

la rivista di **en**gramma
novembre **2025**

229

Ecfrasi e poiesi

La Rivista di Engramma
229

La Rivista di
Engramma

229

novembre 2025

Ecfrasi e poiesi

a cura di
Damiano Acciarino



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
mattina biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

229 novembre 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55651-01-7

ISBN digitale 979-12-55651-02-4

ISSN 1826-901X

finito di stampare novembre 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/229> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Ecfrasi e poiesi*
a cura di Damiano Acciarino

Saggi

- 19 *Tensioni etiche e soluzioni retoriche*
Gabriella Rubulotta
- 33 *“A tegulis in gremium Danaïs cadentem lovem”*
Piermario Vesco
- 55 *Il fantasma di un ritratto*
Diletta Gamberini
- 79 *Roma descritta, Roma mostrata*
Sesilia Decolli
- 91 *Le illustrazioni della Gerusalemme liberata di Sébastien Leclerc*
Sara Stifano
- 119 *Il tempo plurimo dell'ecfrasi*
Alessandro Metlica
- 137 *La Resurrezione di Piero della Francesca in un'ecfrasi fortiniana*
Andrea Verri
- 149 *Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli*
Francesca Favaro
- 161 *L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza Artificiale, con uno sguardo all'arte contemporanea*
Antonella Sbrilli

Recensioni

- 177 *Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age, edited by A. Moroncini, Firenze 2025*
Daniele Bottacin

- 183 *D. Dion, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain, Rennes 2024*
Veronica Bassini
- 189 *Immagini latenti, a cura di G.A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024*
Laura Avesani

Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli

Francesca Favaro

I. La sinestetica polisemia della bellezza

“I gesti della bellezza commuovono le pie potenze, ma a essi non sono insensibili esseri più oscuri, gli abitanti dell’ombra; il canto più pio non sarà mai tanto pio da non commuovere anche le più tristi riviere d’Acheronte” – così scrive Giorgio Manganelli nel breve saggio *Stemmi per una locanda*, inserito nel volume *Salons* (Manganelli 2000, 49), consentendoci, grazie a queste brevi righe, sia di cogliere un’idea della letteratura e dell’arte intese quali dimensioni limbiche, ambigue, sospese sul confine tra le forme dell’assoluto, sia rivelando le caratteristiche di una prosa in cui le memorie poetiche si depositano a costituire cifra stilistica e interpretativa: il mito di Orfeo, che con le sue melodie commosse gli dèi inferi senza peraltro riuscire a evitare la seconda, ineluttabile fine della perduta sposa, Euridice, si fonde infatti qui con un’eco dantesca, dal III canto dell’*Inferno* (v. 78), là dove si nomina “la trista riviera d’Acheronte”.

Formato dalla raccolta di prose apparse in origine, a partire dal 1986, presso la rivista “FMR”, *Salons* (edito nel 1987 e poi ripubblicato da Adelphi nel 2000) schiude agli occhi del lettore, pagina dopo pagina, visioni di opere d’arte e di preziosi oggetti – quadri, disegni e statue, stampe e stoffe, gioielli, orologi e altri accessori – proposti da Franco Maria Ricci (1937-2020) all’attenzione dell’autore.

Nel labirintico succedersi di immagini e di spazi – fisici ma soprattutto del pensiero e dell’immaginazione – tracciato da *Salons*, non si ravvisa l’architettonica, precisa disposizione che sovrintende ad esempio, negli anni 1619-1620, alla *Galeria* di Giovan Battista Marino, museo fatto di parole, ripartito in sale e corridoi dall’argomento definito, bensì una logica – per altro sempre barocca – “imprevedibile, soggetta a brusche sterzate e divagazioni” (Guassardo 2018, 123; si veda poi Spila 2004); nel volume regna la vagabonda libertà, per argomenti e associazioni tematiche, tipica delle conversazioni che erano anima del secolo dei Lumi: a questo periodo il libro, del resto, si volge sin dal titolo, che “evoca Diderot e i suoi *reportage* per *Correspondance littéraire* (1759-1781), ma ovviamente con fine decostruttivo e ironico. Infatti, laddove nei suoi *Salons* Diderot aveva seguito con attenzione lo sviluppo della pittura moderna, ‘battezzando’ la nuova figura del critico d’arte, la selezione di opere che Ricci sottopone alla penna di Manganelli sembra obbedire ai soli criteri dell’inattualità e della disomogeneità” (Guassardo 2018, 122).

I trentacinque pezzi che compongono questo variopinto mosaico (letterario ma non solo) costituiscono altresì complesse interpretazioni del genere ecfrastico. L'autore, infatti, amalgama "le due tipologie di ecfrasi ('nozionale' e 'attuale') canonizzate da John Hollander nel 1995" e compone pagine in cui, "come nell'ecfrasi omerica, [...] conta di più il tema mitologico o allegorico imprigionato nell'opera piuttosto che l'immagine in sé, che diventa il pretesto per un eterno differimento dei significati" (Portesine 2022, 311).

Ogni prosa *fa vivere* l'opera sulla quale è incentrata grazie a una sorta di sinestesia interpretativa fra le arti – plastiche e iconografiche, musicali, poetiche – e i loro linguaggi. Entro questa trama di rimandi, allusioni e citazioni i codici della tradizione letteraria, antica e moderna, costituiscono il *fil rouge* prevalente, da cui sorgono e si diramano però, in una sorta di gemmazione irrefrenabile, suggestioni e intuizioni critiche innumerevoli; sono altresì una modulazione a propria volta poetica, quasi formule dal cui ritmo vagamente incantatorio si sprigiona il senso profondo trattenuto, al di là dell'immediatezza percettiva, da una superficie pittorica, da una stoffa, da un colore.

