

IL CANONE MANGANELLIANO

di *Fabio Luppi*

Who reads must choose
Harold Bloom

Quanti anni di lettura ininterrotta dovrebbero trascorrere per completare lo studio integrale di tutti i testi prodotti dalla letteratura anche solo di un singolo paese? Non sarebbe umanamente possibile portare a termine un tale progetto, i volumi a disposizione sono troppi e i territori della letteratura scoraggiano letture integrali. È necessario fare una selezione, ridurre il campo. Chi legge deve scegliere. È questa l'operazione svolta da Harold Bloom (1994), con *The Western Canon*, "libro libresco", nel quale si cerca di definire quali siano i classici della letteratura occidentale, quelli canonici la cui memoria non si perderà nel gorgo dell'oblio; c'era da stabilire chi va e chi resta e siamo grati a Bloom per essere sollevati da un peso, esentati da un compito sgradevole (parafrastrandolo il commento di Croce sul lavoro di Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*).

Chi legge deve scegliere; così le antologie scelgono i testi più rappresentativi delle varie epoche, di un dato autore, di un certo gusto o maniera. Le raccolte fanno altrettanto: titoli come *Saggi scelti* o *Poesie scelte*, i cui participi passati nascondono un complemento d'agente, sono frutto di una selezione; chi legge deve scegliere, sembra un imperativo morale. Per assolvere a tal compito, per aiutare chi di scegliere non ha voglia o chi sente la responsabilità della scelta troppo pesante, per chi decide di delegare e, ignavo fino in fondo, teme di finire all'inferno a seguire una bandiera con uno stemma qualsiasi, le librerie Feltrinelli, da qualche tempo a questa parte, come ancora di salvezza hanno disposto in bella vista, in pile centrali e ben ordinate, un'accurata selezione di libri che, forse divenuti canonici nelle vendite, i nostri "librai di fiducia" (le case editrici) hanno "scelti per voi". Chi legge deve scegliere... o far scegliere.

Canone, nella sua quinta accezione, è il «catalogo dei libri che, in alcune religioni, sono riconosciuti rivelati, sacri o autentici» (Zingarelli, 1997, p. 228). Si parla della letteratura occidentale come "religione" e si cerca di stabilire quali siano i suoi testi sacri, appunto canonici. Il mondo della letteratura ha una sua geografia fatta di centro e periferia. Evidentemente il canone deve occuparsi del centro. Ma come nei viaggi, così in letteratura qualcuno predilige la periferia, i posti meno frequentati, di cui non si parla, i più distanti o ancora meglio, i più nascosti. E questi "angiporti" hanno un loro fascino che il centro non può più avere proprio in quanto centro:

A me piacciono questi posti che non sono centrali. Mi piacciono i posti periferici. Si possono chiamare i posti dove la storia non passa e che quindi sono posti dove si depositano degli strani, non saprei se sedimenti o escrementi, che hanno una certa loro qualità profetica¹.

I resoconti di viaggio di Giorgio Manganelli ci descrivono la vecchia Persia, l'India, l'Islanda; il nostro viaggiatore non può fare a meno di andare oltre nella sua esaltazione di queste periferie del mondo, la sua natura lo porta costantemente verso il paradosso:

Mi piace molto la periferia. Io sono convinto che il vero centro sia periferico e che il centro ufficiale è una gibbigiana giornalistica².

Questo discorso viene affrontato in relazione ai viaggi e quindi alle mete predilette, tutti i posti periferici che ha visitato e di cui ci ha dato testimonianza con le sue cronache di viaggio. Ma allo stesso tempo il ragionamento è esportabile ad altri ambiti, e proprio in relazione alla letteratura il paradosso sopraccitato si applica alla perfezione:

Finisce che la letteratura viene trattata come centrale, come una rivelazione, come una cosa seria, e allora avviene un errore fatale. La letteratura trattata come centrale diventa molesta, perché tutto ciò che è centrale è intollerabile. La letteratura è centrale solo quando si capisce che è periferica. Allora va bene³.

