

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*

Direttore: *Cesare De Michelis*
Condirettori: *Armando Balduino,*
Saveria Chemotti, Silvio Lanaro,
Anco Marzio Mutterle, Giorgio Tinazzi
Redazione: *Beatrice Bartolomeo*

*

Indirizzare manoscritti, bozze, libri per recensioni
e quanto riguarda la Redazione a: «Studi Novecenteschi»,
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova
(Palazzo Maldura), Via Beato Pellegrino, 1, 35137 Padova.

*

«Studi Novecenteschi» è redatto nel
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova.
Registrato al Tribunale di Padova il 17 luglio 1972, n. 441.
Direttore responsabile: Cesare De Michelis.

*

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori
ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione
ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume
Fabrizio Serra, *Regole redazionali, editoriali & tipografiche*,
Pisa · Roma, Serra, 2009²
(Euro 34,00, ordini a: fse@libraweb.net). Il capitolo *Norme redazionali*,
estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina
«Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

*

«Studi Novecenteschi» is a Peer-Reviewed Journal.

*

Stampato in Italia · Printed in Italy

www.libraweb.net

ISSN 0303-4615
ISSN ELETTRONICO 1724-1804

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*



Fabrizio Serra editore

Pisa · Roma

XXXVI, numero 78, luglio · dicembre 2009

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda
l'amministrazione a: *Fabrizio Serra editore*[®], Casella postale n. 1,
Succursale n. 8, I 56123 Pisa.

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. 050/542332, fax 050/574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. 06/70493456, fax 06/70476605, fse.roma@libraweb.net

*

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione,
l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con
qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm,
la memorizzazione elettronica, ecc.,
senza la preventiva autorizzazione scritta degli
Fabrizio Serra editore[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2010 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.

SOMMARIO

SCRITTORI DEL NOVECENTO

- BRUNO MELLARINI, *Per sentieri che non si incrociano. I primi racconti di Giulio Mozzi tra metafora e scrittura epistolare* 275

SAGGI VARI

- DANIELA BERNARD, *Carlo Bernari a Parigi: la rivista «Bifur» e i rapporti tra Napoli e la Ville Lumière negli anni Trenta* 313
- ANDREA RONDINI, *Da Matilde Manzoni a Natalia Ginzburg. Ermeneutiche di Cesare Garboli* 347
- SILVIA GREATTI, *La «scrittura di frontiera»: autobiografia e altro ne Il gioco dei regni di Clara Sereni* 395
- PAOLO LAGO, *Una satira menippea a Venezia: una lettura di Occhi sulla graticola di Tiziano Scarpa* 419

ALLA RICERCA DEI LIBRI PERDUTI

*Per una mappa della poesia italiana tra il 1890 e il 1920.
Atti del Seminario di Studi, Padova, 11 novembre 2008*

- SILVIO RAMAT, *Premessa* 433
- ADELE DEI, *Bisogno di nuovo. Note sulla poesia e il suo pubblico fra '800 e '900* 437
- ENRICO ELLI, *Per una nuova edizione delle Poesie di Luigi Pirandello* 447
- PAOLO MACCARI, *Giulio Orsini: un poeta del Novecento?* 459
- FRANCESCO TARGHETTA, *L'esplosione e l'exasperazione: i Fuochi d'artificio di Corrado Govoni* 469
- RAOUL BRUNI, *Papini e la poesia (1912-1918)* 507
- MATTEO GIANCOTTI, *Nuovi sondaggi sul primo Valeri* 519
- GLORIA MANGHETTI, *Attorno ai Poeti d'oggi (1900-1920) di Papini e Pancrazi* 533

RECENSIONI

- PIERLUIGI CAPPELLO, *Il Dio del mare. Prose e interventi 1998-2006 (Davide Torrecchia)* 549

Sommario

UMBERTO SABA, <i>Versi dispersi</i> , a cura di Paola Baioni (Alessio Bologna)	552
PAOLO CHIRUMBOLO. <i>Tra coscienza e autocoscienza. Saggi sulla narrativa degli anni Sessanta: Volponi - Calvino - Sanguineti</i> (Giovanni Accardo)	554
<i>Norme redazionali della casa editrice</i>	561

DA MATILDE MANZONI
A NATALIA GINZBURG.
ERMENEUTICHE DI CESARE GARBOLI

ANDREA RONDINI

BIOGRAFIE TESTUALI

UNO dei tratti caratteristici del discorso interpretativo di Cesare Garboli¹ riguarda i rapporti tra biografia dell'autore e testualità. Afferma il critico in *Vita di Parise*: «Sarebbe interessante verificare se, e fino a che punto, esistono delle analogie, degli 'isomorfismi' tra il comportamento e le linee di una vita (non solo la vita di un artista, come sapeva Vasari) e il comportamento formale di un testo letterario. La stessa esistenza del genere 'romanzo' segnala che siamo in presenza di elementi isotopici». ² Si può cioè supporre che «tra opera e autore si stenda una terra di nessuno che è il vero luogo da esplorare, qualcosa di simile a un 'testo dentro il testo': un fantasma oggettivo, e nello stesso tempo, inafferrabile». ³ Alla formula decadente della vita come arte si è sostituita, dopo Barthes e la semiologia, l'idea della «vita come testo». ⁴ Il letterario-romanzesco, allora, esiste già, *in nuce*, nella temporalità esistenziale; basta 'solamente' saperlo

¹ Tutta la produzione di Garboli è catalogata da L. DESIDERI, *Bibliografia di Cesare Garboli 1950-2005*, Nota introduttiva di C. Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2008.

² C. GARBOLI, *Vita di Parise*, in *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 55. Da vedere in questa prospettiva anche IDEM, *Vita di Molière*, in *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 270-284. ³ IDEM, *Vita di Parise*, cit., p. 55.

⁴ Ivi, p. 56. Si veda pure IDEM, *Giornata memoranda*, in *La stanza separata*, prefazione di G. Leonelli, Milano, Scheiwiller, 2008 (1 ed. 1969), p. 299: «È che la nostra vita, contro tutte le apparenze, si atteggia in se stessa, spontaneamente, in tanti 'racconti': una totalità di fatti e persone, l'insieme confusamente imbrogliato, scomposto e illeggibile delle cose viventi, un giorno, non si sa per quale ragione, si mette inspiegabilmente a fuoco, grazie a un fortuito, occasionale significante correlativo. Trova una forma, prende una piega che può essere il ritmo di un verso, la misura interminabile di un romanzo, il capriccio di un'invenzione verbale. È sempre la vita che assomiglia alla letteratura, non viceversa. Basta accorgersi di vivere, per essere tutti 'scrittori' della propria vita».

estrarre: «I romanzi stanno nella realtà come in letargo. Aspettano solo di essere riconosciuti»;¹ e ancora, a proposito delle poesie pascoliane pubblicate da Maria Pascoli (autrice di *Lungo la vita*):² «È un peccato che le “Famigliari”, lungo le quali si dispongono le tracce e le chiavi per lo smontaggio di questo romanzo [la vita di Pascoli] siano state edite [...] con poco rispetto della filologia».³

Del resto, «per ogni vero critico non esiste, separato dall'arte, il mondo sensibile, il mondo che nasce e muore, il mondo sciocco e peribile che chiamiamo reale, ma non esiste neppure, separata dal mondo, l'arte che lo eterneggia e lo redime. Non esiste nessuna creazione d'arte, nessuna forma d'arte separata dalla caducità del mondo»;⁴ l'*inventio* non è quindi mai separata dalla dimensione vitale: un titolo come *Vita di Parise* andrà così interpretato non in senso biografico ma come datità biologico-testuale. La vita di Parise presenta in questa prospettiva un elevato «tasso semiotico» che l'apparenta a un vero e proprio «campione letterario»,⁵ avventuroso e tragico, esaltante e malato. Ma si pensi anche a Delfini, uno degli autori-mito di Garboli: l'occasione che accende la pagina dello scrittore modenese «è uno sguardo chino sull'abisso di sproporzione fra la vita reale e la vita immaginaria o sognata, fra le promesse dell'esistenza e gli spiccioli che ne restano. “La vita” dice Penna “è il ricordarsi di un risveglio”; si può dire lo stesso della letteratura di Delfini».⁶ Del resto non è per nulla escluso – anzi – che la «strana esperienza di vita» di Delfini «sia la spiegazione postuma di parecchia letteratura degli anni Trenta (il presagio, torturato e pieno di vergogna, di tanta vita progettuale e trionfalmente inconcludente di oggi)».⁷ La testualità esistenziale vale anche per Natalia Ginzburg: «Non avendo mai distinto tra lo scrittore e la sua persona, l'opera letteraria della

¹ IDEM, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990, p. v.

² M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1961.

³ Ivi, p. 182.

⁴ C. GARBOLI, *Note ai testi*, in *Pianura proibita*, cit., p. 184.

⁵ IDEM, *Vita di Parise*, in *Pianura proibita*, cit., p. 56 (scrive nella stessa pagina Garboli: «nei momenti di maggior estetismo fine-secolo (l'altro, quello scorso) era luogo comune la vita come arte; oggi, alla fine di questo, il dopo Barthes e il dopo-semiologia impongono [...] la vita come testo»).

⁶ IDEM, *I «Diari» di Delfini*, in *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, p. 30.

⁷ Ivi, p. 53. G. LEONELLI, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1994, p. 135 richiama anche il nome di Macchia (e di Praz) per questa ricerca di omologia tra vita e testi, «punto cruciale dell'episteme contemporanea».

Ginzburg non è per me più funzionale alla conoscenza di Natalia Ginzburg di quanto non lo sia il suono della sua voce nella cornetta del telefono o il suo modo di salire le scale». ¹ Si veda infine il pezzo su come cammina Gadda: «si muove come se accompagnasse gentilmente un peso ingombrante, il corpo di un altro». ² Insomma, Proust *docet*, la vita «in un certo senso, abita in ogni istante in tutti gli uomini non meno che nell'artista». ³ Ma presiede a questa ermeneutica anche l'*exemplum* di Molière, «autore che non era e non si sentiva un autore, ma un uomo di teatro, un attore» nel quale «il ricambio tra il teatro e la vita, tra il teatro e la malattia» risultava fondativo e addirittura «spudorato». ⁴

Riassuntiva della posizione di Garboli potrebbe essere questa dichiarazione: «Ogni vita può essere letta, decifrata, smontata, ricombinata come un testo. Ogni vita può essere letta nei suoi punti forti e nei suoi punti deboli. Può essere interpretata, o meglio ancora, 'eseguita'. Ogni vita è già scritta, nelle sue grandi linee non meno che nei piccoli imprevisti. Ogni vita ha la sua cifra». ⁵ Da qui deriva anche l'interesse per forme quali il diario, il *Journal*, per «quel supremo libro di memorie» che è *Mio sodalizio con De Pisis* di Comisso, ⁶ per quella zona, insomma, opacamente letteraria prediletta dal critico, «innamorato di tutto ciò che, in letteratura, nasce da una finalità non letteraria». ⁷ Si pensi allora alla presentazione antiletteraria di un autore come Tonino Guerra: «In Italia, non si perdona troppo facilmente a uno scrittore di non essere un letterato. Non gli si perdona mai, soprattutto, di non concepirsi come un letterato. Ora credo proprio che Tonino Guerra appartenga a una esigua schiera di penne

¹ C. GARBOLI, *Prefazione*, in N. GINZBURG, *Opere*, I, raccolte e ordinate dall'Autore, Milano, Mondadori, 2001, (I ed. 1986), p. XIII (il passo è riproposto in C. GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., pp. 133-134).

² C. GARBOLI, *Felice chi è diverso*, in *La stanza separata*, cit., p. 213.

³ M. PROUST, *Il tempo ritrovato*, edizione diretta da L. de Maria, traduzione di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1993, p. 577.

⁴ C. GARBOLI, *Storie di scaratafacci*, in *Pianura proibita*, cit., p. 75.

⁵ Ivi, p. 77. Il nesso vita-cifra deriva da W. SHAKESPEARE, *Measure for measure*, I, 1 («There is a character in thy life») afferma il Duca). Garboli ha tradotto quest'opera: W. SHAKESPEARE, *Misura per misura*, traduzione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1992.

⁶ Il riferimento è a G. COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, Milano, Garzanti, 1954 (nuova edizione riveduta e corretta, a cura di N. Naldini, Vicenza, Neri Pozza, 1993).

⁷ C. GARBOLI, *Serena Cruz*, in *Ricordi tristi e civili*, Torino, Einaudi, 2001, p. 53.

naturali [...]: scrittori senza pubblico, artigiani senza mercato, simili a quei commercianti che si ostinano a vendere al minuto mentre il palato, universalmente guasto, dei consumatori dei prodotti in serie li manda presto in rovina». ¹ Nelle parole di Garboli si riscontra quella reiterata polemica del critico viareggino nei confronti del letterato come puro (e arido) professionista ed esponente di un'accademia (frutto estremo di questa impostazione sarà anche l'approccio alle poesie di Gabriele Cagliari). ²

Garboli, di fronte ad alcune riproposizioni a suo giudizio troppo meccaniche e dirette del rapporto vita-testo, ³ ha specificato che «l'analogia non concerne necessariamente le linee di una vita e la forma dei testi di uno stesso autore», bensì l'isomorfismo «fra il processo con cui si realizza il destino di una vita e il processo, in certo modo predestinato, con cui nasce e si sviluppa un testo»; ⁴ un conto, insomma, è «porre un nesso», vincolare pressoché naturalisticamente esistenza e scrittura – tra l'altro dando a tale nesso l'assolutezza del teorema – un altro «denunciare un'analogia di comportamento formale tra due realtà date e riconosciute pacificamente per estranee». ⁵ Quindi, come aveva già ribadito, Garboli non crede «nel modo più assoluto [...] che la forma di un testo sia decifrabile attraverso le linee di una vita e viceversa». ⁶ L'interesse del critico non è allora «documentare ipotesi biografiche con dei prodotti d'arte» bensì verificare – per esempio nel caso di Pascoli – «il *quantum* di creatività andata perduta che aspetta, nella nascita di un poeta (e di *quel* poeta), a due protagoniste-fantasma. Certe coincidenze di vita e di lavoro hanno la loro importanza». ⁷ Si pensi infine in quali termini Garboli descrive polemicamente l'estetica di Croce: il pensatore abruzzese «uccide gli antefatti esistenziali, recide il *prima* di ogni forma compiuta. Fa brillare l'io solo come 'opera'. Uccide e sommerge le varianti, le popolazioni disperse, i vinti, siano essi lo scartafaccio di una prima redazione di un testo a stampa o le tribù inadattabili dei Sioux

¹ IDEM, *Storia di un solitario*, in *La stanza separata*, cit., p. 236.

² IDEM, *Il trionfo della morte*, in *Ricordi tristi e civili*, cit., pp. 58-59.

³ Garboli si riferisce a S. PERRELLA, *Calvino editore*, «La Rivista dei Libri», 6, settembre 1991, pp. 7-9.

⁴ C. GARBOLI, *Storie di scartafacci*, cit., p. 68.

⁵ *Ibidem*; vedi anche p. 69.