L'immagine è, sì, riprodotta, ma viene raramente descritta, come se essa facesse parte del testo o ne sostituisse una parte, mentre il testo *verbale* [...] talvolta entra in stretto contatto con l'immagine, talvolta vi allude appena, talvolta nemmeno la menziona, o perfino [...] menziona altre immagini creando un cortocircuito nell'interpretazione. Se in pochi casi è adottata una tipologia ecfrastica di tipo didascalico, dove la parola si fa 'endeictica' [...], nella maggior parte degli scritti d'arte manganelliani assistiamo piuttosto a un'*ekphrasis* dell'inesistente, o per meglio dire a un'*ekphrasis* del non-visibile allorché il visibile è altro (Torti 2023, 190).

Saggista-narratore e saggista-poeta (Lastilla 2002 e Milani 2009), Manganelli, nelle pagine polimorfe di *Salons*, non si limita a rendere indimenticabili le immagini – quali che siano – evocate, bensì in qualche modo elettrizza, conferendo loro vita nuova, anche i generi letterari tramite i quali si accosta al repertorio figurativo sottoposto al suo sguardo – (sull'elenco o accumulo di oggetti nell'opera di Manganelli cfr. Adamo 2018, 71). Dall'incontro fra l'immagine e la parola (Guassardo 2018, 125-128) che la sfiora, la circonda e la *dice* – una parola nutrita di *letterature* – nasce una speciale forma di ibridazione, che muta e arricchisce sia l'immagine sia il codice espressivo attraverso cui la si accosta.

II. Echi teatrali, classici e moderni

Talvolta il genere letterario mediante il quale Manganelli si avvicina (e fa avvicinare) al suo argomento presenta con esso un'evidente consonanza. Già il titolo del contributo dedicato alle litografie di Honoré Daumier, pittore e caricaturista francese (1808-1879), ossia *Il riso deforme*, chiama in causa la commedia classica, rappresentata, nel V secolo a.C., dalla virulenza del teatro aristofaneo. Con l'*ἀρχαία*, che secondo frammenti di scuola aristotelica era "imitazione di un'azione ridicola e priva di grandiosità", capace di suscitare il riso a partire "dal linguaggio o dai fatti" (Lanza 1987, 233), le illustrazioni di Daumier hanno in comune appunto il "gioco teatrale" (Manganelli 2000, 36) furibondo come un *can can*, che le pervade. Il riso acceso da tali immagini grottesche non è, tuttavia, davvero liberatorio bensì, "efferato e fragoroso ghigno di una grandiosa sconcezza" (Manganelli 2000, 34), lascia avvertire un

retrogusto di desolazione tragica, o il sentore – tratto ancora più svilente – del palco su cui vengono manovrati marionette e pupi. Di illustrazione in illustrazione, la scena di Daumier, ambigua e ombrosa, dichiara quindi che nella tragicommedia umana “tutto è ridicolo, tutto è orribile” (Manganelli 2000, 36) e, quasi si schiudesse un rovinoso sentiero verso gli Inferi, dimostra che “il teatro, soprattutto l’infimo”, è in fondo “il luogo prediletto della cerimoniosità chiasiosa e burlescamente catastrofica” (Manganelli 2000, 37).

Una cifra intimamente teatrale – in senso ora pirandelliano – caratterizza inoltre il capitolo *La recita di esistere*, dedicato non tanto all’attività dello scrivere, quanto al semplice atto dello scrivere. “Manganelli, di fronte alla riproduzione di un particolare de *I costruttori* di Carlo Carrà, decide di ignorarla, di non menzionarla, ma di impiegare quell’immagine come metafora della scrittura” (Torti 2023, 195), anch’essa basata, quanto il movimento degli operai, sulla cadenza dei gesti.

Guardandosi dall’esterno mentre scrive (quasi a emulare Vitangelo Moscarda mentre cerca di catturare nello specchio l’oggettività impossibile di sé stesso), l’autore identifica la propria scrivania con uno spazio di finzione, uno “spazio scenico [...] deputato a eventi sostanzialmente teatrali, il teatro del lavoro” (Manganelli 2000, 109; Orsini 2011), del tutto indifferente al contenuto dello scritto cui egli si sta dedicando. Nella globale teatralità del mondo, formata dai rituali dell’apparenza, lo scrittore ha inoltre una sorte decisamente più difficile rispetto ai lavoratori manuali, ai muratori di Carrà o ai *rustici* celebrati dai poemi georgici di Esiodo e di Virgilio: dell’efficacia di tali personaggi sulla scena nessuno dubita, vista l’evidenza fisica con la quale agiscono, “ma dubbi ve ne sono verso colui che scrive, perché i suoi gesti sono poveri e ripetitivi, perché solo di rado si muove a cercare in appositi cataloghi una qualche parola, o magari uno spunto in un libro, tutti gesti che, fatti una volta, saranno sempre identici, e a dire il vero, monotoni assai e anche deprimenti” (Manganelli 2000, 111; senza riferimenti a Carrà, una diversa versione dello scritto compare in Manganelli 1994, 15-17 con il titolo *Luogo di lavoro*).

Implacabile analista che assiste alla messa in scena della propria laboriosità come se, in un teatro mentale pirandelliano (frequentato però anche da ‘presenze’ classiche), fosse lontano e sdoppiato da sé, Manganelli conclude osservando quanto non conti nulla l’eventuale forza delle parole che vengono scritte allo scopo di nobilitare il gesto, pressoché identico, che le segna sul foglio, e confina dunque il fare letterario in una zona d’ombra: zona non d’azione ma limitrofa all’azione; forse, zona di non-vita, o, meglio, di *un’altra vita* (il che non corrisponde di necessità a una vita inferiore ma, senza dubbio, differente).