Curiosamente uno dei commenti riportati nella quarta di copertina di un'edizione recente di *The Western Canon* affronta la questione "letteratura" alla rovescia rispetto al nostro autore:

[...] this book is terribly important – if you believe that literature itself is important, quite noble – if you believe that “nobility” is still a viable concept in intellectual life⁴.

Possiamo solo immaginare quali divertenti paradossi Manganelli avrebbe posto a chiosa di una tale affermazione. Tanto più che, aggiunge in più occasioni Manganelli, se la letteratura deve essere in principio vista come periferia, così all'interno di questa periferia egli predilige e cerca ciò che vi sia di più periferico. Quello che chiameremmo canone manganelliano è agli antipodi rispetto al canone occidentale di Bloom, periferia contro centro. E il canone manganelliano potrebbe essere, almeno in parte, rappresentato dagli autori di cui ci parla nei saggi compresi nel suo volume di critica più famoso, *La letteratura come menzogna* (Manganelli, 1985). Gli articoli qui raccolti, senza curarsi di distinguere tra autori canonici o periferici, maggiori o minori, presentano sotto una stessa bandiera Frederick Rolfe ed E. T. A. Hoffmann, W. B. Yeats e Walter Scott, R. L. Stevenson e Ronald Firbank. In questo caso la scelta di Manganelli non è troppo lontana da quel gusto che fece coniare ad Edmund Wilson il termine *prazzesco* per descrivere una certa predilezione che sembrava mostrare il Praz quando scovava eccentrici personaggi delle storie artistiche e letterarie⁵.

In ogni modo l'operazione svolta da Giorgio Manganelli appare particolarmente significativa se la si considera inserita nel contesto in cui è nata, gli anni Sessanta; si potrebbe dire che essa assuma una valenza politica.

In quel momento mi premeva (come mi preme sempre) porre la letteratura in una posizione anti-umanistica. Noi siamo stati per molti anni, direi per una generazione, perseguitati da una lettura umanistica della letteratura, che era fondamentalmente una letteratura affettiva, patetica, pedagogica e didascalica⁶.

In un'epoca di impegno letterario la scelta di Manganelli si pone in netto contrasto con l'idea di una letteratura moralista, accademica, impegnata, seria e umanistica. Si vedano queste due citazioni:

La letteratura come menzogna coltiva l'irresponsabilità letteraria, che mi è sempre stata molto cara; un'idea inaccettabile in anni di impegno⁷.

Il concetto di impegno non è mai stato di stretta pertinenza letteraria. Introduce surrettiziamente categorie morali, delle quali uno scrittore non può tenere conto⁸.

Proprio il rischio che la letteratura fosse vista come qualcosa di centrale, grave ed importante, questo caricarla di responsabilità morali è la sfida contro la quale si arma lo spirito manganelliano della letteratura come menzogna, raccogliendo «una serie di saggi dedicati a scrittori certo non allineati allo spirito del tempo, scrittori particolarmente sospetti di disimpegno, considerati minori, se non addirittura irrilevanti»⁹.

Così Manganelli propugna questa idea di letteratura come menzogna, ovvero pratica amorale e non immorale come vorrebbe alla fine farci credere giocando con i suoi infiniti paradossi ed esagerando fino a stravolgere i propri orientamenti letterari. Pratica disonesta perché non segue ideologie o leggi particolari, e se lo fa, non è che una scelta di comodo, mai un patto indissolubile o un vincolo. Ecco, per la letteratura vale davvero il karamazoviano «tutto è permesso»:

[...] la letteratura può essere o coerente a se stessa, cioè intimamente disonesta, od essere la cosa che noi sappiamo, cioè una varia forma di giornalismo o di sermone, e basta, non ci sono alternative. Quindi non c'è nessun progresso, non ci sono gradi intermedi tra il metodista e la cortigiana. La letteratura è libertaria, è anarcoide, neanche anarchica, perché se fosse anarchica vorrebbe dire che c'è una ideologia della disubbidienza. No, no, è proprio losca, è proprio meschina. Infatti i poeti si vendono. È questa una cosa che ha sempre turbato i metodisti, vedere che i poeti si vendono. Proprio questa condizione anarcoide è la piaga e il privilegio della condizione letteraria¹⁰.