⁶ Ivi, p. 76 (il capitolo *Storie di scartafacci* ripropone in appendice anche *Ma la poesia è interessante?*, un articolo del 1991).

⁷ C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 185.

o dei Comanche». ¹ Parimenti, si situa in tale quadro speculativo il rigetto della teorie di *Letteratura e salti mortali* di Raffaele La Capria che mostra più di una perplessità verso quelle opere che devono essere spiegate ed interpretate con testi o stili di vita che gravitano attorno ad esse²; alla metafisica del testo dello scrittore partenopeo, per il quale un romanzo o una poesia devono essere esteticamente autosufficienti (ma senza chiudersi in un rifiuto monadologico del mondo), Garboli oppone una distinzione 'biologica': «Se si toglie a Moravia o a Soldati la penna, si toglie loro tutto. [...] Se togliamo la penna a Gadda o a Delfini, in aria resta sospeso l'alone infetto di una richiesta, di un'inquietudine e di un'insoddisfazione formalmente imprecisabili. A occupare tutto lo spazio non è la vocazione, ma l'intertestualità tra vita e letteratura». ³

L'insistenza di Garboli non può però convincere tutti i suoi interlocutori: Franco Fortini, per esempio, rileva: «La categoria della 'vita' (o della morte, che fa lo stesso) sembra dominante in Garboli, come nel 'suo' Penna»; ⁴ un'affermazione che tuttavia non tarda a virare verso la perplessità: «La, a Garboli, cara, inseparabilità di 'vita' e letteratura lo induce a leggere le biografie come romanzi, i romanzi come storia e l'esistenza universale come narratologia in azione o teatro, colpi di scena, cambiamenti a vista». ⁵ Fortini, in effetti, vede operativa nella lettura garboliana del *Journal* di Matilde Manzoni, una strategia di «sovrainterpretazione», vale a dire la sovrapposizione tra «documenti» e «poesia», la «semiosi illimitata», ⁶ il ritenere 'poesia' la vita stessa di Matilde e il suo diario. Si alleghino poi a tali considerazioni le riserve espresse da Giovanni Raboni, esplicitamente menzionate e rigettate dallo stesso Garboli, che chiamavano in causa il famoso passo dedicato alla Ginzburg, più sopra citato, dove

¹ IDEM, *Croce e Gentile*, in *Pianura proibita*, cit., p. 30.

² R. LA CAPRIA, *Letteratura e salti mortali*, in *Opere*, a cura di S. Perrella, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1202-1211. La Capria condivide però con Garboli il forte interesse per Parise: R. LA CAPRIA, *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, Roma, Minimum fax, 2005.

³ C. GARBOLI, *Romanzi e progetti*, in *Pianura proibita*, cit., p. 65.

⁴ IDEM, *Note ai testi*, in *Pianura proibita*, cit., p. 187 (con riferimento a F. FORTINI, *Sulla tomba di Matilde*, «L'Indice dei libri del mese», settembre 1992).

⁵ C. GARBOLI, *Note ai testi*, in *Pianura proibita*, cit., p. 188.

⁶ Ivi, pp. 186-187. Sulla lunga prefazione al diario di Matilde, all'interno di una riflessione sul rapporto tra critica e testualità, M. ONOFRI, *La ragione in contumacia. La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Roma, Donzelli, 2007, p. 93 (e, in prospettiva più generale, anche pp. 82-84).

si accostavano l'opera narrativa della scrittrice e il suo modo di rispondere al telefono o di salire le scale.¹

Già a questo livello concettuale possono scattare alcune assonanze ermeneutiche con autori tipicamente garboliani, a partire proprio da Parise: «Non solo il linguaggio ma appunto la vita ha molti gradi di lettura, alcuni elementari e quasi animali, altri più alti, altri ancora, elevati, altri ancora altissimi. La vita non si vive soltanto, si lavora, è un lavoro, parallelo alle nostre occupazioni. Ha i suoi tempi, la sua lingua, le sue armonie, le sue pause, i suoi punti, e punti e virgola, e a capo».² Si considerino inoltre Penna («... E vivere, vivere / Sentirsi pienamente vivere / Secondo la propria anima libera»)³ e altri autori come Soldati o Cassola che mettevano in primo piano il dominio della vita⁴ (ma pure autori fuori dal perimetro del critico viareggino come Pasolini,⁵ peraltro citato proprio in riferimento a questi temi).⁶ Anche la Ginzburg esprime concetti simili: «Pavese è

¹ C. GARBOLI, *Leben und Werke*, in *Pianura proibita*, cit., pp. 133-134. Raboni «mise in guardia le future generazioni di critici dalla "potenziale nocività" dei miei metodi di lettura», finalizzati «non a fruire delle informazioni sulla vita di un autore per spiegarne l'opera, ma al contrario, portato a usare l'opera di un autore "come indizio per venirne a capo dell'affascinante enigma posto dall'esistenza di una persona". [...] I miei interessi di critico sarebbero rivolti a modificare l'opera di un autore, a farla apparire diversa, utilizzandola ai fini di un nuovo prodotto critico e romanzesco, costruito con gli stessi materiali d'autore, già formati, e con altri spuri e informali» (ivi, p. 133).

² Lettera di Parise a Omaira Rorato del maggio 1976 riportata in *Goffredo Parise*, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 1989, p. 126.

³ S. PENNA, *Confuso sogno*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 112-113.

⁴ «Non avevo, quand'era tempo, mai offeso la vita col mio rifiuto. Ora la vita mi ricompensava: si apriva come uno spettacolo davanti a me, si srotolava tranquillamente, come uno scenario»; M. SOLDATI, *La finestra*, a cura di S. S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2005, p. 57. Ma si noti come già in *Mio figlio*, un racconto della raccolta d'esordio *Salmace*, la protagonista femminile si chiami Vivy; su questo punto interessanti le osservazioni di Alba Andreini in M. SOLDATI, *Salmace*, a cura di A. Andreini, Milano, Mondadori, 2009, pp. xx-xxi e *passim*.

⁵ Sulla base della teoresi di Pasolini elaborata in *Empirismo eretico* Walter Siti afferma che la «vita stessa dell'autore» diventa «parte integrante del segno. [...] Non c'è quasi testo, tra gli ultimi di Pasolini, che non annetta lo "spessore biografico" dell'autore tra gli elementi formali della scrittura»; W. SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, I, 1946-1961, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, pp. LXXXI-LXXXIV (e si veda anche p. LXXXV: Pasolini intende «progettare un nuovo tipo di espressione, di cui la pagina scritta sia solo una parte e in cui la persona dell'autore sia una componente del significante»).

⁶ C. GARBOLI, *Scritti servili*, cit., p. 63: «Sotto certi aspetti, si può considerare la vita di Delfini come l'incendio, in termini esistenziali, di un gas negativo che aveva riem-

morto quarant'anni fa. [...] Pochi sono ormai in grado di evocarne la fisionomia vera, i gesti, i passi, la voce. Una persona umana è fatta anche di questo: non soltanto delle pagine che ha scritto o delle idee che aveva». ¹ Molto forte è nella scrittrice l'attenzione alla voce di personaggi e persone nonché alla loro andatura: prendiamo la voce di Penna: «Rauca e ronzante, rugginosa e profonda, strascicata e impastata, la sua voce evoca fatti accaduti trent'anni fa e fatti accaduti in quello stesso mattino»; e poi: «tutto questo si intreccia e si confonde nel suono della sua voce, quando telefona»; ² significativi pure il «passo leggero» di Carlo Levi ³ e la caratterizzazione dell'andatura dei personaggi dei *Sillabari*: «Il loro passo è rapido nell'avanzare verso uno scopo, ma anche intimamente indolente, strascicato e randagio. Il loro passo è anche, nella sua scattante frettolosità mescolata a un profondo ozio, un passo quanto mai vigile, cauto e circospetto». ⁴ Una isotopia che comprende l'implicito parallelo stabilito dalla Ginzburg tra scrivere e camminare in Delfini: «L'opera di Delfini ignora il grigiore delle finte idee. Il suo scrivere è chiaro come l'aria. Possiamo respirare e camminare in una luce chiara e ilare». ⁵ Del resto, la Ginzburg di *Vita immaginaria* afferma che il racconto più bello di Delfini, *Una storia*, è in effetti «la storia della sua vita». ⁶

Le stesse letture effettuate da Garboli e dalla Ginzburg si caratterizzano per una predilezione verso l'approccio biografico: la vita di Pascoli e di Molière per Garboli, la vita di Čechov, le vite sovrapposte di Delfini e Landolfi per la Ginzburg ⁷ (si ricorderà poi che la Ginzburg è stata autrice, insieme Dinda Gallo, di un'antologia letteraria per la scuola media intitolata *Vita*). ⁸

Tuttavia l'attenzione al vissuto non è mai in funzione di una scrittura

pito tutta la stanza (qualcosa del genere, cioè un reciproco drammatico, uno scoppio per cui la vita 'incendia' la letteratura è stato il destino di Pasolini)».

¹ N. GINZBURG, *Rispettare i morti*, in *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2001, p. 171.

² EADEM, *Sandro Penna (I)*, ivi, pp. 55-56 e 57.

³ EADEM, *Ricordo di Carlo Levi*, ivi, p. 25.

⁴ EADEM, *Sillabario n. 2*, in *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 93-94.

⁵ EADEM, *Antonio Delfini*, in *Vita immaginaria*, in *Opere*, II, raccolte e ordinate dall'Autore, Milano, Mondadori, 2000, p. 511.

⁶ Ivi, p. 510.

⁷ EADEM, *Profilo biografico*, in A. ČECHOV, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1989.

⁸ N. GINZBURG, D. GALLO, *Vita*, Milano, Istituto Geografico De Agostini, 1981; su questa antologia I. CALVINO, *Primo Levi, La ricerca delle radici*, in *Saggi*, I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1136-1137.

ra emotiva. Anzi, si accampa nella poetica garboliana un netto rifiuto dello psicologismo e della confessione apertamente sentimentale. Si consideri la predilezione per il Pascoli latino: «È curioso come non appena il Pascoli tocchi la corda latina, tutti i vizi che ci infastidiscono nelle sue poesie italiane, riconducibili alla voce eternamente piagnucolosa e affannosa, si dileguino fino al punto da non ricordarli più»;¹ Garboli e autori come la Ginzburg sono disposti a dare credito alla vita ma non al *pathos* effusivo; anche le pagine autobiografiche della scrittrice sono un'autobiografia in terza persona, composta cioè con ottica distanziante.² Su queste basi scrittrice e critico³ guardano con attenzione a Elizabeth Smart, il cui romanzo *Sulle fiumane della Grand Central station mi sono seduta e ho pianto* è sì, afferma Garboli, di «materia sentimentale» ma «continuamente redenta dallo humour»,⁴ percorsa «da una vena d'ironia tagliente»⁵ e raffreddata da una scrittura tesa all'allusione e alla citazione nonché a una forte attenzione al mondo degli oggetti.⁶ A sua volta, Natalia scrive che nel romanzo della Smart si sentono «i pesi delle catene, la rabbia delle lagrime, il disordine del dolore e il fluire liquido e transitorio delle giornate vissute e patite e non lasciate alle spalle. Ma su tutto si è estesa la struttura lineare, limpida, solida come le rocce e misteriosamente pura, armoniosa e impersonale dell'arte».⁷ Del resto la scrittrice, già agli esordi della sua carriera, aveva il «sacro terrore di essere 'attaccaticcia' e sentimentale».⁸

¹ G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, cit., p. 63; aggiunge Garboli qualche pagina dopo: «non fosse stato il timore di uno squilibrio, il Pascoli latino l'avrei pubblicato tutto» (ivi, p. 67).

² N. GINZBURG, *Autobiografia in terza persona*, in *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 177-183.

³ Si legga anche quanto scrive Garboli sulle pagine cecoviane della Ginzburg che introducono *Vita attraverso le lettere*: la scrittrice racconta «senza ornamenti, senza decorazioni, senza mieli descrittivi e immedesimazioni psicologiche»; C. GARBOLI, *Nota alla seconda edizione*, in N. GINZBURG, *Opere*, II, cit., p. 1596.

⁴ E. SMART, *Sulle fiumane della Grand Central Station mi sono seduta e ho pianto*, Milano, SE, 2001, p. 151 (Garboli firma la postfazione; il testo della Smart è del 1945).

⁵ Ivi, p. 150.

⁶ «la Smart mostra anche una particolare sensibilità verso il mondo degli oggetti, con più netto rilievo di sfondi inanimati rispetto ai personaggi in azione» (*ibidem*).

⁷ N. GINZBURG, *L'unico libro di Elizabeth Smart*, in *Vita immaginaria*, cit., p. 527.

⁸ EADEM, *Nota*, in *Opere*, I, raccolte e ordinate dall'Autore, Milano, Mondadori, 2001, p. 1121. Scrive Filippo La Porta: «La migliore narrativa femminile di questi anni racconta i sentimenti in modo antisentimentale»; F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 115. Su una nuova declinazione contemporanea del sentimento in letteratura S. CEMOTTI, *Dal disordine del mondo: I nuovi sentimenti*. *Prove di un dizionario*, «Studi novecenteschi», n. 74, 2007, pp. 597-604.

Si può probabilmente approssimare la proposta di Garboli a quello che è stato definito – perché ispirato alle teorie del filosofo Richard Rorty – il rortysmo e che consiste in una forte attenzione al *lebensweltlich*, al mondo della vita, originata dalla perplessità verso «una fondazione puramente linguistica della letteratura: i testi sono [...] aggregati selettivi di comportamenti; l'oggettività discende da una mediazione intersoggettiva; la lettura costituisce lo strumento operativo di una deliberazione pratica; *parallelismi* e *iterazioni* inducono effetti di condensazione dell'identità; le *parole* sono gesti da cui dipendono ricavi, e non certo segni che rappresentino realtà pretestuali». ¹ Così si forma una tendenza 'ambientalista' che rifiuta la superiorità del testo sull'emittente e la parallela dominanza dell'epistemologia linguistica «da cui conseguivano il misconoscimento della natura comunicativa del testo, il disinteresse per l'*intentio auctoris*, il capovolgimento del rapporto messaggio-codice [...] Oggi il testo appare immerso in un habitat pragmatico di cui è parte integrante la biografia dell'autore, e più delle intenzioni gli studiosi analizzano le *motivazioni* che presiedono alla scrittura»; ² si è insomma verificata una transizione dall'enunciato all'atto di enunciazione ³. Del resto, alle patologie del linguaggio Garboli sembra piuttosto sensibile; nel dialogo con la Ginzburg *Genitori e figli* afferma: «La finta scienza è una specie di putrefazione delle scienze umane: è fatta solamente di linguaggio, e assomiglia in questo al latino pomposo, vacuo, comico, compiaciuto della sua mancanza di opinioni e di emozioni, dei medici di Molière». ⁴

¹ S. CALABRESE, *La critica letteraria*, in *La letteratura italiana*, vol. 20, *I contemporanei. Poesia narrativa teatro*, Milano, De Agostini, 2005, pp. 148-149 (corsivi di Calabrese). Lo studioso, citando come esempi *I frammenti dell'anima* di Marco Santagata e le *Trenta poesie famigliari* di Giovanni Pascoli proprio di Garboli sostiene che «i saggi critici di maggior fascino degli ultimi anni si sono interrogati circa la funzione svolta da un'opera sul suo autore (e non viceversa) il che ha comportato altresì un uso avveduto e teoricamente sorvegliato delle fonti biografiche» (ivi, p. 151).