III. Una diversa creaturalità? Uomini e animali, dalla favola antica a oggi

Quanto l’esistenza (e le arti) non siano che una sfilata di maschere (del resto, il vocabolo latino *persona* significa proprio questo: maschera) viene esposto, nelle pagine riservate all’*Animaliera magata* di Cosimo III de’ Medici, a partire dal richiamo a Esopo e a Fedro. Ma nelle raffigurazioni di animali predisposte per il signore di Firenze l’allusività da “commedia simbolica” (Manganelli 2000, 59) sprigiona tutti gli interrogativi sottostanti al rapporto fra

l'uomo e le altre creature, la cui forma, "incompatibile con quella umana, [...] diventa un'immagine inconscia, un brandello di un sogno, il resto non recuperato dagli angeli o dai demoni di una gigantesca visione" (Manganelli 2000, 60). Pertanto, al fine di dipanare il groviglio di senso che si addensa intorno alle sagome animali non è sufficiente il rimando incipitario alla tradizione favolistica greco-latina, che presenta, dietro tali maschere, comportamenti e vizi dell'uomo; al contrario, bisogna aggiungere a quest'esordio la lussureggiante zoologia dei bestiari medievali, densa di inquietanti allegorie, e il diffondersi degli animali in stemmi, romanzi e poemi, per comprendere quanto essi, segni ed emblemi di una potenza celeste o ctonia, lungo i secoli si siano insediati entro "la Psiche di una Europa smaniosa di salvezza grazie alla dannazione" (Manganelli 2000, 60). Un tassello di storia culturale – la fortuna nel tempo delle figure animali – contribuisce quindi, delineata, seppur brevemente, nelle sue variazioni, a smentire luoghi comuni sulla posizione dell'uomo fra i viventi, a scompaginare le presunte gerarchie che scandiscono i rapporti tra le creature: si ribadiscono in tal modo il mistero che intride il creato e i vincoli fra chi lo popola; a questo conducono le intuizioni degli artisti: alla più compiuta coscienza dell'insondabilità, del disegno seminascondito, di un alfabeto di cui cogliamo qualche lettera appena, nella vita di ogni giorno.

IV. Riflessi cavallereschi e canti di Sirene, nella pittura primitiva di Pennsylvania

Capitolo nel quale i rimandi alle opere e ai generi letterari, fruiti quali codici interpretativi, si susseguono, quasi a dialogare gli uni con gli altri, con particolare rilievo, è *Stemmi per una locanda* (già menzionato in apertura di saggio e incentrato sull'opera di Edward Hicks). Hicks, predicatore quacchero della Pennsylvania, visse fra XVIII e XIX secolo (nacque nel 1780, morì nel 1849) e fu pittore di insegne, nonché rappresentante della cosiddetta 'arte primitiva americana'.

Manganelli coglie nelle superfici dipinte da Hicks, con un indefinibile miscuglio di ingenuità e scaltrezza, un profondissimo sogno: il desiderio che sulla terra ritorni l'Eden, il Regno della pace. Quasi fosse un feudatario assorto nella cerimonia dell'investitura, Hicks innalza, grazie all'intensità dei suoi colori, le umili superfici sulle quali li stende (il legno di una sedia, di una culla, di un armadio...) ed ecco dunque affiorare, in un contesto tanto lontano dai secoli XI e XII, il lessico cavalleresco, l'eleganza del mondo cortese. Scrive Manganelli che Hicks era un "conferitore di colorate grazie; benediceva di rosso, consacrava di verde, nobilitava di azzurro, conferiva il giallo e dava l'investitura dell'amaranto" (Manganelli 2000, 48). Ma l'amore nutrito dal devoto quacchero per i colori racchiude qualcosa in più che un piacere meramente estetico, ossia un'implicita riflessione sul richiamo dell'arte – che ogni autore avverte a proprio modo e al quale a proprio modo risponde – e la volontà di piegare tale sirenica, perturbante seduzione alla gloria del Dio cristiano:

Sapeva, il semplice dipintore di villaggio, di essere un Ulisse nel mare delle Sirene. Una Sirena che canta un salmo è difficile da credere ma, nel caso che ci fosse [...], non era forse pur sempre una Sirena? [...] Può una Sirena volgere tutto e solo al male la melodia di un salmo? No, non può. Qualcosa che sta nel salmo forse toccherà la libidine equorea della magata magante. Diventerà

una Sirena ambigua, segnata da una ambiguità virtuosa. Una Sirena incline innaturalmente alla virtù (Manganelli 2000, 49).

Nell'indugiare su di un'ispirazione pittorica religiosamente protesa al recupero del Paradiso perduto Manganelli vi sente l'imperituro incanto delle omeriche incantatrici, e dimostra quanto l'*Odissea* sia libro "miracolosamente attivo, operante miracoli dentro di noi", opera che di continuo "ci interpreta, ci racconta, ci spiega" (Manganelli 2020, 41 e 42).

