ma è difficile*, Milano, Comix, 1997.

¹⁹ Inclusi in G. MANGANELLI, *Ti ucciderò mia capitale*, Milano, Adelphi, 2011.

²⁰ Incluso in G. MANGANELLI, *Agli dei ulteriori*, Milano, Adelphi, 1989.

²¹ G. MANGANELLI, *Amore*, Milano, Rizzoli, 1981 (la seconda parte).

²² G. MANGANELLI, *Il discorso dell’ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982. In particolare il trentesimo capitolo.

²³ G. MANGANELLI, *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990.

²⁴ Scritto su commissione del Teatro dell’Opera di Roma, in scena nel 1966. Pubblicato postumo: G. G. BYRON, *Manfredi*, Torino, Einaudi, 2000.

²⁵ In scena allo Stabile di Torino nel 1978 con la regia di Mario Missiroli; J. WEBSTER, *La duchessa di Amalfi*, Torino, Einaudi, 1999.

²⁶ W. B. YEATS, *Drammi celtici*, Milano, Bur, 1999.

²⁷ G. MANGANELLI, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981.

²⁸ G. MANGANELLI, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 1991.

²⁹ S. PEGORARO, *Il “fool” degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni, 2000, 81-82.

Centrali, colorate su sfondo bianco, troneggiano A e B, inequivocabili. Sono due segni grafici che stanno anonimamente e convenzionalmente a indicare le due parti in causa coinvolte nel dialogo, forma *princeps* del volume. Per l'autore, come si legge dal risvolto di copertina, sono solo «un paio di lettere senza senso, un alfabeto subito troncato, una filastrocca decapitata, per alludere, con un gesto sbadato, a questi anonimi nomi, mentiti, o matti, o morti».³⁰ A e B sono soggetti indefiniti, non hanno nome né identità, viene loro attribuita una lettera dell'alfabeto ma solo perché possano essere facilmente distinguibili. Stanno convenzionalmente e anonimamente a indicare le due parti in causa coinvolte nel dialogo, sono solo ed esclusivamente dei segni.

Impossibile chiamarli, giacché sono anonimi o morti o travestiti in guisa degli uni e degli altri; e dopo tutto tra gli uni e gli altri non vi è differenza se non nomenclatoria; e sono intercambiabili e forse non occorre neppure intercambiarli: non hanno nomi, non hanno esistenza, non hanno né presente né futuro, sebbene siano intrisi di qualcosa che può essere scambiato per una pretestuosa memoria di un ieri a sua volta esistente.³¹

Sono le voci che popolano il suo universo drammaturgico.

Il personaggio che emerge dalle opere di Manganelli non è azione ma relazione, è dialogo e voce, è un personaggio testuale che si teatralizza esclusivamente attraverso la parola. Si manifesta come unità provvisoria, può essere considerato in quanto soggetto di un discorso ma anche in quanto parte di strutture sintattiche. I personaggi sono infatti delle «costanti linguistiche, e dunque ambigue, instabili, contraddittorie»,³² la loro identità risiede nel discorso che enunciano e nella sua dimensione fonica. Il personaggio non è che una «senile figura retorica»³³ e, come dichiara lo stesso Manganelli, nelle sue opere «non ci sono personaggi. Ci sono fantasmi, pezzi di sogno, il personaggio non esiste in quanto tale, è come un pezzetto di unghia che mi taglio».³⁴

Proprio perché «la messa in discussione 'moderna' del personaggio passa attraverso la messa in discussione del nome»³⁵ nella maggior parte dei casi gli interlocutori primari dei dialoghi drammatici non hanno un'identità definita ma sono indicati come semplici lettere dell'alfabeto o come generiche voci. Solo alcuni di loro hanno un nome proprio ed è quello di personaggi noti quali Edipo, Amleto o Napoleone.

In *Monodialogo*³⁶ il colloquio si realizza in una dimensione ultraterrena e vi partecipano una lettera A che rappresenta un dio onnipotente e un B che è un dio meno potente. Entrambi si interrogano sulla propria condizione di esistenza il cui presupposto è la possibilità di dialogo. La teatralità è da ravvisarsi nella presenza di didascalie, nella descrizione, o meglio, nell'allusione a una sorta di finzione scenica da cui si dipartono le linee del paradossale soliloquio 'a più voci'.

A e B sono gli interlocutori primari anche del dialogo in cui prende forma *Il funerale del padre*.³⁷ Le due voci assistono a un funerale celebrato con grande solennità, entrambi si trovano in un luogo indefinito per porgere l'ultimo saluto a quello che ognuno

³⁰ G. MANGANELLI, *A e B*, Milano, Rizzoli, 1975 (risvolto di copertina).