² Ivi, p. 152 (corsivi di Calabrese).

³ Ivi, p. 153. Si veda anche quanto scrive Giorgio Ficara a proposito del *Journal* di Matilde Manzoni: «l'idea di una critica pura [...] certo non sfiorò mai Garboli [...]: la vita, deperibile, è di più rispetto all'opera, perenne [...]. Se da queste pagine non sappiamo niente di più dell'*arte* di lui [Manzoni] [...] invece la 'vita', di cui l'*arte* non è che una delle modulazioni possibili, ci offre un saggio della sua potenza»; G. FICARA, *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 214 e 217-218 (corsivi di Ficara).

⁴ C. GARBOLI, *Genitori e figli. Conversazione con Natalia Ginzburg*, in *Ricordi tristi e civili*, cit., p. 46.

FRAMMENTI DI VISSUTO E VICENDE DIMENTICATE

Se quello che importa non è l'enunciato ma l'atto di enunciazione, non il fatto ma la sua zona aurorale,¹ non la 'cosa' definitiva bensì quel luogo di transito in cui il fantasma non si è ancora concretizzato in puro segno linguistico ed è, invece, ancora grezzo e intriso di vissuto, non il monolito ma il pulviscolo che lo precede, non l'incubo della realtà ma lo spazio flessibile dove si può essere ancora liberi, si capisce allora perché Garboli ha affermato che la sua «sensibilità al passato si accresce, drizzandosi come un'antenna o un orecchio di animale, quando siano in gioco storie, messaggi, forme d'espressione, frammenti di vissuto, particolari di vicende dimenticate che siano rimasti, per così dire, inesplosi, e non abbiano trovato, per qualche motivo infausto, l'opportunità di realizzarsi quanto e come avrebbero dovuto e potuto».² Rientrano per esempio in questo paradigma il *Journal* di Matilde Manzoni, l'officina pascoliana, il quaderno di scuola della Morante ricordato nel *Gioco segreto*³ e già descritto dallo studioso nella *Cronologia* del primo dei due Meridiani dedicati alla scrittrice,⁴ la prova d'esordio di Bassani *Una città di pianura* che contiene a sua volta l'incunabolo (*Storia di Debora*) di un futuro importante racconto (*Lida Mantovani*).⁵ E ancora: *L'odore del sangue* di Parise è postumo e presenta uno statuto non-finito⁶ senza contare che pure racconti in sé compiuti sono definiti come scarti di qualcos'altro: «*Gli americani a Vicenza* [...] di Parise appartengono

¹ Forse non immemore di certe pagine di Contini sull' 'infanzia' della *Recherche* proustiana: G. CONTINI, *Jean Santeuil, ossia l'infanzia della Recherche*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 111-137.

² C. GARBOLI, *Pianura proibita*, in *Pianura proibita*, cit., p. 177. Tale predisposizione viene ribadita in C. GARBOLI, *Occidente tra dubbi e paura*, Firenze, Passigli, 2005, p. 40.

³ IDEM, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 94

⁴ E. MORANTE, *Opere*, I, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 2001 (1 ed. 1988), p. XLVI.

⁵ G. BASSANI, *Una città di pianura*, prefazione di C. Garboli, introduzione di G. Gruppioni, Ferrara, 2G Editrice, 2003.

⁶ G. PARISE, *L'odore del sangue*, a cura di C. Garboli e G. Magrini, Milano Rizzoli, 2004 (1 ed. 1997). Scrive Garboli: «*L'odore del sangue* fu scritto nell'estate del 1979 [...]. Appena ultimato il romanzo, Parise ne avvolse il dattiloscritto in una custodia, lo sigillò coi piombini e la ceralacca, e lo chiuse in un cassetto. Non lo riaprì e non lo rilesse fino al giugno del 1986. [...] Aggiunse che alcune parti del romanzo erano buone, altre da rifare. Ma non riscrisse e non ritoccò. Aveva riaperto il plico giusto in tempo per la sola rilettura. Di lì a pochi giorni fu portato in ospedale e dopo due mesi morì» (pp. v-vi).

tutti ai dintorni del *Prete bello*, e possono figurare come delle variabili, dei trucioli, dei cartoni preparatori o rifiutati di quel romanzo». ¹ Lo stesso *Pasticciaccio* gaddiano è visto in quest'ottica, con i suoi «frammenti rifiutati» e gli «episodi dimenticati» che «non solo continuano a esprimere, separati dal mostro, tutta la loro vitalità, ma rivendicano a gran voce il loro diritto di appartenenza all'organismo che si è venuto formando (o deformando)». ² Occorre pure notare come Garboli si specchi, per così dire, in un certo Montale 'editore', per lo meno quello in cui erano frequenti «le curiosità per gli scrittori irregolari e per gli autodidatti di talento», ³ attestate dall'interesse verso Penna (che Montale tentò di pubblicare nelle edizioni di «Solaria») e verso Delfini, ⁴ già definito dal grande poeta nel 1940 «scrittore inadatto al gran pubblico». ⁵ Scrive ancora Garboli: «Nel 1980, o giù di lì, l'editore Giulio Einaudi mi commissionò la presentazione dei diari inediti, dimenticati in fondo a un baule, di uno scrittore italiano del Novecento del quale ero stato amico in gioventù, Antonio Delfini. Dopo la sua morte se ne erano perse le tracce e perfino il nome». ⁶ Delfini a sua volta ricorda Garboli tra i promotori della ristampa del *Ricordo della basca*. ⁷ evento editoriale-esisten-

¹ C. GARBOLI, *Gli americani a Vicenza*, in *Falbalas*, cit., p. 180. La metafora dei trucioli si ritrova in altre pagine garboliche e ha una sua genealogia culturale: «*Trucioli* era il titolo di un libro di Sbarbaro che Delfini non finiva mai di ammirare. E anche questo libro, dal titolo così pubblico e così minaccioso – *Manifesto per un Partito* – è fatto di trucioli. Esso raccoglie tutto ciò che Delfini ha pubblicato occasionalmente (e casualmente) su quotidiani e periodici nel corso della sua vita»; C. GARBOLI, *Prefazione* a A. DELFINI, *Manifesto per un partito conservatore e comunista*, a cura di C. Garboli, Milano, Garzanti, 1997, p. XII.

² C. GARBOLI, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Il romanzo*, vol. v. *Lezioni*, a cura di F. Moretti, P. V. Mengaldo, E. Franco, Torino, Einaudi, 2003, p. 551.

³ IDEM, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996, p. 37. Su questo saggio D. SCARPA, *Garboli, Penna e Montale*, «La Rivista dei Libri», 2, febbraio 1997, pp. 16-18.

⁴ C. GARBOLI, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 37.

⁵ E. MONTALE, *Provincia e poesia*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, I, Milano, Mondadori, 1996, p. 556.

⁶ C. GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., p. 175.

⁷ A. DELFINI, *Il ricordo della basca*, Milano, Garzanti, 1992, p. 88. Si potrebbe forse inserire l'interesse per il sommerso di Garboli tra le caratteristiche di quella nuova critica così definita da alcuni studiosi contemporanei: «una critica aperta allo studio del nuovo/antico e del subalterno, del mobile e del particolare, del vissuto e del molteplice e (soprattutto) di ciò che è stato dimenticato, o piuttosto rimosso, dal benjaminiano 'bottino dei vincitori'»; R. MORDENTI, *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Meltemi, 2007, p. 61.

ziale, visto che Delfini stesso, autore tra l'altro di un *Racconto non finito*, tendeva a presentarsi al pubblico – come recitava un tentativo di autopromozione pubblicitaria – appunto come autore «ignoto».¹

La passione per il frammento, magari di origine eteroletteraria, e per lo stralcio extravagante non è però fine a se stessa perché rimanda a una forte sensibilità per tutto ciò che è alieno dal compimento storico e che è invece umbratile, fantasmatico, sommerso, antimoderno, malato.² Si consideri Matilde Manzoni: figlia del grande scrittore, per la precisione l'ultima dei nove figli di Enrichetta e Alessandro, morta a soli 26 anni nel 1856, conduce un'esistenza che si caratterizza, afferma Garboli, come «esperienza di abbandono», «mancanza di affetti forti»: «Matilde visse orfana. Non ebbe madre e non ebbe padre – lo aveva, ma inspiegabilmente lontano, anzi, che è peggio, inavvicinabile. La perdita della madre, l'enigma del padre, l'educazione religiosa, l'animo pio, la malattia, e dei piccoli conforti à côté, una nipotina, e guardare il mare: nella vita di Matilde non c'è altro».³ Ma naturalmente si potrebbero accostare a questo paradigma le vite diversamente disadattate di Pascoli, di Delfini, di Parise o di Penna; non a caso di quest'ultimo si dice che è un «epigono», un «sopravvissuto» il cui segno è la «disappartenenza al moderno».⁴

Non è estranea alla passione per il non finito la stessa prassi editoriale e la vicinanza con gli autori, talora seguiti, o consigliati, nelle fasi del lavoro creativo così da concepire in qualche modo l'opera come organismo in divenire, suscettibile di modifiche, definitivo solo dopo aver superato una fase proteiforme⁵ sia di costruzione (per Soldati,⁶

¹ A. DELFINI, *Autore ignoto presenta*, a cura di G. Celati, con un saggio di I. Babboni, Torino, Einaudi, 2008.

² «Di che cosa era malato, di quale morbo era sofferente chi ha realizzato quella tale opera? È questo il primo interrogativo di Garboli. E il secondo è: da dove viene a un artista il coraggio, o l'ottusità, o la tentazione di ammalarsi di quel male che lo farà scrivere, o dipingere, o entrare in scena? Garboli ammira soprattutto questo negli artisti: la capacità di non proteggersi dal male, di cedere, di cadere, di scivolare in esso»; A. BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 207.

³ M. MANZONI, *Journal*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1992, pp. 11-12.

⁴ C. GARBOLI, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 20. «Penna si gloriava con una certa vanità e anche con un certo dandismo del suo ruolo di outsider»; ivi, p. 39.

⁵ IDEM *September in the rain*, in *Falbalas*, cit., pp. 211-223.

⁶ Nella preparazione di *Rami secchi* «Soldati è consigliato da Cesare Garboli: l'intenzione di costruire non una semplice miscellanea di scritti sparsi, ma un libro coerente e omogeneo, emerge con chiarezza dal susseguirsi delle ipotesi di indice»; *Notizie sui*

la Ginzburg,¹ Penna²) sia di revisione³ (e che tra l'altro può sempre riaffiorare, come nel caso della variante 'sbagliata' della poesia di Sereni).⁴ Il contributo dedicato al *Pasticciaccio* è del resto in gran parte una disanima dei rapporti tra lo scrittore lombardo e Livio Garzanti.⁵

A tal riguardo andrà sottolineata la radice continiana – e ancor prima leopardiana⁶ – di quest'attenzione alla filologia e agli 'scartafacci', da Garboli evocati direttamente in *Lettere e scartafacci 1912-1957* (volume dedicato al rapporto tra Bernard Berenson e Roberto Longhi)⁷ e indirettamente (*Penna papers*, scartafacci, appun-

testi, in M. SOLDATI, *Romanzi brevi e racconti*, a cura di B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2009, p. 1734 (dove viene riportata, sull'argomento, anche una lettera di Garboli ad Alcide Paolini). Su questo tema si veda anche A. ANDREINI, *Introduzione* a M. SOLDATI, *Salmece*, con una *Nota al testo* di S. Ghidinelli, Milano, Mondadori, 2009, pp. XII-XIII.

¹ «Ci fu un giorno una grande litigata, tra me e Natalia Ginzburg, a proposito del libro che lei stava scrivendo sulla famiglia Manzoni. Uno dei punti in discussione era il taglio del capitolo dedicato a Vittoria e a Matilde [...]. Natalia aveva raccontato questa parte della vita familiare dei Manzoni mettendosi dal punto di vista di entrambe le sorelle, unificandole, trattandole congiuntamente in uno stesso capitolo che portava il titolo, mi sembra, 'Vittoria e Matilde'. Io mi ribellai, anzi sentii le mie viscere ribellarsi. Mi parve di vedere Matilde, ancora una volta, sacrificata alla foto di gruppo, alla coppia: non una persona ma un'ombra, l'ombra della sorella, com'era stata in vita. E riuscii a imporre a Natalia, dopo un alterco furente che mi vide vittorioso, di dividere il capitolo in due, di ritoccare la parte dedicata a Vittoria e di riscrivere l'incipit, dando a Matilde uno spazio, un punto di vista diverso [...]; in gioco era la diversità di un destino che chiedeva, e aveva il diritto, di essere riconosciuto e raccontato per sé, nella sua solitudine. Matilde non ebbe mai una vita propria; non fu mai una protagonista, fu sempre una *suivante*. Natalia Ginzburg doveva risarcirla, darle nel suo libro (come poi fece) un loculo, un capitolo tutto per lei»; M. MANZONI, *Journal*, cit., pp. 62-63. Anche la Ginzburg ricorda un episodio simile o lo stesso in N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di C. Garboli e L. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999, p. 181.

² C. GARBOLI, *The Penna Papers*, in *Penna papers*, cit.

³ Si veda per esempio il lavoro di editor svolto da Garboli per *Lo smeraldo* (1974) di Mario Soldati (M. SOLDATI, *Romanzi*, a cura di B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1377-1379). Da ricordare poi che Soldati dedica a Garboli il romanzo *L'attore* e lo cita nel racconto *Le due Bigliardi* (in *55 novelle per l'inverno*, in M. SOLDATI, *Romanzi brevi e racconti*, cit., p. 1177).

⁴ C. GARBOLI, *September in the rain*, cit.

⁵ IDEM, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Il romanzo. Lezioni*, cit.

⁶ IDEM, *Quel lume di gioventù*, in *La stanza separata*, cit., p. 358 («Leopardi era un filologo, prima e più che un letterato»).