V. Metamorfosi di rovine e di segni, metamorfosi dell'antico

Il richiamo al poema omerico e alle Sirene rientra fra le molteplici attestazioni, in *Salons*, del mito quale primigenia, e ancor valida, forma del sapere (sul valore della sapienza arcaica nell'opera di Manganelli si veda Pulce 2022). Non può mancare, entro questo genere di rimandi, il poema che insinuò nella Roma di Augusto, raffigurata dalla propaganda come intangibile dalle scosse del mutamento, "il tema [...] della ininterrotta trasformazione di tutto ciò che esiste, infine della impermanenza della realtà": (Manganelli 2020, 66) le *Metamorfosi* di Ovidio, autore latino che compare, insieme a Virgilio e a Fedro, nel volume *Laboriose inezie*.

Le corrispondenze con il poema nella raccolta manganelliana non consistono soltanto in allusioni alle storie, variamente collegate le une alle altre, che si snodano lungo quindici libri, quanto piuttosto, in primo luogo, nella *forma mentis* dell'autore, intrinsecamente metamorfica; secondo Marinoni, per Manganelli "la realtà stessa [...] è un mito dal quale proteggersi attraverso la menzogna, forse la menzogna di altri miti che, con il sapore dell'ironia, rendono un po' più dolce una realtà così tanto amara" (Marinoni 2015, 54).

A un ricordo d'Omero fuso insieme a una prospettiva ovidiana – *non a un racconto ovidiano* – dobbiamo ad esempio la rappresentazione di Napoli, l'antica Partenope, sorta dal corpo di una delle Sirene vinte da Odisseo. I cambiamenti determinati dai millenni hanno conferito al luogo un'identità plurima, nella quale coesistono sfaccettate manifestazioni del suo remoto, divino retaggio. Virgilio (*georg.* IV, 564) utilizza il nome Partenope, metonimicamente, per indicare la città di cui la ninfa era divenuta protettrice; a propria volta, Manganelli scrive: "Partenope è una sirena, è una città, è greca, è morta per amore, è una dea, è un luogo, è una strada, è una taverna, è miracolosa, venerarla bisogna, qui è Partenope, Partenope è in ogni luogo, di soppiatto scaturisce dal mare, qui dove è nome di ninfa sarà sacra la ninfa nei secoli; non morirà mai; la città non morrà; la ninfa città non morrà" (Manganelli 2000, 72).

Il poema ovidiano – cangiante e vorticoso, affascinante e pericoloso quanto la vita tutta – spesso accompagna e illustra il mutare delle forme tramite la tecnica detta dell'isomorfismo: l'autore segue cioè la trasformazione che dal corpo 'di partenza' conduce al corpo 'd'arrivo' esaminando in parallelo i corrispondenti segmenti delle due figure. Ad esempio, il suo sguardo si sposta dai piedi di Dafne in corsa (Apollo la insegue) alle gambe della ninfa, poi al petto, sino alle braccia e alle chiome (e piedi, gambe, petto, braccia e chiome divengono rispettivamente radici, tronco, rami e fronde dell'albero che ella a breve sarà: l'alloro). Non così procede il tempo, entità metamorfica per eccellenza, alle cui invisibili e infallibili mani nulla sfugge,

neppure i monumenti all'apparenza inscalfibili. Il tempo, infatti, altera l'essenza della materia, ma lo fa con la lentezza di chi ha già in pugno la vittoria, attraverso piccole, immedicabili ferite.

Ossimoricamente intitolato *Ruderi sontuosi*, il saggio in cui Manganelli contempla ciò che resta della Roma imperiale (con occhi assai diversi da quelli degli architetti e disegnatori di Francia, in qualche modo vittime della propria esigenza di *clarté*, che la ritrassero a partire dal Settecento) ci mostra immagini tutt'altro che spente o inerti, bensì animate proprio dalla spirale della metamorfosi – forse stordente, ma comunque rivelatrice di vigore – che le pervade. Secondo Manganelli è impossibile non percepire “quale mostro polimorfo, quale ambiguo prodigio sia una rovina, una città di ruderi, anche solo una colonna attraversata da una fessura, che porta sul cèrcine del capitello un frammento di architrave. Una rovina può essere [...] come una meraviglia animata, strappata alla inerzia minerale, intrisa di una torbida vitalità vegetale, non ignara di una gagliarda tentazione animale” (Manganelli 2000, 67). Ignari di tale metamorfosi in atto, che rendeva Roma ancora vivente, gli artisti francesi ne soffocarono il respiro entro disegni dalle lineari, perfette geometrie. Ma la vita, sembra suggerire Manganelli, presente o passata che sia, carsicamente superstita alle catastrofi e in evoluzione, non è una linea retta, bensì un arabesco, un'aggraziata o complessa tortuosità, un groviglio. Scarnificare le rovine di Roma, di un Colosseo che è “bestia millenaria, elegante e demente, feroce e ammutolita” (Manganelli 2000, 68) in un'intelaiatura di linee significa uccidere quella mutante imperfezione che, senza dubbio in contrasto con le idee pure di ascendenza platonica, è però viatico per l'autenticità delle cose e per la sua accettazione.

A suo modo più rispettoso nei riguardi di Roma, sua città natale, Scipione Vannutelli (1833-1894), sul quale si sofferma il saggio *Dimessa favola, rovine*, ne effigia ad acquarello gli “amabili sfondi, delicati paesaggi, non specialmente scenografici” immersi in una sorta di crepuscolo (Manganelli 2000, 76). L'artista non coglie la metamorfosi vitalistica delle rovine, ma quantomeno non le riduce a banale grandiosità da cartolina, immergendole in un'atmosfera di calma struggente: “quel che coglie con la dolcezza del pennello è un attimo di squisitezza senza storia, senza esemplarità, qualcosa di umile e insieme nobile, illustre di rapidi, incantevoli colori” (Manganelli 2000, 78 – a Manganelli cercatore di “squisitezze” nell'arte si dedica Ciccuto 2022).