Ma è bene non radicalizzare, non possiamo certo pensare che lo studio di Manganelli si sia concentrato esclusivamente sui minori, per quanto nelle sue osservazioni estremizzi questo suo modo di vedere. Del resto, scrittori meno conosciuti, o quantomeno non antologizzabili nelle storie della letteratura come Baron Corvo o Ronald Firbank o Abbott, sono accostati da Manganelli ai nomi di Defoe, Dickens e Yeats, certo autori fra i maggiori della letteratura inglese. Eppure anche nell'accostarsi a Milton, per il quale il nostro nutriva una certa predilezione o a Yeats sul quale ritorna più e più volte in diversi anni, la ricerca consiste nell'escogitare il modo di estrarre lo scrittore dal canone, indagare come poterlo redimere dalla macchia che lo ha fatto finire in una storia letteraria, o che gli ha dato così gran lustro presso la critica, riscattare il suo buon nome di scrittore disonesto, e per questo apprezzabile.

Mi viene naturale cercare un modo per trasformare i maggiori in minori. E quindi riadoperarli; cioè, impedire al maggiore di coagularsi definitivamente il monumento, nell'opos, nell'impiccio e l'impaccio di un itinerario letterario¹¹.

Il discorso di centro e periferia si ripropone così anche per i singoli autori, una sorta di gioco del critico letterario che ricerca nei grandi scrittori quelle eccentricità che possano deviarli verso l'inconsueto, verso le nicchie nascoste o utilizzando un termine caro a Manganelli, verso gli angiporti della letteratura:

Cerco di trasformare i maggiori in minori. Vediamo quello che c'è di periferico nel cosiddetto maggiore. [...] Però vediamo se invece non c'è qualche cosa di intrinseca-

mente minore e cioè di periferico, di elusivo, di sbagliato, di non storicizzabile, di riluttante, di reticente, di renitente, di sgarbato, di cocciuto, di ostile, di indiretto¹².

Ma questo gusto del paradosso e dell'estremizzazione non vuol dire che sia seguito esclusivamente un criterio di rottura o anticonformismo a tutti i costi. Può essere una tensione, ma le motivazioni profonde di una scelta sono diverse. Innanzitutto, è sempre bene ricordare che Manganelli non è certo un dilettante della letteratura, anche se alle volte si compiace di sminuire la sua competenza. L'idea di essere attratto dalle zone periferiche piuttosto che da quelle centrali non è la causa del suo scegliere, ma la descrizione di un modo di porsi di fronte alla letteratura. Si potrebbe dire che è quindi l'effetto prodotto dalla sua idea sulla letteratura. È, in altri termini, un'osservazione di ciò che pare naturale all'indole e alle predilezioni di Manganelli lettore e critico letterario. Osservando quello che più gli è gradito, trova come minimo comune denominatore questa caratteristica di marginalità, e l'attrazione per gli aspetti che rendono marginale anche un maggiore. Ma la scelta di uno scrittore avviene in un'altra maniera, è innanzitutto un'affinità elettiva.

Nel 1986 venne affidata a Manganelli insieme a Dante Isella la curatela di una nuova collana di classici della Fondazione Bembo per la casa editrice Guanda. Ci si chiederà come conciliare questo progetto con l'idea che si è data di un Manganelli che rifuggiva dagli autori maggiori. Ma a ben guardare in primo luogo egli non disdegnava affatto i classici, semmai, come ricordato, ricercava ciò che accomunasse un classico ad un minore. E in secondo luogo, per chiarire cosa intendesse per "scelta di classici", si vedranno le successive citazioni a proposito del tipo di recupero da mettere in pratica attraverso queste nuove pubblicazioni. Una recensione a questa iniziativa editoriale sul "Corriere della Sera" titolava, significativamente, *I classici con divertimento* e il recensore annotava:

Nella presentazione di un'opera che s'immagina paludata la parola più ricorrente è stata [...] "piacere", ma un piacere come si prova andando al cinema o a teatro¹³.