⁷ B. BERENSON - R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani, Milano, Adelphi, 1993. Per alcune riflessioni sul rapporto tra Garboli e Longhi si veda R. MANICA, *Garboli, a partire da Longhi*, in *Dieci libri. Letteratura e critica dell'anno 07/08*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Scheiwiller, 2008, pp. 115-129.

to).¹ Nel ripercorrere la polemica che vide opposti Contini e la scuola crociana, afferma il critico viareggino: «Paradossalmente, il formalismo di Contini fu accusato di sacrificare la salutare verifica del testo a un retroterra fantasma, a un 'prima' e a un 'dopo' esplorabili all'infinito, perché fatti di scartafacci, di progetti, di idee sospese e scartate, rimaste nel limbo di tutte le intenzioni impotenti. [...] La nuova critica, la critica degli scartafacci, era accusata di sacrificare un regno certo, sicuro e godibile come è la poesia, a un regno eventuale e malato, a un regno pieno di ombre, dove il tutto e il niente sono egualmente possibili».² Emblematico al riguardo, tra i vari esempi, il frammento pascoliano *In questa notte, vegliando*, riportato nella trascrizione di Maria Pascoli e nell'autografo di Giovanni, un 'testo' ancora incompiuto, aurorale, con tutte le stigmate dell'opera in gestazione.³ Alla base di queste scelte, ancora una volta, il concetto di vita che, come insegnava Delfini, non distingue tra la 'prova' e il testo, tra il prima e il dopo: «Non ci sono cose più importanti e meno importanti. C'è la vita in sé e per sé».⁴

Figlia di questo gusto è la tendenza a frequentare l'autore sommerso (e oltre ai nomi già fatti si potrebbe citare ancora Elizabeth Smart)⁵ o famoso ma in qualche modo non del tutto canonizzato (Elsa Morante, affermata ma al contempo emarginata dall'*establishment* letterario italiano)⁶ che si ritrova puntualmente anche in Natalia Ginzburg, nella quale è evidente la passione per lo scrittore poco noto e per il riscontro biografico,⁷ per il testo dimenticato e nascosto

¹ C. GARBOLI, *Penna papers*, cit., pp. 52 sgg., dove si parla a più riprese di scartafacci a proposito di un fascicolo di versi affidato da Sandro Penna a Garboli («lo scartafaccio si divide in tre sezioni», ivi, p. 55).

² IDEM, *Ma la poesia è interessante?*, cit., pp. 73-74. Un'attenzione ai cosiddetti 'scartafacci' anche in un critico di cui Garboli si è occupato – e che condivideva la passione per Molière – vale a dire Giovanni Macchia (sul quale, in relazione a questo aspetto del suo lavoro, si leggano le osservazioni di G. LEONELLI, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, cit., p. 64 e di M. BONGIOVANNI BERTINI, *Per un profilo di Giovanni Macchia*, in G. MACCHIA, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori, 1997, p. xxxiii, in cui si evoca anche Contini).

³ C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 251-257.

⁴ A. DELFINI, *La vita, in Autore ignoto presenta*, cit., p. 47.

⁵ E. SMART, *Sulle fiumane della Grand Central Station mi sono seduta e ho pianto*, cit..

⁶ Sulle cause di tale freddezza si veda A. BERARDINELLI, *Elsa Morante e il sogno della cattedrale, in Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 125-126.

⁷ Per il metodo di lettura della Ginzburg sia concesso il rimando ad A. RONDINI,

(che ha avuto, si potrebbe dire con l'E Leandro di Leopardi, «cattiva fortuna»):¹ a proposito di Delfini, la scrittrice ritiene che «salvo qualche critico, e qualche suo amico, nessuno abbia memoria di lui e nessuno legga i suoi libri».² La scrittrice sottolinea molto spesso di occuparsi di libri quasi sconosciuti: per esempio, nessun giornale si è mai curato di *Sulle fiamme della Grand Central Station mi sono seduta e ho pianto* di Elizabeth Smart; similmente, del libro di Jona Oberski *Anni d'infanzia* «non ha parlato nessuno, in Italia»,³ Romana Pucci è «del tutto ignota»⁴ (per non parlare di Landolfi, altro caso di scrittore famoso e misconosciuto).⁵ Del resto, la scrittrice stessa, nella sua *Autobiografia in terza persona*, ricorda come i suoi romanzi, almeno fino a *Lessico familiare*, non avessero ottenuto alcun consenso di pubblico.⁶ In effetti, è marcata, nella Ginzburg, l'insofferenza verso l'ostentazione del successo: «Parise ha conosciuto la malinconia del successo perché ha saputo e imparato presto, troppo presto, che il successo surroga, ma non sostituisce, tutto ciò che la vita non darà mai».⁷

Sulla linea dell'autore sommerso si innerva anche la forte attenzione garboliana per l'opera minore, la 'chicca', meglio ancora se inedita (emblematica al proposito la 'collana' verde diretta per Adelphi), magari di un autore già di per sé frammentario e postumo come Flaiano, uno di quei letterati nelle cui «carte improvvisate e superstiti [...] cerchiamo il foglietto, l'appunto, il taccuino, il manoscritto rivelatore, prezioso e rivelatore come sarebbe la testimonianza di uno spettacolo o di una rappresentazione alla quale nessuno ha assistito».⁸ Simile la passione per talune prove di autori affermati ma considerate del tutto trascurabili dalla critica o addirittura non riuscite, come *Il padre degli orfani* di Soldati,⁹ racconto tra l'altro a suo modo

Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg, «Rivista di letteratura italiana», 3, 2005, pp. 53-85.

¹ G. LEOPARDI, *Operette morali*, in *Poesie e prose*, II, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 2006 (I ed. 1988), p. 172.

² N. GINZBURG, *Antonio Delfini*, in *Vita immaginaria*, cit., p. 506.

³ EADEM, *Quel bambino ebreo*, «La Stampa», 22 luglio 1982.

⁴ EADEM, *La volanda*, «La Stampa», 8 gennaio 1980.

⁵ EADEM, *Lettura di Landolfi*, in *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, cit., pp. 157-169.

⁶ EADEM, *Autobiografia in terza persona*, ivi, p. 180.

⁷ C. GARBOLI, *Vita di Parise*, cit., p. 57.

⁸ Così Garboli nell'*Avvertenza* in E. FLAIANO, *Autobiografia del Blu di Prussia*, a cura di C. Garboli, Milano, Rizzoli, 1974, p. 9.

⁹ M. SOLDATI, *Il padre degli orfani*, a cura di S. S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2006 (a p. 80 si ricorda il 'salvataggio' del racconto da parte di Garboli).

riconducibile a Molière per la natura ‘tartufesca’ del protagonista.¹ Il plico di componimenti poetici che Penna affida a Garboli è a sua volta depositario «degli scarti, delle briciole, dei frammenti di poesie vive ma moribonde», frutto di un «Penna superstite», di un «Penna rifiutato e ‘perduto’ nel cassetto dove è sempre stato sepolto»;² del resto aveva affermato Proust che l’arte è «il ritorno alla profondità dove ciò che è realmente esistito è sepolto».³ Addirittura *Sbarco ad Ancona*, una delle poesie più significative dell’intera produzione penniana, non venne pubblicata, per espressa volontà del poeta, fino a pochi mesi prima della sua morte.⁴ Si tratta di un elemento sottolineato anche dalla Ginzburg: Penna «non mostrava d’aver un vero ansioso desiderio che il suo libro fosse presto pubblicato».⁵

Anche in questo caso, come per il non finito, gioca molto probabilmente un ruolo importante l’aver lavorato accanto a letterati-editori come Sereni o Bassani (quest’ultimo in particolare in qualità di direttore della rivista «Botteghe oscure»)⁶ e soprattutto nell’editoria come lettore, a fianco di un editor come Niccolò Gallo, del quale curerà, insieme ad altri, gli scritti letterari⁷ (anche la Ginzburg, come noto, ha lavorato nell’editoria alla Einaudi⁸ e a Gallo ha dedicato un saggio di *Vita immaginaria*);⁹ leggere i testi prima che siano libri fa sperimentare «una terra di nessuno», un «paese di frontiera» dove ci si intrattiene con un testo «nella sua informe resistenza di embrione che gode solo di aspettare la vita. La frequentazione di questo luogo metaletterario è un vizio. Esso prevede un’estrema sensibilità all’eterno e invarcabile limite progettuale di ogni opera. Il piacere

¹ S. S. NIGRO, *Ser Cepparello tra i moralisti*, ivi, p. 10.

² C. GARBOLI, *Penna papers*, cit., pp. 52 e 54.

³ M. PROUST, *Il tempo ritrovato*, cit., p. 579.

⁴ C. GARBOLI, *Penna papers*, cit., p. 60.

⁵ N. GINZBURG, *Sandro Penna (I)*, in *Non possiamo saperlo*, cit., p. 55.

⁶ C. GARBOLI, *Il grande segreto di Tucci*, «La Repubblica», 5 febbraio 2000, p. 40.

⁷ *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, a cura di O. Cecchi, C. Garboli, G. C. Roscioni, Milano, Il Polifilo, 1975.

⁸ Per Garboli si vedano per esempio le schede riportate in *Il mestiere di leggere*, a cura di A. Gimmi, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Alberto Mondadori, 2002; per la Ginzburg L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; Domenico Scarpa riporta anche una lettera della Ginzburg a Bollati del 1970 circa la proposta avanzata da Garboli di un ‘supercorallo’ che raccolga tutte le commedie della scrittrice (D. SCARPA, *Notizie sui testi e sulle rappresentazioni*, cit., pp. 406-407).

⁹ Sereni ha a sua volta dedicato a Gallo la poesia *Niccolò* (in *Stella variabile*).

di leggere non ha più per oggetto il testo, ma il suo fantasma, la sua promessa. È un piacere immaginario, che si distrae dalla realtà del prodotto e gode della sua imperfezione»¹ (e vale la pena sottolineare il richiamo al fantasma che rimanda direttamente a Macchia).

La medesima lente fantasmatica – a suo modo erede anche della lezione longhiana² – è attiva di fronte ai grandi classici: nell'approccio a un poeta con quattro quarti di nobiltà, Garboli lo trasforma in una sostanza non-esistente, sottratta al tempo e infrattata sotto la Storia. La prima mossa del critico è quella di consegnare lo scrittore ad una zona d'ombra, al limite del non fruito: «Chi sono, quanti sono, oggi, nel nostro paese, i lettori delle poesie di Giovanni Pascoli?»³ E allora: «Oggi, quando vado a leggermi Dante per il puro piacere di scrutare dentro un autore relativamente noto, vado a scegliermi una di quelle opere dette infelicemente 'minori': navigo fra le *Rime*, la *Vita nuova*, il *Convivio*, le *Epistole*, la *Monarchia*».⁴ Ma si pensi naturalmente alle *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli* in cui Garboli, quasi in un monologo d'attore davanti al pubblico, parla di sé e delle sue scelte; nel volume, infatti, il critico presenta e commenta due parti 'ufficiali' e 'consacrate' del poeta – il *Ritorno a San Mauro* e il *Diario autunnale dei Canti di Castelvecchio* – ma anche poesie rare o disperse, come i testi «spiluccati» dalle *Poesie varie* editate da Maria Pascoli o il frammento di un poemetto incompiuto ed inedito: «Si può allineare una scelta di poesie stravaganti, occasionali, qualcuna delle poesie 'famigliari' editate postume da Maria, biglietti da tinello e da cucina che il Pascoli non pubblicò mai e forse mai avrebbe

¹ C. GARBOLI, *Ricordo di Dessì*, in *Falbalas*, cit., p. 199.

² Longhi fu critico piuttosto interessato ai fenomeni artistici 'marginali' e di fronda; a differenza di Bernard Berenson, Longhi privilegiava correnti e artisti «che fossero interpretabili contro e oltre la tradizione, oltre il Vasari, oltre Firenze - e nemmeno Giotto non sfuggì a questa regola. [...] la pittura che piaceva al Longhi, il Longhi doveva andarsela a cercare, e trovarla. [...] Il costante interesse rivolto al giottismo di fronda e la passione per il Nord seguirono questa legge. Erano il frutto di una strategia che nasceva da un'esigenza storica irrinunciabile. Quella di portare scompiglio nella culla della tradizione, nella sua roccaforte indiscussa»; *Prefazione*, in B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, cit., p. 44. Del resto «che cosa sono le tradizioni se non delle veggenze all'incontrario, 'deformi' né più né meno delle notizie che si strappano al futuro?»; C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. xxiv.

³ C. GARBOLI, *Al lettore*, in G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, I, Milano, Mondadori, 2003 (1 ed. 2002), p. 8.

⁴ C. GARBOLI, *Dante e Guido*, in *Pianura proibita*, cit., p. 152.

pubblicato, con due sequenze, due corpi ritmici così ‘firmati’?». ¹ È proprio negli anfratti, nelle scritture pre-testuali che bisogna cercare perché lì, ancor più che nei testi – anche in quelli che ogni tanto il Tempo restituisce e resistono alla sua tirannia – non si è infiltrata la Storia, come enuncia una delle prese di posizioni metodologiche più significative dell’ermeneutica garboliana: «Bisognava *diventare* Pascoli, e solfeggiarlo all’infinito, *do re mi fa sol*, studiandolo non solo nei grandi pezzi per il pubblico, dati alla stampa, ma anche negli spartiti privati, riservati, confidenziali, decifrando le varianti rifiutate e gli abbozzi dimenticati, e le innumerevoli note scarabocchiate sul quadernetto, sul foglietto, sull’agendina: carte e cartigli più fraterni e famigliari alle nostre carte abituali del codice sopravvissuto alla Storia e relitto da età morte o lontane, ma non per questo meno impervii e infidi». ² Lo stesso Pascoli decostruito del Meridiano, proposto nei versi non definitivi, in quelli (apparentemente) eccentrici rimanda a questa pulsionalità da scartafacci, a ciò che è sommerso che è stato poi ‘scartato’ (o dall’autore stesso o dai critici), che è anteriore alla Storia; anche un classico come Pascoli rientra quindi nel paradigma del *puer* solitario, segnato da un «destino di solitudine e di separazione», da una «forma puerile di superiorità». ³ La letteratura insomma è composta non da opere ma da abbozzi, non da testi ma da prove, non da libri ma da tentativi.

CONTRO L’IDEOLOGIA

Da queste premesse al rifiuto dell’ideologia il passo è breve. Si potrebbe assumere a manifesto di tale posizione il giudizio espresso nei confronti di *Sulle fumane della Grand Central Station mi sono sedu-*

¹ IDEM, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. xiv.

² Ivi, p. xxiv (corsivi dell’Autore).