Ma il volume *Salons* nella sua interezza, non si dimentichi, è libro metamorfico e capita pertanto che la considerazione riservata alla linea dritta, al pregio (o meno) della geometria e della matematica applicate alle arti muti: lo si nota nei capitoli *Il desolato sublime*, *Geometria dell'esorcismo*, *Le isole guerriere*. Del tutto diversa, rispetto a quella del Foro romano, è l'indole che l'antico possiede a Paestum, i cui templi, ammirati e riprodotti da Piranesi, paiono a Manganelli spettacolari “nel senso più commovente” poiché “la solitudine, il silenzio, la decadenza e la grandezza” li hanno resi “un ambiente di sublime efficacia sull'anima umana” (Manganelli 2000, 118). Ancora una volta unendo impressioni visive ed eco della storia letteraria, Manganelli osserva inoltre che i templi della località magno-greca mostrano la “coe-

renza essenzialmente matematica” dell’ordine dorico con la medesima, sacrale “severità di un canto arcaico” (119); ed è dalla Magna Grecia, fra VI e V secolo a.C., che provennero insiemi rappresentanti della lirica corale, quali Stesicoro e Ibico.

A differenza degli austeri templi dorici di Paestum, il Partenone, visitato da Manganelli al ritorno da un viaggio in Africa, gli sembra freddo, suscita l’impressione di una “supponenza geometrica”, di un “rettilineo sfregio nella rotondità dello spazio”, di una “finzione di esattezza” che in qualche modo ferisce l’autentica anima della Grecia, la sua “demonicità” (Manganelli 2000, 125).

Non tutte le opere d’arte (nemmeno della grecità) riescono a interpretare nel modo opportuno il rigore della linea retta. Tuttavia, il congenito ardimento di una città sorta in mezzo alle onde sopra una costellazione di isolette, città desiderosa di estendere il proprio dominio sul mare – l’ardimento di Venezia, regina di un Isolario fantastico e reale – riuscì a coniugare, tessendovi una trama di fortezze, l’impero della matematica (Manganelli 2000, 131) con la volubilità dell’elemento acquatico e con “la grazia instabile delle isole”, sedi di “precipitosi miti”, se non mito esse stesse. Gli Inferi rimangono però in agguato, e il fascino promanante da questa singolare concretizzazione dell’algore matematico in edifici *ad usum belli* si dissolve, lungo la storia della Serenissima, tramutandosi in un “gigantesco, artificioso teatro di morte, una favola fastosa e angosciosa”.

VI. Metamorfosi tra vita e morte

“Fastosa e angosciosa”. I due aggettivi valgono a ben illustrare anche l’essenza delle ovidiane *Metamorfosi*. Di frequente i lettori, irretiti e abbacinati dal caleidoscopio narrativo entro cui il poeta di Sulmona li trascina, dimenticano o trascurano il dramma sotteso a ciascuna trasformazione: il dramma della perdita – in alcune storie subita da protagonisti del tutto incolpevoli, talvolta persino casuale e immotivata – della propria identità. Quelle di Ovidio sono vicende che, nel far sorgere da una forma della vita un’altra forma, della prima decretano la fine, la morte: forse non assoluta – un riflesso della creatura trasformata per lo più rimane nell’esito della trasformazione – ma indubbia. Lo splendore di un mondo nel quale *omnia mutantur, nihil interit* (Ov. XV, 165) si paga, a livello individuale, a caro prezzo, e la lussureggiante materia ovidiana lambisce di continuo il grigio silenzio dell’Ade, drappeggiandosi sul *limen* che da esso, almeno momentaneamente, ci divide (Favaro 2000).

Non può quindi sorprendere che Manganelli, in alcune delle sue prose, inclini alla medesima visione del mutamento; il suo è del resto uno spirito affine a quello che in *Favola pitagorica* definisce ovidiano: elegante, armonioso e loquace, ma “di occulta tragicità” (Manganelli 2005, 109). Protagonisti di tale genere di metamorfosi, in *Salons*, sono materiali per natura duttili e modellabili, il gesso del saggio *Il lento candore dell’universo* e il vetro degli *Infrangibili fantasmi di Lalique*.

A suo modo immortale, poiché, pur nella propria cedevolezza, rispetto a qualsiasi roccia solcata da venature e cicatrici “è perfetto; non ha storia; non ha sangue; non si ammala; non ha

forma”, il gesso è però un “cattivo fantasma; e anzi tutto fa credere che sia quella la materia di cui sono fatti i fantasmi, quella farina che docile si raprende in una pasta ironica, la sfoglia sarcastica che chiude nel suo grembo l’inquietudine della statua” (Manganelli 2000, 26). Non davvero morto, ma neppure davvero vivo, equanime nella sua indifferenza sia alla morte sia alla vita e dunque larvale, umbratile alla stregua delle anime senza forza e voce che popolano gli Inferi omerici, il gesso di copie e modelli (famosi quelli canoviani, riuniti nella Gipsoteca di Possagno) sopisce e annulla ogni tensione vibri nella scultura originaria, realizzata magari in un marmo sul quale l'impronta del tempo e della vita si può invece scorgere. Il gesso appare a Manganelli variamente polimorfico – ma costantemente metamorfico – per la capacità di mutare ciò che avvolge nel suo silenzio: il gesso placa il “furore degli oggetti” (Manganelli 2000, 27), il caos delle antiche divinità che tuttora li abitano, rendendoli così più accessibili all'uomo, ma, quasi li catapultasse in un universo capovolto, finisce altresì per calarli in un gelido Ade, in un inferno che “ha fiamme di ghiaccio e dannati di cristallo” (28).