Si parlava di affinità elettive. Manganelli esprime il suo amore per la letteratura, cosa che vuole trasmettere e sottolineare: l'idea di una letteratura come divertimento, troppe volte censurata o rimossa da un certo tipo di critica, la stessa critica, probabilmente che si cura di stilare canoni di maggiori e minori, la classifica dei migliori, di chi ha un posto permanente nelle storie letterarie e chi invece a rotazione, secondo corsi e ricorsi o più semplicemente con il variare delle mode, avrà una qualche influenza marginale e temporanea sulla letteratura a venire. Ecco dunque che l'idea di "classico" si espande a dismisura, il critico si fa archeologo e scava nel passato della tradizione letteraria italiana, riscopre oltre ai classici ormai monumentalizzati, quelli più nascosti, perché

[...] la nostra letteratura è abbondante, lussuosa, festosamente impudica, grassa: invece è sempre stata usata con casta parsimonia. [...] Ecco perché occorre un incompetente: per procedere a un recupero solo passionale¹⁴.

È chiaro tuttavia che questa autodefinizione di incompetente che Manganelli si attribuisce non è che una posa; come si sa, oltre alla curatela di quella nuova collana letteraria egli era stato consulente editoriale presso diverse case editrici, per le quali aveva redatto piccole schede riguardanti l'opportunità o no di tradurre i romanzi di lingua

inglese che venivano sottoposti alla sua attenzione⁵⁵. In queste occasioni l'analisi del testo si accompagna sempre con qualche nota un poco più personale; troviamo, oltre alla consueta lucidità di visione, un aspetto più intimo che avvicina o allontana Manganelli dal proprio oggetto di studio. Si consideri comunque che in queste brevi note Manganelli poteva permettersi un tale atteggiamento, proprio perché non erano destinate alla pubblicazione, non dovevano cioè avere quel carattere scientifico proprio delle pubblicazioni ufficiali. Sembra evidente che Manganelli di fronte al testo è allo stesso tempo critico e scrittore in proprio e conseguentemente la sua obiettività accademica si mescola con le sue propensioni stilistiche e letterarie. Da questa doppia prospettiva nascono queste schede. Significativo esempio, la nota relativa a *The Dalkey Archive* di Flann O'Brian:

È una assai curiosa e amabile grulleria che [...] serve a corroborare quanti hanno una qualche indulgenza per le invenzioni di una diletta folia. [...] Non dirò che sia tutta folia da *Re Lear*, ma ha una qualità plebea e svagata, una sciatteria casalinga (non è l'astratta demenza dell'umorismo britannico), un disordine da affettuoso ubriaccone, che non mi dispiace. Il racconto non sta molto in piedi, come si addice ad una camminata di persona ebbra ma senza furore: ma anche questo suo barcollare da un'idea a una trovata, come se fossero fraterni lampioni, ha una sua indecorosa grazia. Confesso una certa parzialità per libri cosiffatti⁶⁶.

Il piacere che ricaviamo dalla lettura di questa breve noterella è già indizio della sintonia che si era instaurata tra il recensore e il libro recensito. Si potrebbe addirittura sostenere che per Manganelli, nell'atto della lettura, rilettura e studio, l'affinità con l'autore, anzi più propriamente con il testo, assuma un carattere passionale:

Perché una pagina di uno scrittore mi disturba, mi coinvolge, mi adescia, direi, altre, invece, mi lasciano in una virtuosa autocoscienza per cui non mi accade nulla? Non so perché succede questo, ma succede. De Quincey, per esempio, che non è il più grosso autore della letteratura inglese, ha un fascino su di me come lo ha Milton. C'è una consanguineità mentale, qualcosa che mi disturba e in modo così profondo che desidero continuare ad essere disturbato. Dostoevskij mi irretisce in forza del malessere che mi comunica e di questo malessere sono costretto ad accettare la qualità innamorativa⁷⁷.