³ C. GARBOLI, *Al lettore*, in G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, cit., I, p. 14. La ‘puerilità’ come disposizione (e non come tema di scrittura) è sempre un valore per Garboli, soprattutto per autori cerebrali come Calvino: «Calvino è uno di quei soldati, di quegli intellettuali che sono sempre là dove tuona il cannone; o di quei ragazzi che, durante i viaggi, occupano un posto, ne vogliono subito un altro, quello davanti, e anche quello di fianco. Questa mobilità intellettuale, nella sua natura puerile, costituisce un’eccentricità di grande interesse nel panorama italiano del Novecento. È una vivacità che nasce da puerilità intera, limpida, dove nulla c’è di nevrotico: puerilità mercuriale che non si maschera, ma si manifesta trionfale e vittoriosa»; C. GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., p. 51.

ta e ho pianto di Elizabeth Smart, romanzo che, pubblicato nel 1945, «mandava al diavolo la guerra e con essa tutti i grandi messaggi dell'epoca». ¹ Anche l'amatissimo Parise – la cui poetica si basava sul provocatorio ed anti-intellettualistico assunto dell'erba verde ² – dà alla sua narrativa, con *Il crematorio di Vienna*, una curvatura ideologica che Garboli, sensibilissimo ad ogni impennata d'impegno dei 'suoi' autori, non può non rilevare:

Una nube tossica, non so definirla altrimenti, scese sul talento di Parise, a offuscarlo e a mortificarlo, negli anni Sessanta. Fortuna che i viaggi lo portarono altrove, a discutere e a disimparare l'ideologia nei *reportages*. Perché è stata l'ideologia, che dico la caricatura dell'ideologia, l'epidemia delle ideologie letterarie, a produrre dalle viscere di quegli anni un infausto formicaio di libri tossici, dal fiato cattivo, ma, non si sa come, anche completamente inodori e privi di qualunque sapore. I racconti che Parise scrisse sul «Corriere della Sera», raccolti nel '69 nel *Crematorio di Vienna*, portano nella fuliggine che li ricopre i segni del contagio e del passaggio in quel terribile tunnel. Ci fu anche una concorrenza, una reciprocità, un contagio virale, in quell'occasione, tra il Parise diagnostico dell'uomo cosa e il Moravia più meccanico e maniacale. ³

Molto simili quelle dedicate a Sereni:

Non credo di fare torto alla memoria del mio vecchio amico se dico qui chiaro e tondo di preferire il Sereni più semplice, più cantabile, il bel tenore infelice di *Frontiera* e delle ultime poesie di Vallecchi, del diario di Algeria, della strada tra Chiasso e Capolago a tu per tu con quel verso d'uccello, al tardo ideologo dei versi *in negativo* e degli eterni dibattiti sulle ragioni e i torti della creatività. [...] e amo di più l'anonimo e frammentario interprete della sua generazione e dei 'tempi torbidi' che non il diagnostico dei mali neo-industriali e il giudice intellettuale e civile di una società che non aspetta e non chiede altro che di essere denunciata. ⁴

Si tratta di una polemica, modulata ora con tono veemente ora con accenti più leggeri, che si ritrova in non poche pagine garboliane; a

¹ E. SMART, *Sulle fiamme della Grand Central Station mi sono seduta e ho pianto* cit., p. 150.

² G. PARISE, *Opere*, II, a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1633-1634.

³ C. GARBOLI, *Gli americani a Vicenza*, cit., pp. 184-185. Sul Parise 'ideologo' e impegnato si veda M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 82.

⁴ C. GARBOLI, *September in the rain*, cit., pp. 222-223. Sul problematico confronto di Sereni con l'ideologia si potrebbe considerare la poesia *Un sogno* ne *Gli strumenti umani* (V. SERENI, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 159).

proposito della poesia di Dacia Maraini (*Viaggiando con passo di volpe*) scrive il critico: «In queste poesie allenta la sua presa razionale sul mondo. Non perché l'ideologia sempre rigorosamente guerriera, e sempre corrugata, spiani il sorriso della ricreazione [...] ma perché un bisogno imperioso di abbandonarsi solleva i problemi e li confonde, li agita, li lascia depositare dove non si vedono più; un bisogno di dimenticare e dimenticarsi, di far parlare i 'sogni d'inverno' [...], i sogni del vissuto»¹ (la vita!). Allo stesso modo si devono leggere le ironiche parole rivolte a La Capria quando, con i panni del moralista-ideologo, entra nei «gran boulevards del luogo comune»² (l'apparire al posto dell'essere, il linguaggio staccato dalla realtà...) soffocando in questo modo «il lettore appassionato e svagato, libero da impacci e preoccupazioni di scuola», che scrive «con un tono di voce straordinario», con una «cantilena [...] sempre pronta a immusonirsi, a distrarsi, e con una mossetta, una piroetta, a girare l'angolo».³ Non per nulla Garboli prende le distanze da Calvino laddove lo scrittore nel suo lavoro letterario ed editoriale fa valere ragioni ideologiche; e allora Garboli difende un romanzo come *Fausto e Anna* di Cassola contro la predilezione calviniana per *I vecchi compagni*: «Un romanzo come *Fausto e Anna*, dove la Resistenza ci viene rappresentata senza epicità, come un'esperienza quasi esclusivamente letteraria, e dove Cassola parte da una narratività di modello tolstoiano 'puro', fuori da preoccupazioni morali o da impegni ideologici, infastidiva Calvino almeno quanto gli piaceva [...] il Cassola ideologicamente corretto dei *Vecchi compagni* e simili».⁴

Al Calvino ideologo, Garboli oppone il Calvino *puer*, il discepolo solitario di Peter Pan che, come il barone rampante, si nasconde sugli alberi e poi, nella seconda fase della sua produzione letteraria, gioca con i tarocchi della letteratura, assecondando però sempre il

¹ C. GARBOLI, Prefazione a D. MARAINI, *Viaggiando con passo di volpe. Poesie 1983-1991*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 7-8.

² C. GARBOLI, *Romanzi e progetti*, in *Pianura proibita*, cit., p. 62.

³ Ivi, pp. 61-62.

⁴ IDEM, *Da Foscolo a Calvino: epistolari*, «La Rivista dei Libri», 1, 6 settembre 1991, p. 6. Scriveva in effetti Calvino a Cassola: «Caro Cassola, devo dirle che *Vecchi compagni* mi è piaciuto molto. [...]. Lei sa che io non ho amato *Fausto e Anna*, che m'è parso troppo effuso e vago. Questo è diverso: e Le dico che vorrei piacesse anche ai miei compagni di Partito, perché pur nel suo asciutto pessimismo mi pare abbia una contenuta morale e una verità rare»; lettera del 30 gennaio 1953 in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 364.

medesimo *pathos* della distanza. La realtà per Calvino «è un oggetto sotto controllo, guardata a vista, fronteggiata da sapienti dispositivi di calcoli e strategie. La realtà (quanto d'irrecusabile, di drammatico, di evolutivo contiene la realtà) appartiene al dominio del Calvino ideologo, saggista, uomo di cultura, editore; non al dominio del narratore: dove regna una continuità segreta tra il ragazzo offeso che correva nei boschi e il ragazzo invecchiato che gioca con le parole trattandole come dei pezzi sulla scacchiera. Se Calvino ha ruotato su se stesso, lo ha fatto per tornare nel posto magico dei nidi da cui era partito»;¹ scattano così i consueti dispositivi del rifiuto della storia («è quasi una delizia prendere atto del silenzioso decreto con il quale Calvino», sulla scia di Borges e della sincronia della Biblioteca, «uccide il proprio senso della Storia»)² e delle idee («Era solidale con tutte le idee che predicassero in letteratura il gioco, il disimpegno, l'artificio, perché queste idee erano sempre state le sue. Erano, per così dire, la sua anima. Ma lo erano, e lo erano state, perché avevano rappresentato un bisogno di libertà e un istinto irrinunciabile d'infrazione»)³. La mitologia del puer era in fondo già presente nella provocatoria poetica di Parise: «L'erba è verde». E forse non sono i ragazzini a dover salvare il mondo per Elsa Morante? La dimensione puerile non è propria solo della poesia ma anche dell'attività traduttiva di Penna (*Carmen* di Mérimée: «Fanciullezza, corruzione, infrazione, diversità, capriccio; se questi sono i connotati di Carmen, essi descrivono anche l'universo della *libido* (della poesia) di Penna».⁴

È con autori come la Ginzburg che Garboli condivide allora l'avversione per le 'idee' (e le ideologie) in letteratura; per Natalia – che pure riconosce in certi frangenti la possibilità per lo scrittore di impegnarsi sul piano civile, trasformandosi però automaticamente in qualcosa di diverso, cioè in un intellettuale – è particolarmente significativo questo passo: «Io non credo che i romanzieri, e i romanzi che scrivono, custodiscano dentro di sé dei messaggi politici, destinati a rendere migliore il mondo. Non credo che i romanzieri, e i romanzi che scrivono, possono mai essere utili alla vita pubblica. Credo fermamente nella loro splendida, meravigliosa, libera inutili-

¹ C. GARBOLI, *Lezioni americane*, in *Pianura proibita*, cit., pp. 49-50.

² Ivi, p. 51.

³ Ivi, p. 52.

⁴ IDEM, *Penna secondo Carmen*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 106. Il riferimento a P. MÉRIMÉE *Carmen e altri racconti*, traduzione di S. Penna, Torino, Einaudi, 1986.

tà». ¹ Ma si rammenti pure cosa scrive, nel 1980, Parise a proposito di Somerset Maugham: «Il suo torto fu di non avere nessun messaggio da lanciare, né in senso ideologico, religioso, morale e politico, né in un senso strettamente artistico: [...] era uno scettico, in molti casi anche cinico e da questi temperamenti più che da queste discipline filosofiche non escono messaggi». ²

Se non è l'ideologia a guastare, è il suo doppio malefico, l'intelligenza. Il valore della Morante saggista non risiede tanto nella sostanza ragionativa della sua pagina quanto nella sua magia fabulatoria: «C'era in Elsa una grande passione intellettuale, ma, in senso creativo, nessuna 'anima' scientifica [...]; la verità, la concretezza, il mistero della realtà avevano bisogno, per parlarle, per farsi ascoltare da lei, di raccogliersi intorno a un fuoco e di farsi trascinare dall'immaginazione come da una grande forza mistica, simile a un'allucinazione e a una droga. Dopo il passaggio della fiammata, la mente (la memoria) poteva anche raccoglierne i resti, recuperarli, metterli insieme appunto come si fa con gli avanzi di un falò; ma la realtà di quella avventura, di quella esperienza fantastica e intellettuale del mondo, non passava mai, a differenza di altre analoghe esperienze poetico-religiose (come per esempio Simone Weil) attraverso la purezza della logica». ³

Garboli esprime invece il suo apprezzamento per *La confessione di Soldati*, «dove l'ideologia, la polemica educativa e morale, la discussione religiosa, le tesi da dimostrare non hanno il più piccolo posto» ⁴ allo stesso modo in cui, a proposito di *Ferrovia locale* di Cassola, scrive: «Ovunque arrivi l'intelligenza, per Cassola arriva la morte». ⁵ Un circolo ermeneutico confermato dalle parole di Cassola che a sua volta si pronunciava con analogo accento: «Io non sono uno di quegli scrittori 'intellettuali' che passano il tempo a macinare idee (le idee degli altri naturalmente) e che cercano di organizzarle, ordi-

¹ N. GINZBURG, *Senza una mente politica*, in *Non possiamo saperlo*, cit., p. 105.

² G. PARISE, *Snob, ricco e 'mascherato'*, in *Opere*, II, cit., p. 1449.

³ C. GARBOLI, *Il gioco segreto*, cit., pp. 209-210.

⁴ IDEM, *La confessione*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 235.

⁵ IDEM, *La stanza separata*, cit., p. 309. Scrive al proposito Massimo Bucciantini sul rapporto Cassola-Calvino: «Tutto ciò che è ricerca, progetto, costruzione, progetto combinatorio è per Cassola antitetico all'invenzione letteraria»; M. BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007, p. 105.

narle in uno schema [...], in una formula».¹ Anche un critico come Macchia si iscrive in questa costellazione: a proposito de *I fantasmi dell'opera*² Garboli afferma: «Macchia non ama le idee 'centrali': non dico le idee dogmatiche, ma le idee che sono al centro di un sistema, che creano una gerarchia. Macchia non crede alle idee 'totali', alle idee che disciplinano la realtà e pretendono di guidarla. [...] Se un'idea tende a occupare il paesaggio, e a diventare una costruzione, si può star certi che Macchia le accenderà sotto una miccia. Lo stesso vale per le grandi idee che manovrano la storia. Macchia le guarda di spalle».³ Collegati sono in Garboli il rifiuto dell'ideologia e il rifiuto della letteratura come tecnica, metariflessione (e in effetti una certa insofferenza verso possibili confini teorici che imprigionano la letteratura era già dichiarata nell'Avvertenza a *La stanza separata*⁴). Omologo è il sospetto verso le avanguardie, considerate produttrici di manifesti e di programmi stabiliti a tavolino a discapito di opere vere e proprie;⁵ insomma l'«impegno» sociologico e quello sperimentale sono tutt'uno e in questa chiave andrebbe considerata pure la valutazione di *Pinocchio* come testo «eternamente dialettico»,⁶ vale a dire capace di sottrarsi a determinazioni di prospettiva.

Basta vedere lo scarso successo che riscuotono il *La Capria* di *Letteratura e salti mortali* quando discute di tecniche narrative⁷ (anche se

¹ C. CASSOLA, *L'intellettuale senza coperta*, «La Fiera letteraria», 13 aprile 1967, pp. 3-4 (pagine implicitamente e polemicamente rivolte contro Calvino; si veda M. BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza*, cit., p. 116).

² G. MACCHIA, *I fantasmi dell'opera. Idea e forme del mito romantico*, Milano, Mondadori, 1971.

³ C. GARBOLI, *I fantasmi di Macchia*, in *Falbalas*, cit., pp. 63-64. Si leggano anche le affermazioni di Garboli riportate da Enzo Golino: «a volte dal gusto nascono delle idee, mentre quasi mai avviene l'inverso»; E. GOLINO, *Il caso Garboli*, «La Rivista dei Libri», n. 5, maggio 2008, p. 33.

⁴ C. GARBOLI, *Avvertenza*, in *La stanza separata*, cit., p. 31: «Da Sainte-Beuve in poi, dall'idea di letteratura come analisi e critica della vita, chi potrebbe memorizzare tutte le definizioni che ci sono state offerte di questo oggetto volatile? [...] Ieri era impegno, domani è già contemplazione del niente. Oggi è sinonimo di 'menzogna', ieri l'altro lo era di 'vita'. Ma, comunque la si rigiri, in termini moderni la letteratura è sempre concepita 'come', cioè come assenza di qualcosa, come negazione di se stessa. Io arrivo solo a una tautologia. La letteratura è la letteratura».

⁵ Molti movimenti di avanguardia sono stati «tentativi di piegare la letteratura ad una strategia – mentre spesso la novità si trova altrove»; così Garboli in P. MAURI, *Dibattito sulle riviste*, «La Repubblica», 26 giugno 2002, p. 38.

⁶ C. GARBOLI, *Pinocchio*, in *La stanza separata*, cit., p. 335.

⁷ IDEM, *Romanzi e progetti*, cit.

l'insofferenza mostrata dallo scrittore napoletano verso la sperimentazione fine a se stessa è in buona sostanza tipica pure di Garboli) e soprattutto, sul piano creativo, il Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; anzi, la supposta novità del testo calviniano era già sostanzialmente presente in un'opera di Fabio Carpi (*Digestione artificiale*, del 1966). Così, il «bel Calvino» del romanzo non risiede nell'invenzione metanarrativa bensì «sta altrove, là dove Calvino assomiglia alla sua giovinezza e la scrittura si fa dolce, morbida e antica». ¹ In effetti lo «spettacolo» montato dal romanzo «non è di quelli che si godono, perché in tutto questo mediare e combinare ogni opposto, osare l'inosabile, vendere l'illeggibile, onorare il dozzinale, mistificare l'autentico, autenticare l'apocrifo, nessuna gioia assiste la vecchia maniera di raccontare, e nessun piacere accompagna i trucchi che la uccidono». ² Non per niente Garboli è allenato, con il Molière del *Tartuffe*, a cogliere e a distruggere gli artifici: «Che cosa ha inventato di meglio il nostro secolo se non la capacità di surrogare i valori naturali, di sostituirli col trucco e con l'artificio? Che cosa ci assomiglia di più se non l'avidità delle nostre passioni – nella loro cecità, nella loro violenza, nella loro bassezza – senza rinunciare al privilegio opposto, alla manipolazione e all'intelligenza?». ³ In questo senso si deve intendere l'affermazione che Leopardi «non parla mai in nome della poesia. [...] Leopardi parla e ha sempre parlato in nome della vita» ⁴ (in fondo lo stesso Proust, che agisce come modello di alcune idee garboliane, tende a ipostatizzare, istituzionalizzare, 'ideologiz-

¹ IDEM, *Chi sei, Lettrice?*, in *Falbalas*, cit., p. 118.