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ G. MANGANELLI, *Una senile figura retorica*, in «Il Giorno», 26 aprile 1967.

³⁴ M. E. VAZQUEZ, *Giorgio Manganelli e la letteratura senza idee*, in DEIDIER, *La penombra mentale...*, 207.

³⁵ A. UBERSFELD, *Theatikon. Leggere il teatro*, trad. it. di P. Stefanini Sebastiani, Roma, Euroma, 1984, 110.

³⁶ Il testo è del 1965. Il progetto di messa in scena, per il quale Manganelli pensava ancora al Teatro dei Cenotouo dopo l'esperienza di *Iperipotesi*, non andò in porto.

³⁷ Il testo è del 1971. Messo in scena nel 1972 a Napoli dal Teatro Esse con la regia di Gennaro Vitiello nell'ambito della rassegna Situazione Teatro. Venne nuovamente rappresentato da Vitiello nel 1975.

sostiene essere il proprio defunto padre. Non solo l'identità del padre risulta indefinita ma sono questi stessi figli a confondersi e a sentirsi 'confusi', alla fine poco importa chi sia chi perché in realtà «tutti i funerali sono uguali».³⁸ Così i personaggi sono e non sono allo stesso tempo, e entrambi sono uccisori. Hanno ucciso il proprio padre, tuttavia la reciproca scoperta della propria azione non vanifica l'identità di ciascuno, anzi, se all'inizio li confonde, in conclusione li rende addirittura fratelli.

Nell'aldilà si colloca anche *Perplessità celeste*.³⁹ In questa occasione A e B osservano dall'alto la beatificazione di B che si svolge sulla terra.

Con *High Tea*,⁴⁰ un tè delle cinque ambientato in un regno ultramondano, Manganelli interpella l'intero patrimonio della tradizione occidentale, i personaggi sono Edipo e Giocasta, Amleto e Ofelia, Gesù Cristo e Maria Maddalena. Anche qui il dialogo avviene tra i 'non vivi', riuniti in uno stesso tempo e in uno stesso luogo indefinito, sospeso nel tempo e nello spazio, per partecipare al rituale pomeridiano. Si ritrovano insieme per condividere al contempo il cibo della tavola imbandita e il proprio destino, la propria storia, una stessa identità. A loro si aggiungono poi altre Voci, quelle dei vivi che interpellano l'aldilà per venire a conoscenza del proprio futuro.

La dimensione ultraterrena che caratterizza la maggior parte di questi 'dialoghi teatrali' rivela un contatto con la morte che è una costante della letteratura di Manganelli, è lui stesso ad affermare: «La letteratura è dalla parte della morte. [...] mi trovo di fronte a dei personaggi che sono già morti, che sono sempre morti, sono i personaggi del mito, personaggi della letteratura».⁴¹ Questo costruttore di mondi paralleli, poeta dell'assenza, degli inferi, dell'ossimoro, scopritore del nulla e in dialogo con il nulla, recluta i propri personaggi tra evanescenti e impalpabili ombre. Si sovrappongono reale e ultraterreno, fisicità e indefinitezza. Manca quindi la consistenza dei corpi, la superficie carnosa dell'uomo.

Se nell'opera *Agli dei ulteriori* si afferma la difficoltà, e l'impossibilità, di un dialogo con i morti, con *Le interviste impossibili* è Manganelli – autore e personaggio al tempo stesso – a evocare uomini celebri del passato come Marco Polo, Casanova, Fregoli e altri. Le sue sono solo alcune tra le tante 'interviste impossibili' che fecero parte di un progetto radiofonico più ampio, realizzato tra il 1974 e il 1976. Tuttavia costituiscono una parte importante della sua opera, perché testimoniano una profonda aderenza alla sua poetica e realizzano quell'idea di teatro che gli è più rispondente. *Le interviste impossibili* rappresentano un teatro dialogico e oscuro, senza volto, uno scambio verbale con le voci che emergono dalle tenebre: un vivo interPELLA il defunto, e il defunto è un personaggio che appartiene alla memoria storica e al mito. Manganelli teatralizza questi fantasmi e, con ironia e distacco, lascia emergere l'identità nascosta di uomini e donne del passato che entrano così nell'universo della finzione drammaturgica, presentati in chiave umoristico-parodica. In questi dialoghi i personaggi hanno un nome e dunque una caratterizzazione nota ma nonostante tale referenzialità ognuno si rivela nella sua indeterminatezza, perché attraverso il percorso tracciato dal dialogo giunge a scomparire e a dissolversi in un istante, così come è apparso.