E questa apparente perdita di distanza dall'oggetto di studio apparirà ancora più evidente se si pensa al titolo di una delle sue recensioni: *Odio e amore per T. S. Eliot* (Manganelli, 2002a, vol. II, pp. 1-3). Infatti, non dovrebbe un critico sempre prescindere dai propri orientamenti e gusti personali? Come si può quindi parlare di «amore e odio»? Ma questi ragionamenti potrebbero indurre a credere che si voglia sminuire la capacità critica o l'obiettività di vedute di Manganelli. Accanto a T. S. Eliot, F. R. Leavis, L. MacNeice, Manganelli è scrittore-critico, la sua grandezza sta, parafrasando il saggio su Eliot, in quella «faziosità» che rimprovera proprio all'autore dei *Four Quartets* e nel saper essere fazioso ma non angusto, «saper scegliere quel genere di angustia che consenta la più profonda proiezione prospettica»⁸⁸.

L'attenzione di Manganelli all'accoppiamento tra «angustia» e la «più profonda proiezione prospettica» fa pensare che anche la sua personale esperienza di critico si giovasse dell'«angustia» [...] e che da quelle strettezze, intense, si sviluppasse la prospettiva più profonda⁹⁹.

Non mettiamo quindi in discussione le capacità critiche di Manganelli. Proprio il saggio su Eliot mette in luce le sue capacità analitiche nei confronti della posizione del critico letterario e dello scrittore; in questo contributo si sottolinea con lucidità quale sia il ruolo e il mestiere del critico, l'influenza esercitata da una figura ingombrante come quella di Eliot nel panorama letterario anglo-americano e le intrusioni del poeta sullo studioso che possono in un certo modo viziare l'obiettività anche di un grande scrittore che è divenuto un'autorità nel panorama letterario.

Manganelli è stato accademico (aveva iniziato il suo primo seminario di letteratura inglese presso la cattedra di Baldini tra il 1964 e il 1965), ma chiarisce cosa alle volte si perde nel divenire troppo distanti dalla materia studiata. L'occasione gli viene a proposito dell'uscita di una curiosa storia della letteratura italiana di Giampaolo Dossena (1987), intitolata *Storia confidenziale della letteratura italiana*:

Insegna che la letteratura è un grande gioco, che non ha però regole molto precise. [...] Insegna che la letteratura è divertente. Che occuparsi di letteratura è roba da gente spiritosa. Che non è necessario essere tediosi cattedratici [...] e per l'aspetto umorale, evviva! Finalmente ci si prende con la letteratura una libertà che per mezzo secolo era stata negata. Forse – mi auguro – è finita la fase della fruizione esclusivamente accademica della materia e, quindi, anche un giocoliere come il nostro Dossena è il benvenuto²⁰.

Manganelli ci redarguisce dal perdere la capacità di provare gusto nella lettura e nello studio. È interessante notare l'atteggiamento che tiene proprio nei confronti della critica letteraria. La letteratura è divertimento; lo studio della letteratura e perfino la pedanteria non sono lavoro da miniera, che si affrontano con rassegnazione e sopportazione. Per questo, recensendo una collettanea di poesie di Jonathan Swift curata dall'allora giovane anglista, Attilio Brilli, fa notare come

la prefazione lucida e gelida, fa pensare ad un fachiro della critica, la ferma decisione di non considerare la letteratura come un divertimento, il massimo che ci sia dato. Sono personalmente convinto che uno scrittore, poeta o critico, sia cosa diversa da un matematico con la vocazione frustrata del dentista²¹.