² Ivi, p.117. Si tratta di considerazioni che toccano anche il cinema: «Io penso che il cinema, nella seconda metà del Novecento, sia stata la più grande occasione perduta del secolo. Mi piace di più, e continuo a frequentare, il cinema com'era tra le due guerre, prima della sua grammatica», prima «della riflessione del cinema su se stesso» (ivi, p. 179). Per un parallelo tra le posizioni di Garboli e quelle di Franco Fortini sull'ultimo Calvino G. FALASCHI, *Un monumento a Calvino*, in *Tirature '92*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Baldini e Castoldi, 1992, pp. 119-120. Sulla ricezione di Calvino, con riferimento anche all'intervento di Falaschi, F. LA PORTA, G. LEONELLI, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 119-120.

³ C. GARBOLI, *Storia di una traduzione*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 267; si veda anche «l'anti-teatro si conferma come un punto di forza del sistema molieriano, e Molière come uomo di teatro che usa il teatro 'contro' il teatro, spogliandolo in funzione naturale di tutti i suoi artifici»; C. GARBOLI, *Il «Dom Juan» di Molière*, Milano, Adelphi, 2005, p. 112.

⁴ IDEM, *Quel lume di gioventù*, cit., p. 359.

zare' il concetto di letteratura come vita, tende a costituirlo in manifesto programmatico).

Ancora una volta, le stesse opere letterarie degli autori consanguinei corroborano tali convinzioni; la Ginzburg esprime, a più riprese, dubbi e perplessità su libri ultracerebrali, sofisticati e contorti come *Io e lui* di Moravia o *L'uomo parallelo* e *L'equilibrio* del pur amato Tonino Guerra¹ nonché su certi racconti del Landolfi «mentale»² (e si potrebbe considerare anche il ritratto pavesiano in *Lessico familiare* nel quale gli errori di Pavese sono quelli dettati dalla ragione)³. Anche Elsa Morante si pone su una linea molto simile nel contestare programmi, sperimentalismi, sofismi e avanguardie⁴ che, tra l'altro, in ultima analisi – come tutti gli schemi – hanno il potere di 'anchilosare la vita' dell'arte e del lettore.⁵ Si pensi inoltre al protagonista de *La busta arancione* di Soldati che, quando vuole intenzionalmente e artificiosamente rivivere con Sandra la storia d'amore vissuta con Meris, va incontro a una cocente delusione.⁶

C'è infine un elemento che non si può ideologizzare, ed è il sesso, dimensione antistoricistica e non ascrivibile alla geometria dei concetti. Su questo tema Garboli trova in Natalia Ginzburg una interlocutrice simpatetica (ma si ricordino pure le riflessioni di Elsa Morante⁷

¹ N. GINZBURG, *Moravia*, in *Vita immaginaria*, p. 514; *Tonino Guerra*, ivi, p. 544.

² EADEM, *Lettura di Landolfi*, cit., p. 167. Sul concetto di artificio in Landolfi, F. SECCHIERI, *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Roma, Bulzoni, 2006.

³ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., pp. 1098-1099: «Pavese commetteva errori più gravi dei nostri. Perché i nostri errori erano generati da impulso, imprudenza, stupidità e candore, e invece gli errori di Pavese nascevano dalla prudenza, dall'astuzia, dal calcolo e dall'intelligenza. Nulla è pericoloso come questa sorta di errori».

⁴ «Così, seppure i musicisti moderni vorranno ricorrere alla fisica elettronica, e i pittori sostituire al pennello la fiamma ossidrica, e gli scultori, al posto della materia plasmabile, usare degli spaghi ritorti, lo scrittore non potrà seriamente alienarsi dal proprio lavoro in simili esperimenti di fabbrica»; E. MORANTE, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 2003, p. 1516.

⁵ Ivi, p. 1519.

⁶ Si tratta di un motivo del romanzo soldatiano sottolineato da Bruno Falchetto: «Il passato non si rimedia, dice *La busta arancione*, i mutamenti sono irreversibili. Si può tutt'al più sforzarsi di riprodurlo artificiosamente, ma allora non ci si può attendere nulla di bene»; B. FALCETTO, *Soldati, un 'mimetico libero'*, in M. SOLDATI, *Romanzi*, cit., p. XLVIII.

⁷ «L'erotismo è un'affermazione spontanea della vita, e un elemento vitale della sostanza umana; [...]. Pretendere di scansare l'erotismo dall'arte è altrettanto insano, quanto pretendere di scansarlo dalla vita». E. MORANTE, *Sull'erotismo in letteratura*, in *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, II, cit., pp. 1524-1525.

o la stessa centralità del motivo in Soldati).¹ Afferma il critico: «Uno dei caratteri essenziali del sesso è che il sesso è cieco. Un altro è che il sesso è privo di udito. Il sesso non ascolta, non parla e non vede»;² la Ginzburg, proprio riferendosi alle pagine garboliche, sostiene a sua volta: il sesso «non richiede opinioni. Rifiuta ogni idea di natura astratta e generale. Le idee non si possono costruire su tutto. Sul sesso, mi pare che non si possano costruire idee. [...] Alcune parole che mi sono sembrate vere, a proposito del sesso, le ha scritte Cesare Garboli [...]. Il sesso è sordo, cieco e muto. Benché sordo, cieco e muto, chiede di comunicare con gli altri».³ Il sesso, insomma, è come l'arte: «L'evento sessuale dunque non ha nessun fine, e non vuole averne nessuno. Ma le cose più alte della nostra esistenza, come l'arte o la poesia o la musica, non hanno nessun fine visibile e tangibile e quando vogliono averlo, immediatamente appaiono immiserite e avvilita».⁴ La Ginzburg torna su tale tematica a proposito di Moravia: ne *La vita interiore* il fatto sessuale si trasforma in un elemento «verboso, didattico, dimostrativo», le parole usate dallo scrittore per descriverlo sono a loro volta «macchinose e fredde», insomma «prive di realtà».⁵

Del resto di che tipo è lo sguardo sulla vita della Ginzburg se non «oscuro, viscerale, primitivo, diverso, uterino»⁶, fisiologico, per usare un aggettivo utilizzato in più punti da Garboli, insomma tutto natura; è solo da questa tipologia di rapporto col mondo che parte, e in qualche modo si giustifica, l'impegno, la critica, l'*ethos* civile della scrittrice⁷; un atteggiamento contrassegnato comunque dall'«indifferenza» e dalla «rimozione [...] verso gli strumenti, le conquiste, i successi intellettuali dell'uomo nel suo viaggio, per definizione 'occidentale', verso la civiltà»;⁸ esso è figlio di quell'amore per il particolare, vale a dire verso tutto ciò che è deperibile e transeunte (dove si

¹ Su questo aspetto: N. GARDINI, *Das Homosexuelle in Soldati*, in «Studi novecenteschi», n. 73, 2007, pp. 195-208.

² C. GARBOLI, *Immagini del sesso*, in *Falbalas*, cit., p. 78.

³ N. GINZBURG, *Il sesso è muto*, in *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 48-49.

⁴ *Ivi*, pp. 52-53.

⁵ N. GINZBURG, *Scambio di parole con Moravia*, «La Stampa», 25 giugno 1978.

⁶ C. GARBOLI, *Prefazione*, in N. GINZBURG, *Opere*, I, cit., p. xxv.

⁷ «Come se [...] la Ginzburg tracciasse un cerchio [...] e, fissati i limiti e le competenze di quest'intelligenza, cominciasse solo allora, dentro il cerchio, a far fracasso, a pestare il cucchiaino e a farsi domande incessanti su tutto» (*ibidem*).

⁸ *Ibidem*.

legano la tematica familiare e quella critica, 'cecoviana' per il testo misconosciuto e sommerso): la Ginzburg è «custode e testimone di una intelligenza 'inferiore', interessata al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo, all'Irreversibile (a tutto ciò che può riassumersi nella formula: 'ciò che è destinato a perire')».¹

Al centro dell'ermeneutica garboliana stanno in effetti le realtà ancestrali anteriori all'ideologizzazione e alla razionalizzazione: dopo il sesso, la tana. In tal senso viene modellata la conflittualità tra società (storia) e comunità (la tana) in Tobino: «La sua concezione della follia come qualcosa di divino, come un bene da proteggere, si identifica e fa tutt'uno con la difesa della comunità contro la società. [...] La vera, attuale comunità di manicomio (nella quale legami antichi, arcaici, si sono dissolti) si esprime in contrasto con una società articolata in simulacri di comunità il cui arcaismo coincide ormai con la pura inesistenza».² Si tratta di una dialettica volta a valorizzare il primitivo e l'ancestrale, come argomentano benissimo queste parole – che costituiscono anche una piccola *summa* del pensiero garboliano – dedicate alla *Busta arancione* di Soldati:

Che cosa sfugge a chi non sa amare? La ferocia, secondo Soldati: la ferocia belluina, animale del sentimento. Una virtù semplice, ma terribile e primordiale, che manca all'uomo moderno e che solo certe donne conservano: donne di estrazione inferiore e di ceto servile [...]. Il sesso, in queste donne, è un'arma al servizio non del piacere ma della sopravvivenza, della famiglia, dei figli. È uno strumento di lotta, di difesa e di attacco; strumento della capacità animale, ferina, forse diabolica, ma anche innocente, perché immemore e cieca, di regalarsi alla vita e alle conseguenze dei propri istinti. Di fronte a questa femminilità di segno insieme belluino e familiare, istituzionale, sociale, l'uomo che va in cerca del piacere sarà sempre uno zero. Il peccato che si diagnostica nella *Busta arancione* [...] è l'appartenenza del desiderio al dominio mentale, alla sensibilità, alla conoscenza, all'intelligenza.³

Alla dimensione ginzburghiano-fisiologica della vita viene inserito, in una variante più estrema, anche Roberto Benigni: «La scatologia, il corpo e le funzioni del corpo, come agisce il corpo, che cosa pensa

¹ Ivi, p. xxvi.

² C. GARBOLI, G. MAGRINI, *Tobino scrittore isolato*, «La Repubblica», 21 novembre 2000, p. 48.

³ C. GARBOLI, *Prefazione* a M. SOLDATI, *La busta arancione*, Milano, Rizzoli, 1992, p. xv.

il corpo, quali relazioni, quali conflitti, quali discussioni ha il corpo col mondo, questo è per Benigni il regno del comico. Non si esce dalla fisiologia, non si esce dalle budella. I nostri pensieri hanno la stessa cecità delle nostre viscere. [...] Benigni è un comico cieco come sono ciechi, nella loro intelligenza, gli animali. È cieco come un maiale o un somaro». ¹ La tana vuol dire guardare la vita dal basso, in modo 'cieco' prerazionale; molto significativo il fatto che Garboli richiami – oltre alla «lingua di tana e di nido» delle rondini pascoliane ² – la tana come *conditio sine qua non* per l'attività creativa. ³

LA STORIA E IL CASO

L'artificio di scrittura e soprattutto l'ideologia sono incarnazioni e manifestazioni della Storia, del demone storico su cui Garboli ritorna in modo ossessivo nei suoi libri. Il discorso del critico si sofferma, intersecandoli, sul motivo della storia come disciplina scientifica (però priva di reale referente) e come dimensione (incubica) dell'operare umano. Ciò che importa a Garboli non è la Storia ma il vissuto, non la falsa razionalizzazione, storicista ed ideologica, bensì la vita. ⁴

Già Renato Serra aveva mostrato la propria diffidenza verso le arbitrarie e ottuse generalizzazioni che vogliono trasformare i dati del mondo in una formula definita e pronta all'uso: «L'artificio delle ricostruzioni storiografiche che spiegano tutto, che procedono per astrazioni, che soffocano il vissuto sotto le idee, che forniscono un equivalente intellettuale dei fenomeni storici non meno coerente che perfettamente immaginario, era la fissazione di Serra». ⁵ Ma la posizione di Garboli rimonta più indietro, al Manzoni della *Lettere a*

¹ C. GARBOLI, *Roberto Benigni*, in R. BENIGNI, *E l'alluce fu. Monologhi & Gag*, Milano, Mondadori, 1997 (1 ed. Torino, Einaudi, 1996), pp. 186-187.

² C. GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. 185.

³ Ivi, p. 187.

⁴ «In parole immediatamente accessibili, si può dire che il romanticismo abbia posto in termini radicali, angosciosamente insolubili, un tema amletico, una contraddizione intrinseca alla struttura delle cose: la vita, con l'esperienza romantica, ha cessato di coincidere una volta per tutte con la realtà [...]. È noto quale sia stato invece il motivo primario della narrativa romantica, al di fuori e anche all'interno del realismo: contro il muro della realtà, contro il museo anonimo e volgare dei fatti, urta, illusoria e chimerica, continuamente sconfitta, la vita. Culturalmente consapevole di se stesso, il motivo parte da Flaubert ma arriva a Čechov, alla Woolf, a Joyce»; C. GARBOLI, *Impegno e disimpegno*, in *La stanza separata*, cit., pp. 208-209.

⁵ IDEM, *Pianura proibita*, cit., p. 173.

M. Chauvet: «Se [...] si analizza con una certa pedanteria l'avverbio 'realmente' riferito agli eventi accaduti nel passato, ci si accorge che esso contiene un tasso non irrilevante di ambiguità. Che la strage di San Bartolomeo sia un evento realmente accaduto nel passato, nessuno lo metterà mai in dubbio. Ma che cosa sia *realmente* accaduto quella notte, nessuno ce lo racconterà mai. È come dire che una verità storica non coincide con la cognizione e la raccontabilità del vissuto. Il passato, sotto gli occhi di chi spiega e racconta un evento a posteriori, si scinde tra ciò che possiamo sapere e ciò che non sapremo mai. "Car enfin, que nous donne l'histoire?" – alla fine, che cosa ci dà la storia –, si chiedeva l'autore dei *Promessi sposi* in uno scritto giovanile, aprendo un siparietto forse più interessante che non farsi tante domande sullo statuto della storiografia. In gioco non è lo statuto di una disciplina, o l'attendibilità delle narrazioni storiografiche, ma la referenzialità del passato». ¹ Manzoni è stato «il primo, limpido assertore che agire la storia e non subirla, è comunque rendersi complici di un male, diventare corresponsabili di un orrore». ² In effetti, la Storia è meglio non conoscerla proprio: «Ma più ancora della memoria è necessaria alla nostra esperienza di vivi non l'oblio del passato, ma la sua inconoscibilità. È un regalo della provvidenza che ci venga risparmiato di conoscere nella sua realtà la vita vissuta da tutte le generazioni anteriori alla nostra. Succederebbe in caso contrario quello che pensano i libri di Primo Levi. Come accettare di vivere, una volta visto e sperimentato coi propri occhi che cos'è la Storia?». ³ Paradigmatica in questo senso la vicenda di Fabrizio del Dongo a Waterloo nella *Certosa di Parma*: «Non è facile misurare il debito contratto dai lettori moderni con le impagabili pagine dedicate da Stendhal a Waterloo. Il Novecento le ha assunte a paradigma simbolico della futilità della Storia e dell'estraneità dei bisogni e delle illusioni individuali rispetto ai grandi disegni collettivi». ⁴ Del resto,

¹ Ivi, p. 174.