Risulta per prima cosa notevole, nelle pagine dedicate alle prerogative del gesso, la seduttività del titolo, sinestetico e, forse, anche vagamente ossimorico: *Il lento candore dell'universo*. L'aggettivo lento, in ossequio al corrispettivo latino, indica infatti flessuosità e pieghevolezza, e si fonde con l'idea di visivo sfavillio racchiusa dalla parola cui è riferito, quel candore che, sempre stante l'etimologia latina – dal verbo *candeo*, ossia “sono incandescente” – indica un bianco intenso tanto da abbagliare (per il bianco opaco la lingua latina, precisa nel distinguere la luminosità oltre alle sfumature cromatiche, ricorre all'aggettivo *albus*). Il barbaglio sprigionato dalla parola candore è dunque fulmineo, accecante, e con difficoltà, si presume, sa unirsi all'abbraccio, morbido e pigro, del gesso. Difficile sottrarsi alla tentazione di pensare che Manganelli abbia allusivamente raffigurato sin dal titolo del saggio l'effetto inerziale, e infine demolitivo, che il gesso esercita sulla statuaria, di cui intorpidisce e paralizza lo slancio.

Il gesso di *Salons*, inoltre, può ricordare un personaggio del mito: una certa somiglianza lo apparenta infatti al dio del Sonno, Morfeo, la cui grotta soporosa e il cui corteggio Ovidio descrive nel libro XI delle *Metamorfosi* (592-615). Analoga – densa, languida, sottilmente minacciosa – è l'atmosfera che avvolge la ‘creatura’ letteraria di Manganelli. A differenza del Morfeo ovidiano, però, dal cui tocco i mortali ricavano una qualche attenuazione della fatica quotidiana, il gesso di Manganelli non è mai benefico, visto che la sua azione rispetto a ciò che è vitale non corrisponde a un momentaneo rallentamento, a una breve sospensione, bensì alla permanenza dell'immobilità, a un destino infero.

Letteralmente disanimate – senz'anima, prive o private d'anima – le opere in gesso di Manganelli, tristi genti di un Aldilà cristallizzato, possono richiamare alla mente del lettore i traditori che Dante conficca, a diversa profondità e in svariate posizioni, nel ghiaccio del nono cerchio infernale; la malvagità di coloro che, sulla terra, arrivarono alla turpitudine di ingannare e colpire i parenti, la patria, gli ospiti e i benefattori è di per sé assenza d'anima, e il ghiaccio eterno di Cocito, dal quale i dannati traspaiono come pagliuzze nel vetro (*Inf.* XXXIV, 12) ne è, oltre che punizione, visiva e allucinante rappresentazione.

La menzione del cristallo nel saggio *Il lento candore dell'universo* segnala in anticipo la vicinanza, in apparenza sorprendente, fra questo materiale lucente e duro e l'opaco, morbido e mortifero gesso. Le copie delle statue ottenute grazie al gesso, come si è visto, sono dette da Manganelli fantasmi, e fantasmi, seppur infrangibili, sono chiamate nel titolo anche le sculture in vetro e cristallo grazie alle quali René Jules Lalique (1869-1945) riscosse, nei decenni dell'*Art Nouveau* e dell'*Art Déco*, un successo che ancora perdura.

Se il gesso conduce a sorta di perpetua 'vita non-vita' piuttosto che a una brusca cessazione della vita, il vetro conosce e pratica una differente declinazione dell'atemporalità e dell'identità a sé. Esso infatti, inesistente in natura, 'nasce morto' e "in nessun momento [...] ha mai aspirato alla vita" (Manganelli 2000, 30). Quello che Lalique modella in voluttuose ondulazioni, scrive Manganelli, è il risultato di "una metamorfosi che dobbiamo supporre notturna, giacché è la notte il tempo delle metamorfosi; ma per la sua natura fintamente liquida, quella sosta notturna non ha lasciato alcuna traccia, se non il sentimento profondo, ingenuo e perfino terribile, che una qualche insondabile trasformazione è avvenuta" (29-30). Rispetto alla condizione del gesso, la morte insita nel vetro e nel cristallo è dunque più radicata; su di essa interviene poi una sorta di trasformazione alchemica – oscura e notturna – che rende il vetro imitatore, nella sua gelida fissità, della vita.

La metamorfosi (nel passo di Manganelli adombrata e supposta) narrata da Ovidio non è fenomeno che si vincoli all'oscurità, al tramonto o alla notte: al contrario, avviene in qualsiasi ora; ciò che invece si svolge di notte è il rito magico, stregonesco (soprattutto se anche la magia è nera). Manganelli definisce il vetro da cui affiorano lineamenti femminili, o fiori in boccio (o qualsiasi altra immagine accenni al nascere di qualcosa) come "una notturna aggomitolata pasta vitrea – non vetro, non ancora – di ectoplasmi" (Manganelli 2000, 31), in questo modo, accosta le creazioni di Lalique alle evocazioni di spiriti defunti, a una sorta di spaventosa *nekyomanteia*.

Se il gesso, che è opaco, viene associato nel titolo al candore (che dovrebbe brillare), il vetro appare a Manganelli l'arcano prodotto di una stregonesca metamorfosi: è dunque un vetro 'buio', a dispetto della sua superficie, poiché un'oscura malia, un arcano intervento ha presieduto alla sua trasformazione. Pare chiaro ciò che chiaro non è (il gesso), risulta oscuro che ciò pare brillante (il vetro)... E mentre si sofferma sulla cristallizzazione della vita che entrambi questi materiali, ingannevoli e contraddittori, determinano, anche la prosa manganelliana, dipanandosi su retoriche sottigliezze, di movenza in movenza, di stilema in stilema, si metamorfosa: allusiva, nitidissima, trafiggente.