³⁸ G. MANGANELLI, *Il funerale del padre*, in *Tragedie da leggere*, 76.

³⁹ Il testo è del 1975.

⁴⁰ Altro progetto radiofonico che tuttavia non andò in porto. Scritto nel 1974, avrebbe partecipato al Prix Italia nel 1975, ancora con la regia di Carmelo Bene, ma il testo venne censurato.

⁴¹ G. MANGANELLI, *Jung e la letteratura*, in E. Trevi (a cura di), *Il vescovo e il ciarlatano*, Roma, Quiritta, 2001, 26.

*Il personaggio*⁴² si presenta come riscrittura, un testo che trae origine dalla vicenda di Don Giovanni, in primo luogo quello di Mozart. Manganelli mette in scena Don Giovanni per negare la sua identità: è un essere senz'anima, non è un uomo né un personaggio, riveste solo un ruolo, è una funzione drammaturgica. L'opera si configura inizialmente come monologo, per divenire poi dialogo a più voci a seguito dello sdoppiamento di quell'unico Personaggio cui fa riferimento il titolo. È un Don Giovanni che si muta nel suo servo Sganarello per guardare se stesso allo specchio. Il suo è un viaggio di ricerca in cui si afferma la vacuità di ogni definizione immutabile. Epilogo necessario perché Don Giovanni compia il suo destino, perché venga ricomposto in unità quanto è stato scisso, è che egli trovi la morte e la dannazione, atto al quale anche il Personaggio deve assoggettarsi per essere tale.

Allo stesso modo il *Cassio governa a Cipro*⁴³ vede la luce come riscrittura, il modello è l'*Otello* di Shakespeare. L'autore si serve di personaggi già codificati, dotati di un proprio peso specifico, e in quanto appartenenti a un'eredità condivisa mantengono, almeno in parte, la propria identità. Nel caso di *High tea*, *Le interviste impossibili* e *Il personaggio* Manganelli attinge all'intero patrimonio della cultura occidentale chiamando in causa i volti noti. In queste opere l'autore estrae i propri personaggi dal loro luogo di origine e li pone in una realtà altra. Li colloca in una dimensione ultraterrena, indefinita a tal punto che questi, invece di essere personaggi *tout court*, si riducono a voce. Nel *Cassio governa a Cipro* plasma i suoi personaggi lasciandoli apparentemente nel contesto cui appartengono. Sono dotati di una propria identità originaria e l'intervento dell'autore non opera nella direzione di una vanificazione dell'esistente che diventa fantasma e infine si dissolve, ma verso la messa in discussione della sua identità, che è pur sempre una forma di costruzione. I personaggi rimangono in apparenza tali proprio perché si ancorano ai luoghi drammaturgici in cui si specchia questa scrittura. La caratterizzazione è duplice, shakespeariana e manganelliana, sono il prodotto di un procedimento di scomposizione e ricomposizione in nuova forma. Il protagonista del dramma non è Otello ma Jago, e gli altri personaggi vengono alla luce a partire da lui, centro dell'azione, unico punto di riferimento; la vicenda viene rappresentata attraverso i suoi occhi. Come rileva Mario Faraone:

Ben due Iago gestiscono l'azione scenica ma non interagiscono mai tra loro: uno "Iago-personaggio" che recita il ruolo dello Iago shakespeariano, e uno "Iago-regista" che dispone l'alternanza delle scene e l'entrata e l'uscita dei personaggi.⁴⁴

L'identità del personaggio si sdoppia per essere ambigua, enigmatica, aumentare la propria complessità e infine dissolversi. Sul *Retro di copertina*⁴⁵ della versione a stampa questi due Iago sono affiancati da un altro Iago, il vero 'Iago-Shakespeariano', che si rivolge allo stesso Manganelli giudicando e commentando il suo operato di autore. Questo Iago interviene ma non partecipa all'azione drammatica, ne è un critico

⁴² Scritto tra il 1976 e il 1977. Da annoverare tra i progetti teatrali non andati a buon fine, scritto su commissione del Teatro Stabile di Torino.

⁴³ Andato in scena nel 1974 nell'ambito della Biennale Teatro negli spazi industriali di Marghera assieme alla riscrittura dell'*Otello* firmata da Memé Perlini. L'opera di Manganelli venne allestita dalla Cooperativa Teatro Oggi diretta da Bruno Cirino per la regia di Gianni Serra ed ebbe anche una versione radiofonica che si avvale della regia di Carmelo Bene tra gli interpreti, anche in questo caso, con Lydia Mancinelli.