Va da sé che il senso critico deve esprimersi propriamente. La palestra linguistica fornita al critico dalla sua materia di studio dovrebbe garantire un certo livello formale tendente ad emulare la bella scrittura, o quantomeno ad evitare la sciatteria dell'espressione che può essere ammessa in altri contesti, non letterari. In altre parole, il saggio di critica letteraria, lungi dall'essere un esercizio barocco fregiato di fioriti riboboli il cui fine è la meraviglia, deve però potersi distinguere da un articolo scientifico di chimica organica o da un resoconto di bilancio di azienda.

Avere un senso fisico della lingua è non solo una necessità dello scrittore, ma anche del critico. Una delle cose più sgradevoli nella maggior parte della critica di oggi è la mancanza di sensualità intellettuale²².

Sembra che questa responsabilità di stile coinvolga lo stesso lettore:

Al letterato spettano in primo luogo obblighi di stile: odio e disprezzo, sentimenti del tutto naturali in una sana intelligenza letteraria, vogliono buone letture e periodi impeccabili²³.

Bisogna chiarire di cosa si parla quando parliamo di critica; qual è il vero oggetto della critica letteraria. Anche qui Manganelli indulge in paradossi, e dobbiamo estrapolare dall'esagerazione il punto chiave del discorso. Proprio dalle idee fin qui esplicitate – il minore che viene preferito al maggiore, la repulsione per una letteratura impegnata, le affinità elettive con certi autori o inclinazioni personali per un determinato gusto (e a maggior ragione per Manganelli che oltre ad essere critico, o forse andrebbe detto prima di essere critico, è scrittore in proprio) – si sviluppa il concetto base della letteratura come menzogna. Appare chiaro che l'interesse di Manganelli non è mai per un soggetto, un tema o un'idea, ma per la sua trasposizione, per il mezzo che la racconta, la parola, la struttura e la forma.

Detesto le idee. Ecco perché mi piace il Barocco. Non ha idee ma parole, chiacchiere. Io ho molto rispetto per la chiacchiera che ritengo una delle forme più limpide... l'hanno praticata grandi scrittori e il caso più illuminante è quello di Petrarca. Attraverso la pura verbalità la sua lacerazione diventa gioia...²⁴

Su questo aspetto Manganelli ritorna più volte:

Sono interessato soprattutto all'atteggiamento di spirito dei barocchi. Per loro, tutto è un affare di tecnica: la scrittura non è una questione di sentimento ma di chiasmi e di tmesi. Amo molto questo modo di opporre una struttura fredda alla brutalità dell'emozione²⁵.

E infine, *repetita iuvant*, egli continua a sottolineare questa qualità fondamentale della letteratura, qualità che si era già compresa dal Cinquecento non solo nella pratica poetica ma evidentemente anche a livello teorico, come si vede dalla maniera in cui Bembo, a detta di Manganelli, parla del Petrarca:

Bembo, il cui testo data al 1520, su Petrarca, non dice mai, come sarebbe impossibile non dire oggi, che Petrarca è il poeta dell'amore; non parla che di ritmi, di accenti, di figure, poiché l'amore per Petrarca è anzitutto una figura, un atto retorico; come la disperazione di Leopardi è un altro problema retorico, non una piccola sofferenza personale²⁶.

L'idea di una struttura come base portante di uno stile letterario e quella di vedere fin anche un tema semplicemente come funzione della realizzazione della poesia diviene un elemento essenziale per Manganelli nella determinazione del suo personale canone letterario.

I temi proposti dai singoli autori sembrano diventare secondari ed aver valore quanto una metafora o un'analogia, assumono importanza in quanto figura, atto retorico funzionale allo sviluppo dell'opera letteraria. Che si teorizzi sul concetto dell'amore, si parli di politica o di esoterismo, nulla ha veramente importanza, in quanto tutto è lecito quando il fine è quello di costruire una struttura necessaria allo sviluppo della poesia.