VII. Per concludere, galanterie e *rocaille*

Alcuni fra gli oggetti accolti nei *Salons* di Manganelli – la tabacchiera, il ventaglio – non solo rimandano, in coerenza con il titolo del volume, a un Settecento galante e *rocaille*, ma altresì evocano lo scrittore italiano che di quell'epoca esprime tutta l'eleganza, persino attraverso la lente deformante del suo poema satirico-didascalico, il *Giorno*: Giuseppe Parini (1729-1799). Indossati i panni di un "precettor d'amabil rito" il cui compito consiste nel preparare il ram-

pollo d'una nobile stirpe, il "giovin signore", ad affrontare la sua giornata, il poeta di Bosio ricorre spesso, allo scopo di rimarcare antifrasticamente il vuoto che di quel giorno frivolo e sterile invade le ore, all'amplificazione iperbolica di un dettaglio. Grazie a tale strategia retorica, le attività che assorbono il nobiluomo – ad esempio, scegliere i ciondoli con cui adornare la catena dell'orologio o sottoporsi alle cure del parrucchiere in una fitta nube di cipria – si elevano (antifrasticamente, si ripete) a eroiche gesta, a titaniche imprese.

Quasi volesse emulare la modalità espressiva che struttura il *Giorno* pariniano (stemperando però, se non eliminando, la gravità della cifra ironica) la prosa di Manganelli, come per reazione istintiva alla prodigiosa, miniaturistica grazia posseduta da una tabacchiera o da un ventaglio, si fa frondosa, immaginifica, analogica... ampliando il 'campo d'azione' di ognuno dei due oggetti. La tabacchiera, paragonabile a una conchiglia quanto a dimensione, racchiude un'anima in grado di erompere dal guscio fragile con effetti di deliziosa prepotenza. È "un'anima scura, ma non tenebrosa, un pulviscolo di psiche tenero e pungente, come a dire uno *spiritus* giacché ha a che fare con l'aura, con il fiato, e con la sua ironica e sentenziosa incarnazione – lo starnuto" (Manganelli 2020, 44).

Sino a qui, la prosa di Manganelli richiama il *Giorno*, là dove Parini descrive il nobiluomo alle prese con il delizioso oggetto (il *Mattino* – vv. 707-709 – fa ad esempio della tabacchiera la possibile sede di un miniaturistico ritratto del Giovine signore; i vv. 43-45 del *Vespro* lo rappresentano mentre riempie la tabacchiera per la dama di cui è cavalier servente); nel passaggio immediatamente successivo, ecco però che la sua tabacchiera assurge a ricettacolo non solo di mirabili sensazioni, ma di mitologiche entità, meritevoli del ricorso a rari arcaismi (questi sì velati d'ironia) per essere degnamente celebrate. Lo spirito della tabacchiera infatti "conosce tutte le preziose ambage del vellichio, quel soavissimo disagio, quel mordicchiamento delle papille, lo stuzzichio come d'angelo che faccia sosta a rintuzzarsi volatili calzari, e non s'avvede di dar di pinnacolo d'ala nella narice; quel fremitar, e brivido, e smaniar lieve lieve, ma smaniare pur sempre; questa è l'arte della polvere spirtale (non è un refuso) del tabacco"; lo spirito della tabacchiera si appresenta "all'arte suprema, articolata, maliziosa, maligna, innocente, infantile, mozartiana, alla squisitezza dei rintocchi rapidi e sapidi come tasti di clavicembalo, insomma alla gloria del vellichio" a propria volta corrispondente non a un innamoramento – fenomeno emotivo, verrebbe da dire, troppo intenso e troppo poco elegante – bensì a "galanteria, languore affettuoso, dispetto tenero, un gioco d'affetti e di sospiri, un madrigale lasciato a mezzo, un cantar sommesso con parole che solo il cuore conosce a mente" (Manganelli 2020, 44-45 e 46).

Nella rappresentazione della tabacchiera la scrittura manganelliana risulta ampliata, più che mai ricca di esemplificazioni e aggettivi accumulati in sequenza, nonché riecheggiante di fonosimbolismi evocativi del gradevole prurito che assale il naso di chi fiuta tabacco; non mancano presenze mitologiche convocate a completamento della tabacchiera: esse restano però piccole, come dimostra l'amorino (erede di tante similari figurette dell'arte ellenistica) che s'impiglia in una narice.

Diverso il gioco fra piccolo e grande nel capitolo *Arguzie di un lieve lino*, riservato al ventaglio, alla sua fragilità di carta o stoffa che “imita l’aria” (Manganelli 2020, 52) ma contraddice la propria inconsistenza poiché sa farsi interprete – attore e narratore – di immense storie, quasi fosse una materica trasposizione di Sharazàd. La grandezza massima cui il delicato accessorio femminile può aspirare parrebbe quella consistente nel riprodurre un sontuoso edificio – ad esempio, un Colosseo – sulla propria seta o sull’impugnatura, ma, scrive Manganelli, a ben altra grandezza e a ben altre vastità guarda il ventaglio, con il suo tenue battito d’ala. Esso, infatti, ha facoltà di intrattenersi con le nuvole “frivole e grandi, dilatati ventagli a far riparo ai campi dalla grande insolenza solare. Solo il ventaglio può osare intrattenersi con le nuvole, le nebbie, i tramonti, le albe, vale a dire con il maquillage del cielo, le civetterie dell’empireo, le civetterie del sole, le vanità della luna, la privata, domestica grazia del cielo delle stelle fisse” (Manganelli 2020, 53).