⁴⁴ M. FARAONE, "He's that he is". *Cassio governa a Cipro e i ruoli di Iago*, in A. Lombardo (a cura di), *Shakespeare e il Novecento*, Roma, Bulzoni, 2002, 227.

⁴⁵ G. MANGANELLI, *Cassio governa a Cipro*, in *Tragedie da leggere*, 191.

osservatore. Si assiste a un ulteriore sdoppiamento del personaggio, e anche qui l'esito finale è una dissoluzione e una conseguente negazione di identità, non più definibile.

L'opera drammaturgica dal titolo *In un luogo imprecisato*⁴⁶ si colloca in una dimensione ultraterrena e i personaggi sono indicati come Voci. Silvia Pegoraro rileva che nel testo:

la teatralità è doppia: oltre che strutturale [...] è tematica: cinque voci, in una situazione di semi-oscurità, tentano di definire la natura del luogo "infero" in cui si trovano, e che risulta comporsi di quinte teatrali, di fughe prospettiche, di stanze, di bizzarri personaggi che recitano una parte sempre uguale.⁴⁷

Si tratta di un atto unico e presenta come protagonisti una ragazza, Cesare, Napoleone, un personaggio misterioso sinteticamente nominato 'E', e quattro voci non identificabili con alcun nome. Come nell'inferno borghese di Sartre o come gli interrogativi delle voci beckettiane in attesa, *In un luogo imprecisato* mette in scena un aldilà buio in cui il tempo e lo spazio non servono a collocare i personaggi, e in cui si sente bussare ripetutamente e incessantemente a una porta invisibile che separa un 'dentro' e un 'fuori' intercambiabili e in continua trasmutazione. Coloro che si trovano collocati all'interno attendono che l'uscio si apra per interrogare, come di consueto, il nuovo arrivato. Chi accede a questo luogo è spaesato, non sa dove si trovi, non riconosce più se stesso né il proprio passato. Tra le voci si genera così un dialogo che è una disamina sull'esistenza, sul nome e sul linguaggio. E il dialogo si sviluppa fino a quando i personaggi e gli spazi si moltiplicano e giungono a dissolversi in un 'fuori' che, varcata la soglia di una porta invisibile, diviene un 'dentro' di un labirinto di stanze e di luoghi imprecisati. Nel corso del dialogo sono questi stessi generici interlocutori a ritenere che il nome sia solo un parola, che non celi l'identità ma semplicemente la nomini. Ciò che è determinante al fine dell'acquisizione di un'identità è il corpo e lo spazio in cui esso è collocato. Ma proprio in virtù del fatto che questo luogo sia, già dal titolo del dramma, definito come 'imprecisato', la stessa identità di ciascuno risulta a sua volta impossibile da definire. Esplicativa in questo senso la battuta della Quarta voce che appena entrata dice: «Chi sono? È strano: sono perfettamente lucido, ma ho un'idea insieme intensa e imprecisa di chi sono; credo che dipenda dal fatto che non so dove sono».⁴⁸ L'identità non si conosce perché non si comprende in quale luogo ci si trovi. Appaiono altresì significative, a tal proposito, le parole della Ragazza quando afferma:

Io... ho preferito rinunciare ad avere un nome troppo preciso, perché mi sono accorta che ostacola i giochi e di lingua e di pensiero; così io non sono proprio una persona, sebbene sia io, ma sono in un luogo.⁴⁹

Si solleva la questione della referenzialità del nome. E il nome diventa superfluo, o persino un elemento di disturbo, come nel caso della Terza voce che, quando le viene chiesto per quale motivo non voglia dire il suo nome per esteso ma solo la sua lettera iniziale, sostiene: «Lo sapete tutti il mio nome, ma preferisco così; mi sento più tranquillo».⁵⁰

Come afferma Luca Scarlini, *In un luogo imprecisato* è:

⁴⁶ La versione radiofonica presentata al Prix Italia nel 1974 si avvale della regia di Carmelo Bene, presente tra gli interpreti con Lydia Mancinelli.

⁴⁷ S. PEGORARO, *Il "fool" degli inferi...*, 81-82.

⁴⁸ Ivi, 112.

⁴⁹ G. MANGANELLI, *In un luogo imprecisato*, in *Tragedie da leggere*, p. 117.