² C. GARBOLI, *Israele e la Ginzburg*, in *Occidente tra dubbi e paura*, cit., p. 11.

³ IDEM, *Note ai testi*, in *Pianura proibita*, cit., p. 209. Scrive Giorgio Bertone in un intervento su Primo Levi e Calvino: «La natura' serve a spiegare tanto la (orribile) 'animalità' dell'uomo quanto la sua (nobile) vocazione di 'ricercatore'. La Natura non la Storia (tantomeno uno Spirito superiore)»; G. BERTONE, *Italo Calvino e Primo Levi*, in *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p. 208.

⁴ Ivi, p. 141. Per rappresentare Waterloo, Stendhal si è «piazato negli angoli più insignificanti, nei crocevia più casuali [...]. Fabrizio del Dongo non sa il francese, non sa caricare il fucile, non ha mai visto un cadavere, non sa distinguere un ussaro da un

anche Chateaubriand aveva già intuito, nel tratteggiare la figura di Napoleone, la fisionomia dei dittatori del Novecento.¹

Si tratta di una linea – che potrebbe essere assimilata all’idea della storia dei figli (Amleto,² Matilde...) contro quella dei padri – che Garboli traccia anche all’interno del perimetro della tradizione italiana, da Pascoli a Penna a Parise. Nei *Carmina* pascoliani la Storia «si presenta invariabilmente come un particolare ingrandito, un particolare minimo, che si dilata e occupa di frodo un quadro storico, uno scenario che ci è notissimo e familiare. [...] Nella confusione e nell’incoerenza della Storia, il Pascoli privilegia un dettaglio insignificante e dimenticato, preleva una citazione, un verso, un nome»: ³ in modo analogo vengono letti da Garboli *Veianius*⁴, *Pomponia Graecina*⁵ o altri componimenti simili, considerati in una prospettiva che è pure una implicita dichiarazione sul proprio metodo di lavoro, tra ricerca del raro e potere del caso.⁶ Non per nulla il critico rivaluta una poesia come la *Canzone dell’Olifante* (dalle *Canzoni di Re Enzo*) «per il suo desolato messaggio ispirato alla vanità della Storia». ⁷ Da

dragone. Parteciperà alla battaglia senza saperlo, gonfio di acquavite, sballottato da eventi senza capo né coda, recitati da un attore che balbetta le battute di una tragedia di cui ignora il copione»; ivi, p. 140.

¹ Ivi, p. 143. Si veda F. R. DE CHATEAUBRIAND, *Di Buonaparte e dei Borboni*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 2000. Come noto, Garboli ha curato il progetto editoriale e scritto l’introduzione anche di F. R. DE CHATEAUBRIAND, *Memorie d’oltretomba*, a cura di I. Rosi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

² Garboli ha tradotto il capolavoro di Shakespeare: W. SHAKESPEARE, *Amleto*, nella traduzione di C. Garboli, Torino, Einaudi, 2009.

³ C. GARBOLI, *Al lettore*, in G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, I, cit., p. 70.

⁴ G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, cit., I, testo e commento alle pp. 805-820.

⁵ IDEM, *Poesie e prose scelte*, cit., II, p. 1547

⁶ «I ricordi di sangue di Veianius nascono da una fuggevole citazione da Orazio, a cui nessuno avrebbe mai dato importanza; il *Paedagogium* dal ritrovamento nel 1857 di un graffito sul Palatino, raffigurante una parodia della Croce [...]; da un passaggio distratto e casuale di tacito sulla tristezza di una dama romana prende avvio la storia di Pomponia Grecina e così via. È una tecnica agevolmente riconducibile a modelli ellenistici, in perfetta coerenza con una poeta per definizione alessandrino; ma è anche la tecnica che ha promosso non pochi dei racconti storico-fantastici di Borges, di cui bellissimo esempio è la *Historia del guerrero y de la cautiva*, ispirata da una notizia proveniente da Croce». La *Storia del guerriero e della prigioniera* in J. L. BORGES, *L’aleph*, in *Tutte le opere*, I, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984, pp. 804-808 (si potrebbe scorgere una certa omologia tra Borges e Garboli, almeno per certi aspetti, quali la passione per l’autore ‘minore’ o il tema del Tempo e della Storia).

⁷ C. GARBOLI, *Al lettore*, in G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, cit., I, p. 56. La *Canzone*, ivi, II, pp. 1478-1509. Re Enzo, prigioniero del Comune di Bologna, è un «pallido eroe

quella particolare storia di Roma scritta dal Pascoli latino emana il «sadismo di chi contempla l'orrore, la violenza, la ferocia della Storia con lo stesso sguardo imperturbabile con cui si può scrutare nel cuore di regine e di schiave infelici, inadatte a vivere sotto le dure leggi di Roma»¹. E del resto Pascoli, il poeta del Fanciullino, non è forse il poeta dell'Antico, dell'antistorico Antico?² A sua volta, Penna «è un protagonista della vita, non della storia. [...] In un tempo nel quale tutti siamo invitati al banchetto della storia a goderci il dubbio privilegio di un 'ruolo' [...] Penna si stupirebbe di partecipare a un gioco così futile, indecifrabile e macchinoso»³. Ancora, l'*incipit* del *Ragazzo morto e le comete* di Parise presenta l'immagine di quello che la Storia ha lasciato dietro di sé, «foglie fradice, rami morti, carta raccattata nelle immondizie», «gatti morti» trasportati «dentro i cunicoli delle fogne»⁴ (metafore pure degli scritti sommersi o non ancora venuti alla luce studiati da Garboli).

Risulta quindi inutile rimpiangere la Storia, rimanere nostalgicamente rivolti ad aspettare il compimento di speranze che verranno disattese, di illusioni senza prospettiva; autori come Anna Maria Ortese (soprattutto in *Poveri e semplici*) sembrano invece incapaci di staccarsi da quelle aspettative da anima bella tipiche della società e della cultura italiane posteriori al 1945; c'è al proposito un passo garboliano che merita a nostro avviso una larga citazione:

Tempi di liberazione, di speranza, di sollievo, nei quali ci sentiamo meno protagonisti della nostra vita che di una vita che ci trascende, e pure coincide stupendamente con la nostra. Viviamo, allora, nella cieca fiducia, nella perfetta convinzione che non la storia, per suo conto, vada sospirando, allargando i suoi polmoni in un grosso rifiato: siamo noi, in realtà, a sospirare per lei, a farla rinascere a condurre il mondo per mano. Specie nello strascico di avvenimenti d'eccezione, sull'onda di rigeneratrici acque di primavera,

mancato alla storia, carico di tristezza come un Cavaliere di Magdeburgo disarcionato ma anche, più modernamente, vittima di quella disappartenenza, di quel malessere senza nome che è dei 'personaggi non realizzati'; ivi, p. 1482.

¹ IDEM, *Al lettore*, ivi, I, p. 61.

² Ivi, pp. 14-15.

³ IDEM, *Al di qua del Male*, in *Penna Papers*, cit., p. 31.

⁴ G. PARISE, *Il ragazzo morto e le comete*, in *Opere*, I, a cura di M. Portello e B. Callagher, Milano, Mondadori, 2001, (1 ed. 1987), p. 7. Su un progetto di Parise che riguarda le neve e la Storia parla Silvio Perrella: «Lo scrittore ha [...] detto più volte che non gli importava della montagna in sé, ma della neve. Perché? Forse perché la neve copre le spigolosità del paesaggio, e soprattutto copre la Storia»; S. PERRELLA, *Fino a Salgarèda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2003, p. 168.

come è stato nel dopoguerra in Italia, dopo il 1945, in quegli anni di ricche illusioni confuse, poteva infatti capitare che perfino nel comprare le sigarette, o nel discutere sotto casa con un amico, qualcuno fosse intimamente persuaso di contribuire in qualche modo al prossimo mutamento del mondo, di star cambiando, in quell'istante, con quelle occupazioni, coi suoi gesti e con le sue parole, la faccia delle cose. È una presunzione, quella di sentirsi protagonisti della storia, che ha le stesse caratteristiche della felicità e della giovinezza: la stessa mescolanza di umiltà e di superbia, e quella perpetua, obliosa, immotivata festa di abbandoni e di attesa del futuro che appartiene di diritto agli innamorati. [...] Si vive sognando, o meglio, per così dire, in un perenne, vivo e eccitante stato di cose nascenti. Si vive, in qualsiasi ora del giorno, una delle tante ore di un infinito mattino. Si aspetta la rivoluzione, in una parola: la rivoluzione che non potrà mancare, che non potrà non scoppiare, da un momento all'altro, con la stessa pacifica, irresistibile naturalezza di una pianta che all'improvviso è in fiore. Naturalmente, non c'è nemmeno bisogno di dirlo, è proprio a questo punto, quando si è certi e sicuri dell'amore, quando si cammina con beata spavalderia, che il fidanzamento si rompe, la storia ci lascia, ci volta le spalle, comincia a brigare con altri.¹

La critica al fideismo della Ortese viene rivolta anche a Natalia Ginzburg. Un certo nichilismo storico garboliano è infatti pure visibile a proposito dei tragicamente famosi fatti delle Olimpiadi di Monaco del 1972 (culminati con l'omicidio di 11 atleti israeliani); agli occhi di Garboli, la Ginzburg – che, se fosse stata Golda Meyr, avrebbe liberato gli ostaggi² – è prigioniera di un'illusione, quella che possa esistere ancora un potere buono, espressione di «quelli che muoiono o patiscono ingiustamente»; in realtà il potere giusto non verrà mai³ e la Ginzburg «aveva forse il dovere di scrivere anche questa verità odiosa»: ⁴

Credo che la Ginzburg intenda dire che oggi non si può stare dalla parte di chi fa la storia, ma solo dalla parte di chi la subisce. Un tempo, fino a venti o trent'anni fa, non era così. Un tempo, fino a ieri, si apriva alla coscienza di ciascuno uno spiraglio di speranza: la speranza di collaborare alla storia stando dalla parte giusta. [...] Tutte le generazioni che hanno preceduto la

¹ C. GARBOLI, *Poveri e semplici*, in *La stanza separata*, cit., pp. 231-232.

² N. GINZBURG, *Gli ebrei*, in *Vita immaginaria*, cit., p. 640: «Se fossi stata Golda Meyr, avrei liberato i duecento prigionieri».

³ Si leggano le pagine di Garboli sul *Re Lear* di Shakespeare: C. GARBOLI, *Il cuore marcio del potere*, in *Occidente tra dubbi e paura*, cit., pp. 19-27.

⁴ C. GARBOLI, *Israele e la Ginzburg*, ivi, pp. 10-11.

nostra, sia pure confusamente, hanno sempre vissuto nell'illusione, o comunque nell'idea che il mondo potesse cambiare, e che la storia dell'uomo fosse in lento, ma costante progresso. Quest'idea sotterranea, che ha percorso i secoli, ha oggi cessato di esistere, è uno dei tanti rovecchi che abbiamo abbandonato in soffitta, una delle tante idee 'romantiche' del passato. Se oggi abbiamo una certezza, è appunto che il mondo non cambierà mai.¹

Insomma, il potere, «in se stesso, comunque lo si pratici, comunque lo si cerchi» è sempre «un male»² (affermazione non priva di echi leopardiani e manzoniani). Di fronte a tale consapevolezza negativa, gli unici spiragli sono stati non tanto il secondo dopoguerra – periodo sul quale Garboli, come si è appena visto, certamente non enfatizza – quanto la possibilità di un nuovo corso della politica italiana con il cosiddetto compromesso storico, falciato però dal rapimento e dall'assassinio di Aldo Moro. Del resto cosa aveva fatto la Smart, e la valutazione positiva da parte del critico sottolineava proprio questo aspetto, se non «mandare al diavolo», nel momento della ricostruzione e delle promesse-illusioni di un nuovo mondo, qualsiasi paradigma messianico?

Anche sul tema familiare sembra che in Garboli sia più aprioristico, rispetto alla Ginzburg – che pure negli anni Settanta, con romanzi quali *Caro Michele*, accentua il lato problematico della vita familiare, diciamo pure lo sfascio storico – il censimento della rovina della famiglia. La famiglia è lo spazio esistenziale di Amleto, il «figlio matto incompreso dai genitori»³, appartenente «a un sistema familiare corrotto».⁴ Amleto «si definisce come un prigioniero dei legami familiari, un'anima infetta, contaminata dalla famiglia»,⁵ dai padri. È a partire dalla famiglia, dall'ex-baluardo contro la realtà, che i figli iniziano a confrontarsi con la Storia e con il male del mondo (la stessa vita di Pascoli delle *Trenta poesie familiari* sembra una di quelle proprio di *Caro Michele* o de *La città e la casa*).

In effetti le pagine di Garboli sono una recensione alla crisi dell'istituto familiare. La Morante di *Aracoeli* – ma già in *Menzogna e sortilegio* il motivo trovava forte rilievo – ne aveva mostrato i lati più oscuri: il romanzo, infatti, «non è solo la palinodia della

¹ Ivi, pp. 8-9 (il pezzo è del 1972).

³ IDEM, *Amleto in famiglia*, in *Pianura proibita*, cit., p. 108.

⁵ Ivi, p. 105.

² Ivi, p. 11.

⁴ Ivi, p. 106.

Storia, è anche la parodia, derisoria e impietosa, dello schema madre/figlio (Ida/Usepe, Nunziata/Arturo), che non può più costituire né rappresentare il mondo. Non c'è maternità che basti a legittimare il mondo, ma non c'è nient'altro che possa costituirla. Tra madre e figlio, in *Aracoeli*, si stende una sassaia deserta». ¹ La Ginzburg a sua volta nota nei diari di Landolfi (*Rien va e Des mois*) la fenomenologia particolare degli «affetti familiari raggiunti tardi» che possono sparire in un attimo (e come tali più angoscianti della solitudine, perché quest'ultima «è più semplice proteggerla e custodirla»). ²

Che fosse difficile trovare ancora uno sprazzo di luce – proprio in riferimento alla famiglia – lo testimoniava la vicenda della bambina filippina Serena Cruz sulla quale Natalia Ginzburg e Garboli hanno avuto un non scontato scambio di idee, ³ indice di un contatto tra la scrittrice e il critico anche su temi sociali, già presenti nella riflessione precedente della Ginzburg e invece accentuatasi, sempre in chiave polemica e problematica, nell'ultima parte della carriera intellettuale di Garboli (con una traiettoria, per certi versi, simile a quella di Segre). ⁴ Comunque, che interesse civile e nichilismo potessero coesistere, anzi fossero le due facce della stessa medaglia, lo provava un *exemplum* come Leopardi, «diagnostico – come nessun altro – dei mali della civiltà e del progresso» e pure estensore «di scritti civili e politici». ⁵ La vicenda di Serena si poneva ancora all'incrocio di vita e letteratura, una sorta di prosecuzione reale – e ben più lacerante – delle vicende romanzesche (*Caro Michele*) o del passato (Matilde Manzoni) ed era di nuovo riconducibile, almeno per Garboli, alle infezioni provocate in vario modo dalla famiglia. Del resto uno dei simboli elettivi della modernità non è forse, per il critico viareggino, Don Giovanni, emblema della «natura antigenitoriale del seduttore»; come sarà per Sade, anche per Don Giovanni il «nemico irriducibile» è «la casa, il tempio carnale e buio di ogni religione, è la

¹ IDEM, *Il gioco segreto*, p. 217.