Il ventaglio, nella sua leggerezza di farfalla, racchiude il cosmo, le manifestazioni diurne e notturne delle ore quanto le sacrali immensità dei cieli definiti secondo la terminologia del *Paradiso* di Dante. Ma il battito d’ala che guida verso l’eterno non è quello di un angelo o di un’anima beata, bensì di un triangolo di stoffa dipinta... ammiccante, soave e arguta come la parola d’arte che su quel colpo d’ala s’impenna e, davvero, vola.

Riferimenti bibliografici

Adamo 2018

P.G. Adamo, *La parte rovesciata. Oggetti emblematici e manie descrittive di Giorgio Manganelli*, “Biblioteca di Rivista di Studi italiani” XXXVI, 3 (2018), 60-73.

Aristotele 1987

Aristotele, *Poetica*, introduzione e note di D. Lanza, Milano 1987.

Ciccuto 2022

M. Ciccuto, *Il disegno delle inezie: per Manganelli lettore d’arte*, “Italianistica” 3 (2022), 131-136.

Favaro 1998

F. Favaro, *Nel segno di Ovidio: Giovanni Boccaccio, Luca Pulci e Lorenzo il Magnifico autori di metamorfosi*, prefazione di R. Damiani, Bari 2000.

Guassardo 2018

G. Guassardo, *Critica d’arte come menzogna: una lettura di Salons di Giorgio Manganelli*, “Arabeschi” 11 (2018), 122-134.

Lastilla 2002

L. Lastilla, *Manganelliana: i percorsi della letteratura*, “Forum Italicum” 1 (2002), 84-108.

Manganelli 1994

G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano 1994.

Manganelli 2000

G. Manganelli, *Salons*, Milano 2000.

Manganelli 2005

G. Manganelli, *La favola pitagorica*, Milano 2005.

Manganelli 2020

G. Manganelli, *Concupiscenza libraria*, Milano 2020.

Marinoni 2015

M. Marinoni, *Il "paradigma metamorfico" nella letteratura di Giorgio Manganelli*, "Lettera Zero" 1 (2015), 147-154.

Milani 2009

F. Milani, *Manganelli tra prosa e poesia*, "Poetiche" 1 (2009), 121-138.

Orsini 2011

E. Orsini, *La stanza di Giorgio Manganelli*, "Forum Italicum" 1 (2011), 187-202

Pegoraro 2000

S. Pegoraro, *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma 2000.

Portesine 2022

C. Portesine, *Graffiti per prigionieri oziosi: Manganelli e le arti figurative*, "L'Illuminista" 61-62-63 (2022), 309-318.

Pulce 2022

G. Pulce, *La letteratura: dimora degli inesistenti*, "Italianistica" 3 (2022), 17-31.

Spila 2004

C. Spila, *Un "destino baroccamente alluso in cifra": scrittura e strutture del libro in Giorgio Manganelli*, "Sincronie" 15 (2004), 113-121.

Torti 2020

L. Torti, *Le maniérisme de Giorgio Manganelli. La "création du réel" dans la lecture, l'écriture, les images*, "Italies" 24 (2020), 201-216.

Torti 2023

L. Torti, *"Il nulla illustrato?". Doppia esposizione ecfrastica negli scritti d'arte di Giorgio Manganelli*, "Biblioteca di Rivista di Studi italiani/Journal of Italian Studies" 41.1 (2023), 186-200.

English abstract

This essay explores Giorgio Manganelli's *Salons* as a baroque, interartistic laboratory where prose performs criticism, poetry, and storytelling at once. Manganelli elaborates his ekphrases favoring associative, mythic interpretation over description. The book's theatrical approach ranges from comedy to bestiaries, fables, and emblematic animals, capable of unsettling human hierarchies. An Ovidian imagination governs metamorphosis: ruins, materials, and even genres shift states, staging life on the edge of non-life. Finally, miniatures evolve into cosmic allegories, proving Manganelli's prose a synesthetic engine that animates artworks, recasts criticism, and reveals beauty's liminal powers.

keywords | Manganelli; Ekphrasis; Metamorphosis; Intermediality; Baroque Prose.



la rivista di **engramma**
novembre **2025**
229 • Ecfrasi e poiesi

Editoriale

Damiano Acciarino

Saggi

Tensioni etiche e soluzioni retoriche

Gabriella Rubulotta

“A tegulis in gremium Danaïs cadentem lovem”

Piermarco Vescovo

Il fantasma di un ritratto

Diletta Gamberini

Roma descritta, Roma mostrata

Sesilia Decolli

Le illustrazioni della Gerusalemme liberata

di Sébastien Leclerc

Sara Stifano

Il tempo plurimo dell'ecfrasi

Alessandro Metlica

La Resurrezione di Piero della Francesca

in un'ecfrasi fortiniana

Andrea Verri

Le arti della prosa nei Salons di Giorgio Manganelli

Francesca Favaro

L'incontro tra ecfrasi e Intelligenza artificiale

Antonella Sbrilli

Recensioni

A. Moroncini, Ekphrasis in Italian Culture from 15th-Century Humanism to the Digital Age (Firenze 2025)

Daniele Bottacin

D. Damien, L'ekphrasis à l'œuvre. Récits, fictions et descriptions en acte dans l'art contemporain (Rennes 2024)

Veronica Bassini

G. A. Calogero, A. Del Monaco, P. Fameli, Immagini latenti (Bologna 2024)

Laura Avesani