⁵⁰ Ivi, 125.

una disamina sul concetto di “io”, non priva di asprezze metafisiche, in cui prendono corpo vari fantasmi storici, tra cui trionfa quello di un bizzoso Napoleone. La materia fonica della vocalità trova qui un esito straordinario, esaltando al massimo i valori della musicalità della scrittura nella versione di Bene.⁵¹

In questo «luogo imprecisato», in questo aldilà in cui ci sono porte e botole, le voci sono, così come vengono definite dalla stessa didascalia scenica, quelle di «corpi che hanno da sostenere l'onere di un sonno lungo e impreciso, mai profondo, sempre ignaro dei sogni».⁵²

È una dimensione in cui il tempo è scandito costantemente dall'ascolto di qualcuno che bussa alla porta. C'è sempre qualcuno che bussa, qualcuno che riesce a entrare e che viene interrogato dai presenti, ma anch'egli è solamente una voce e rimane tale. Non ricorda il suo passato né la sua identità, questa, semmai, gli viene attribuita dagli altri.

La costruzione del personaggio è per Manganelli un gioco combinatorio che attinge al mito ma per metterlo in discussione e per produrne un ribaltamento parodico. La sua opera si colloca così, anche sotto questo aspetto, nell'ambito delle problematiche della drammaturgia del Novecento.

Nelle opere *Cassio governa a Cipro*, *High Tea*, *Il personaggio* e *In un luogo imprecisato*, i protagonisti del dialogo sono dei miti che diventano ruoli, funzioni, sono posti in una rete di relazioni senza le quali perderebbero tutta la loro consistenza. La teatralizzazione del personaggio testuale avviene attraverso la maschera teatrale che riveste. E questa maschera è data dal nome, dal nome proprio. Cesare e Napoleone, e poi Amleto,⁵³ Ofelia, Don Giovanni, Jago, Edipo e Giocasta cui si aggiungono Gesù e la Maddalena, solo per ricordare i più celebri che appaiono nelle opere menzionate, sono personaggi già codificati. Tuttavia non vengono considerati come sostanza (ossia come persona, anima, carattere, individuo unico) ma come luoghi geometrici di strutture diverse, punto di incontro non di verità ma di funzioni, che danno origine a un discorso o a un metadiscorso organizzato. Viene generato un metalinguaggio che invece di celebrarli come *topoi* alti li laicizza e li priva della propria solennità, con un'ironia dissacrante e desacralizzante. Anche loro, nonostante abbiano appunto un nome, possono essere considerati come voci, anonime voci cui attribuire convenzionalmente delle lettere alfabetiche.

Il teatro di Manganelli, questo 'luogo imprecisato', inferno o non luogo che sia, crea dei personaggi che non appaiono come azione ma come relazione, come dialogo e voce. Lo stesso autore, nell'opera dal titolo *Discorso dell'ombra e dello stemma*, suggerisce quale sia la genesi del suo personaggio: una voce che si fa parola.

Odo voci, e sebbene sappia che esse vengono da esseri vivi, so anche che esse vengono dall'abitacolo del mio corpo [...]. Io devo trascrivere le voci, perché io non sono un uomo, ma un vecchio castello affollato di fantasmi, e non v'è incantesimo che possa addolcire e mitigare un fantasma se non questo di avvolgerlo in un gomito palindromo di scrittura.⁵⁴

⁵¹ L. SCARLINI, *Un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, in G. MANGANELLI, *Tragedie da leggere*, XL-XLI. Carmelo Bene, infatti, nel 1974 firmò la regia della versione radiofonica e ne fu interprete insieme a Lydia Mancinelli.

⁵² G. MANGANELLI, *In un luogo imprecisato*, in *Tragedie da leggere*, 105. (didascalia scenica).

⁵³ Amleto è protagonista anche di *Un amore impossibile* in *Agli dei ulteriori*.

⁵⁴ G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982.

Per dominare ‘questi fantasmi’ è necessario che venga conferita alla voce la parola scritta: quando il personaggio torna voce per mezzo della dimensione scenica, allora torna a essere un fantasma. A contatto con il nulla e in un tempo indefinito e infinito solo il dialogo permette loro di esistere. L’autore li evoca e li fa svanire nello spazio e nel tempo di un testo, di una cerimonia. I personaggi diventano ruoli, sono funzioni, vengono privati della loro corporeità per manifestarsi solo come voci collocate in uno spazio ‘imprecisato’ ed eterno.

Il vero e unico protagonista diventa pertanto la parola. Nel teatro di Giorgio Manganelli la parola è «un luogo plastico, oggettivo, non psicologico, non serve a costruire un personaggio, a raccontare un amore, a deplorare l’ineffettualità metafisica di un rapporto sessuale; ma a costruire un oggetto astratto, inafferrabile, mentitore».⁵⁵ La parola è creatrice di mondi possibili, di voci che interpretano la propria parte e che vivono in sospenso in ‘luoghi imprecisati’.

⁵⁵ G. MANGANELLI, *Cerimonia e artificio*, in «Il Verri», n. 25, marzo 1967.