[...] la sussunzione di un certo atteggiamento che noi possiamo chiamare "verità" è in tutto assimilabile a una figura retorica. Cioè io posso usare quello che io chiamo verità, come posso usare un certo modo di presentare un personaggio, o una allitterazione, o un discorso di una certa qualità sonora o sintattica. Se io utilizzo la così detta "verità" come un momento privilegiato cui ancorare l'intero discorso che mi accingo a fare, il

risultato sarà un insolente e onesto didatticismo, e niente più dell'onestà ideologica è esiziale alla letteratura²⁷.

La prova evidente della validità di questa tesi si palesa già con l'*Adone* di Gian Battista Marino:

Nell'*Adone* le due ipotesi sull'universo – tolemaica e copernicana – non si risolvono: ma nel momento in cui entrano nel discorso letterario non sono più sottoposte alla verifica del “vero” e “falso”. Producono favole. Lo specifico letterario è sottratto al problema del “vero”. Partecipa delle qualità – al tempo stesso fittizie e cattivanti – dello spettacolo in cui il tenore non è “veramente” innamorato, la soprano non si uccide “davvero”: eppure tutto è vero sulla scena, in quel tempo e luogo²⁸.

La verità letteraria non ha nulla a che vedere con la verità del mondo reale. Questa ultima citazione può ben dirsi una trasposizione letterale delle parole di Yeats nell'introduzione ad *A Vision* nell'edizione del 1937. L'affinità di vedute con la teoria manganeliana pare completa:

Qualcuno si chiederà se io creda all'effettiva esistenza dei miei circuiti solari e lunari... A tale domanda io posso rispondere soltanto che, se, talvolta sopraffatto dal miracolo come lo sono tutti coloro che vi vivono in mezzo, ho preso questi periodi alla lettera, la mia ragione ha ben presto preso il sopravvento; ed ora che il sistema si presenta chiaramente alla mia immaginazione, io li considero come disposizioni stilistiche dell'esperienza, paragonabili ai cubi nei disegni di Wyndham Lewis e agli ovoidi nella scultura di Brancusi²⁹.

Quest'affermazione dello Yeats maturo, con l'esemplificazione concreta dei due esempi tratti dalle arti figurative, è estremamente significativa. Stupisce anzi che Manganelli non abbia mai preso a prestito queste parole come dimostrazione delle sue tesi. Eppure proprio Yeats era stato un costante oggetto di studio da parte del nostro. Finalmente uno scrittore – e per di più uno dei maggiori, uno che nelle storie letterarie occupa uno spazio considerevole – sulla scorta dell'idea blakiana secondo cui «esiste un luogo oltre le tombe, ove i contrari sono ugualmente veri», dà dimostrazione delle tesi di Manganelli senza che vi sia bisogno di chiosa o esegesi. Yeats descrive le teorie esposte nelle sue opere come semplici strutture del gioco retorico letterario, dove non conta cosa si dice, ma come, dove la parola è centro di un discorso che esiste in primo luogo per se stessa. È il caso della letteratura come menzogna consapevole della sua vera natura:

Ma tutta la letteratura ha avuto, a vari livelli, la coscienza della propria qualità mistificatoria, della propria qualità di inganno, di frode, di allucinazione, di visione, e quindi della sua origine intrinsecamente “notturna”, della sua collocazione periferica³⁰.

Note

1. L. Vergine, *Giorgio Manganelli*, in Manganelli (2001, p. 202).
2. Ivi, p. 203.
3. C. Cadorna, *Io, Manganelli, un dizionario impazzito*, in Manganelli (2001, p. 223).
4. Bloom (1994), commento di “The Boston Globe”.
5. Cfr. come esempio rappresentativo i saggi in Praz (1972).

6. C. Refele, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, in Manganelli (2001, p. 52).
7. S. Petrinani, *Saggi tempestosi*, in Manganelli (2001, p. 157).
8. *Scrittori d'Italia*, conversazione con D. Del Giudice, A. Guglielmi, A. Moravia, R. Pazzi, E. Sanguineti, A. Tabucchi, P. V. Tondelli, G. Manganelli, in Manganelli (2001, p. 171).
9. Petrinani, *Saggi tempestosi*, cit., p. 157.
10. E. Battisti, *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, in Manganelli (2001, p. 29).
11. G. Almansi, *Nulla più che un'inezia*, in Manganelli (2001, p. 186).
12. Vergine, *Giorgio Manganelli*, cit., p. 203.
13. S. Zoli, *I classici con divertimento*, in Manganelli (2001, p. 191).
14. Ivi, p. 192.
15. Una selezione di quelle schede è stata recentemente ordinata e pubblicata per la curatela di V. Papetti (Manganelli, 2003).
16. Ivi, p. 100. Scheda relativa al romanzo di Flann O'Brian, *The Dalkey Archive* (MacGibbon & Kee, London 1964).
17. C. Izzo, *La scrittura: un angiporto*, in Manganelli (2001, p. 153).
18. G. Manganelli, *L'ultimo libro di T. S. Eliot*, in Id. (2002a, vol. II).
19. V. Papetti, *Archeologia del critico*, presentazione a Manganelli (2002a, vol. II, p. XI).
20. S. Petrinani, *Benvenuto giocoliere*, in Manganelli (2001, p. 205).
21. G. Manganelli, *Swift, che disgusto le signore spogliate*, in Id. (2002a, vol. II, p. 82).
22. L. Drudi Demby, *Giorgio Manganelli*, in Manganelli (2001, p. 24).
23. G. Manganelli citato da Papetti in *Archeologia del critico*, cit., p. X.
24. P. Dècina Lombardi, *Vi presento il mio campionario*, in Manganelli (2001, p. 217).
25. P. Mauries, *L'hilatotragedia di Giorgio Manganelli*, in Manganelli (2001, p. 149).
26. Ivi, p. 150.
27. Battisti, *Gli amici dissidenti*, cit., p. 28.
28. L. Lilli, *Cavalier Marino, ritorniamo al tuo Adone*, in Manganelli (2001, p. 37).
29. W. B. Yeats, *A vision*, citato da Melchiori (2003, p. 192).
30. C. Refele, *Conversazione con Giorgio Manganelli*, in Manganelli (2001, p. 58).

Bibliografia

Testi di Giorgio Manganelli

- (1985), *La letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano (già Rizzoli, Milano 1967).
- (1986), *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano.
- (1993), *Nuovo commento*, Adelphi, Milano (già Rizzoli, Milano 1969).
- (2001), *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma.
- (2002a), *Incorporei Felini*, a cura di V. Papetti (2 voll.: vol. I, *Poeti inglesi degli anni Cinquanta*; vol. II, *Recensioni e conversazioni radiofoniche sui poeti di lingua inglese, 1949-1987*), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- (2002b), *Vita di Samuel Johnson*, a cura di V. Papetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- (2003), *L'impero romanzesco*, a cura di V. Papetti, Aragno, Torino.
- (2004), *Il romanzo inglese del Settecento*, a cura di V. Papetti, Aragno, Torino.

Altri testi

- BLOOM H. (1994), *The Western Canon*, Riverhead Books, New York.
- DOSSENA G. (1987), *Storia confidenziale della letteratura italiana*, Rizzoli, Milano.
- MELCHIORI G. (2003), *Yeats, simbolismo e magia*, in Id., *Verso i funamboli. Le collaborazioni a "Lo Spettatore Italiano" 1951-1956* (<http://www.e-book4free.com/libriPdf/CL002.pdf>).
- PRAZ M. (1972), *Il patto col serpente*, Mondadori, Milano.
- ZINGARELLI N. (1997), *Lo Zingarelli 1997. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Dogliotti, L. Rosiello, 12^a ed., Zanichelli, Bologna.