² N. GINZBURG, *Lettura di Landolfi*, cit., p. 169.

³ C. GARBOLI, *Genitori e figli. Conversazione con Natalia Ginzburg*, cit., pp. 43-49.

⁴ F. LA PORTA, G. LEONELLI, *Dizionario della critica militante*, cit., p. 130 per il parallelo con Segre.

⁵ G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Torino, Einaudi, 1993 (I ed. 1962), pp. x e xi. Garboli si riferisce alla silloge di scritti civili e politici tratta dallo Zibaldone (*La strage delle illusioni*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Adelphi, 1992).

‘maternità’». ¹ Rispetto a Garboli, la Ginzburg riversa sullo spazio familiare una nostalgia creaturale, che non risparmia senso critico e pessimismo, ma che nascono dal rimpianto verso qualcosa che si è pur amato: il libro su Serena Cruz è ancora, da questo punto di vista, una difesa dell’istituzione familiare. ² Il critico sembra infatti prevedere una sorta di fine della Storia, o meglio ancora una fine della natura e dei rapporti familiari e l’avvento di un mondo fatto – dopo la distruzione dell’ambiente – non di relazioni ma di rarefatte esperienze mentali. In effetti secondo Garboli, stando ancora alla vicenda di Serena Cruz, la famiglia non sembra essere così ‘necessaria’:

Tu – [così Garboli si rivolge alla Ginzburg] – difendi sempre, nei tuoi libri, i valori primitivi. Difendi le passioni, il calore animale, la famiglia, la tana, il focolare domestico, tutte cose di cui la nostra vita, secondo te, non potrà mai fare a meno. Ma è proprio così? Noi stiamo vivendo un’età di grande trasformazione, stiamo vivendo il congedo dell’uomo dalla natura, il suo addio alla natura. Il nostro legame con la natura si sta spezzando. Ci stiamo incamminando verso un mondo quasi esclusivamente mentale. Fatto di conoscenza, non di finta scienza. Perché immaginarcelo peggiore di quello feroce e brutale da cui proveniamo. [...] Vivremo di emozioni e di piaceri mentali. Le nostre gioie saranno forse più pallide, la nostra vita più inemotiva. Ma forse anche meno traumatica, meno feroce, meno sanguinaria, meno crudele. ³

Si tratta di una visione rigettata integralmente dalla scrittrice: «Questo mondo mentale che adesso sembra che ti piace, cosa diavolo è? A me sembra che inquinare e uccidere la natura sia una stupidità e un suicidio. Sono contenta di essere vecchia perché in quel mondo mentale che tu ti figuri non avrei nessuna voglia di vivere». ⁴ La vita mentale è anche un dato non irrilevante per chi aveva posto il vissuto al centro della propria ermeneutica; d’altronde, l’esistenza privata d’emotività trova una sua collocazione e ragion d’essere nel sistema speculativo garboliano come estrema sfida alla Storia: i valori ancestrali e la vita mentale rappresentano in questo senso elementi uguali e contrari, collocabili fuori dalla linea ordinaria della Storia: ciò che sta prima della Storia (la tribù, la tana), ciò che sta dopo la Storia (appunto la vita mentale). Si tratta di un’idea che Garboli de-

¹ C. GARBOLI, *Il «Dom Juan» di Molière*, cit., pp. 34-35.

² N. GINZBURG, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Torino, Einaudi, 1990.

³ IDEM, *Genitori e figli*, cit., p. 48.

⁴ Ivi, p. 49.

sume dal Leopardi di *Alla primavera o delle favole antiche* («Sono morti gli dei; ora muoiono gli animali, le foreste, i mari, i fiumi. Come dice Leopardi? “Vissero i fiori e l'erbe, vissero i boschi un dì”»)¹ e forse anche da un certo Pascoli, quello della *Tessitrice*² e de *L'ultimo viaggio* – in cui Ulisse, tornato sui luoghi delle proprie avventure, apprende che le sue gesta sono state totalmente dimenticate³ – per il quale il critico richiama gli stessi versi leopardiani.⁴ Soprattutto, tale disposizione apocalittica è figlia dell'antistoricismo: se la Storia è un disvalore tanto vale farla finita, secondo un pensiero che ha qualche punto di contatto con le odierne teorie della fine dell'esperienza (però meno provocatoriamente felici rispetto al critico toscano), una fine dovuta ai contatti mediati e virtuali con la realtà che contraddistingue in modo pervasivo il mondo contemporaneo.⁵ Tuttavia, per certi versi e come già notato, pure la Ginzburg non è estranea a un antimodernismo («Non amo affatto il tempo in cui mi tocca vivere»)⁶ tipico anche di Delfini («Non ero un uomo moderno»)⁷ o di

¹ Ivi, p. 48.

² Si consideri per esempio *La tessitrice*, i cui veri valori, secondo Garboli, consistono «nell'inspiegabile silenzio con cui si svolge una pantomima cui è stato tolto l'audio naturale»; nei versi pascoliani la «voce dei mimi [...] arriva da un non-luogo spettrale»: «L'incontro [...] non avviene in questa terra, ma fuori dallo spazio e dal tempo [...]. Avviene nel solo luogo dove possono incontrarsi una morta-viva e un vivo-morto: un non-luogo, una terra di nessuno»; G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte* I, pp. 1258-1260.

³ C. GARBOLI, *Premessa*, in G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, cit., II, p. 1060 (la poesia alle pp. 1085-1144). Scrive ancora Garboli: «Con *L'ultimo viaggio* il tema leopardiano della caduta delle 'favole antiche', passate per le colonne d'Ercole dell'Ottocento, si sporge sulla terra desolata della letteratura del nuovo secolo, dove sarà ripreso e sviluppato in analoga temperie nichilista, anche se in un registro di più accentuata oltranza espressionistica, da artisti come Eliot e Joyce» (ivi, pp. 1086-1087).

⁴ Si vedano le pagine su *L'ultimo viaggio* dei pascoliani *Poemi conviviali*, in G. PASCOLI, *Poesie e prose scelte*, II, p. 1060: «L'autunno delle favole antiche si compie senza tragicità, senza Leopardi: 'Vissero i fiori e l'erbe / vissero i boschi un dì». Una rappresentazione contemporanea di una vita priva d'emozionalità – in un romanzo che però non è citato da Garboli – in G. PIOVENE, *Le stelle fredde*, Milano, Mondadori, 1970 (soprattutto la descrizione dell'Aldilà fornita da Dostoevskij).

⁵ Per una discussione critica di tali teorie, con un accenno anche a Garboli, si veda F. LA PORTA, *L'autoreverse dell'esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, pp. 38 sgg.

⁶ N. GINZBURG, *Bergman*, in *Vita immaginaria*, cit., p. 528.

⁷ A. DELFINI, *Storia d'amore intorno a un quaderno smarrito*, in *Autore ignoto presenta*, cit., p. 299. Tipica di Delfini è l'emozione per «un mondo immobile, senza tempo, senza storia»; A. AGOSTINO, *Antonio Delfini e la scrittura del ricordo*, «Rivista di letteratura italiana», 1, 2009, p. 117.

Soldati (che si presenta, già in *Salmace*, «barbatus da ottocento»¹); la Ginzburg, è bene ricordarlo, è stata avversa alle agitazioni sessantottesche² ed ha praticato rispetto al contesto sociale una sua propria, sottile, forma di estraneità proprio nelle scelte strettamente creative, in cui privilegia, per esempio nel momento del cosiddetto boom economico, il dialogo con enti fittizi o realtà che non esistevano più.³

In ogni caso, viene rigettato da Garboli pure l'atteggiamento fideistico, di rinuncia, frutto di una mentalità ancora prigioniera delle illusioni, vale a dire propensa a credere di poter sempre preservare qualcosa, stando in disparte, dalla bufera della Storia. Si considerino, in tale prospettiva, i versi di Attilio Bertolucci di *Verso le sorgenti del Cinghio* citati dal critico, in particolare la piccola orazione con la quale il poeta vuole persuadere i compagni di gita a tornare indietro:

con l'astuzia persuasiva del poeta
li convinsi anime pure e schiette
volte al gusto di una fanatica impresa
a desistere a volgersi – compagnia
di soldati sconfitti – verso il quotidiano
il familiare quanto più io desideravo
e che già si svelava intonato di luce.⁴

Si tratta di una morale «della rimozione, dell'egoismo, della saggezza, della paura»⁵ di derivazione manzoniano-leopardiana: «Il giudizio sul mondo della *Morale cattolica* esprime lo stesso disgusto che alimenta le *Operette morali*; la Storia è un ammasso di fatti senza capo né coda, può redimerla solo la Fede».⁶ Ma la morale della saggia e paurosa rinuncia, la morale di Renzo, una morale che è ancora la nostra (italiana), sarà sufficiente a salvarci e a «proteggerci»? Garboli pensa di no: «Vorrei crederti, Attilio. [...] Ma credi proprio che ritor-

¹ C. GARBOLI, *Nota a Salmace*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 242.

² N. GINZBURG, *Vita collettiva*, in *Mai devi domandarmi*, in *Opere*, II, cit., pp. 108-113.

³ D. SCARPA, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in N. GINZBURG, *Le piccole virtù*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 1998, p. xxx: «Il traguardo di pensiero che la Ginzburg raggiunge in quegli anni è tutto qui: le cose che amiamo sono reali, ma la loro realtà consiste nel non essere mai esistite (*Le voci della sera*) o nel non esistere più (*Lessico familiare*)».

⁴ C. GARBOLI, *Sulle rive del Cinghio*, in *Ricordi tristi e civili*, cit., p. 64. La poesia in A. BERTOLUCCI, *Verso le sorgenti del Cinghio*, in *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993), in *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2001, pp. 299-300.

⁵ C. GARBOLI, *Sulle rive del Cinghio*, cit., p. 67.

⁶ Ivi, p. 63.

nati a valle, lasciato il Cinghio, vedremo l'intonaco pieno di luce? O troveremo la casa distrutta?»;¹ Garboli, si potrebbe dire, condivide la diagnosi (la Storia come male) ma non il rimedio.

Il rifiuto della Storia porta Garboli a comparare e richiamare continuamente i propri autori, a convocare i propri fantasmi costruendo di fatto un Autore sovrastorico, un fantasma omologo al primo fantasma della modernità – come tale definito anche da Macchia² – vale a dire a Don Giovanni. Nelle pagine garboliane si costruisce un reticolato attualizzante, perennemente sincrono, in cui gli scrittori studiati sono di continuo tra loro accostati, epifanie antecedenti all'incarnazione storica: così si ritrovano intrecciati Delfini e Parise³, Penna e la Morante;⁴ Penna e Matilde Manzoni accomunati implicitamente dalla cronica degenza a letto; Penna e Pascoli,⁵ la Morante e Delfini,⁶ Delfini e Landolfi⁷ (come poi anche nella Ginzburg)⁸, senza disdegnare i terzetti come quello che comprende Bertolucci, Delfini e Penna.⁹

Ma è soprattutto quella metafora della vita che è il caso¹⁰ a porsi come forza contraria alla linearità distruttiva della Storia: «Perché scrivevo di questo e di quello, a caso, come dio manda, un po' facendo critica, un po' traducendo dai classici, un po' raccontando, ma senza ordine e senza disciplina?»¹¹ (la stessa genesi di Penna, Montale e il desiderio, assume il carattere di una certa casualità, visto che l'originaria «nota diventò una ricerca, uno scrutinio, un testo non so se più critico o narrativo»,¹² per divenire poi quella forma flessibile che è il saggio). Ma il fantasma del caso aleggia in non poche pagine gar-

¹ Ivi, p. 67.

² G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, in *Ritratti personaggi fantasmi*, cit., pp. 755-756.

³ C. GARBOLI, *Gli americani a Vicenza*, cit., pp. 183-184.

⁴ IDEM, *Il gioco segreto*, cit., p. 157.

⁵ G. PASCOLI, *Il poeta solitario*, in *Canti di Castelvecchio*, in *Poesie e prose scelte*, II, cit., p. 798.

⁶ C. GARBOLI, *Crisi della dialettica*, in *La stanza separata*, cit., p. 319; C. GARBOLI, *Il gioco segreto*, cit., p. 152.

⁷ IDEM, *I «Diari» di Delfini*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 21.

⁸ N. GINZBURG, *Lettura di Landolfi*, in *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 157-169.

⁹ C. GARBOLI, *Attilius*, in *Falbalas*, cit., p. 53.

¹⁰ Il caso è al centro anche delle recenti ricognizioni di R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007.

¹¹ C. GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., p. 166.

¹² IDEM, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. IX.

boliane: «Sebbene sia stato sempre grande, sempre energico il mio interesse per la poesia di Sandro Penna, la conoscenza che ho della sua attività di traduttore è dovuta al puro caso»¹; «Il caso, o meglio la richiesta di indicazioni per una tesi di laurea. Sono stati causa di un singolare ‘rinvenimento’ di testi penniani»;² ricercando il *Journal* di Matilde Manzoni, dice Garboli «il caso mi venne in aiuto». ³ Delfini scriveva «a caso, quando la noia, l’ozio, l’angoscia erano intollerabili»;⁴ «il caso mi mise sulle tracce di Giovanni Pascoli»;⁵ *Mio sodalizio con De Pisis* «comincia per caso»;⁶ nella stesura della *Confessione* «il caso, che spesso è il più magistrato dei collaboratori, prestò a Soldati una mano felice». ⁷ Ma ancora una volta si devono considerare i testi degli autori garboliani: Parise, la cui opera è fortemente segnata dalla casualità, nei *Sillabari*,⁸ in racconti come *Il barone Ulrich*, tra i preferiti di Garboli («Giravo a caso con la macchina per quei luoghi che conoscevo fin dall’infanzia») ⁹ o in saggi dell’estrema maturità («Mi pareva [...] che la fantasia, cioè il subconscio, dovesse avere la prevalenza sul conscio, cioè sullo storico. Mi pareva [...] infine che l’assurdo, il non storico, il casuale e l’oscuro che è in noi nel suo perenne filmato dovesse prevalere sullo storico, e non programmaticamente, ma in modo quasi gestuale, smembrato»);¹⁰ Sereni («A portarmi fu il caso tra le nove / e le dieci d’una domenica mattina»),¹¹ Landolfi, nel quale il caso ha valenza primaria (*Racconto d’autunno*: «Rimaneva da stabilire la direzione; presi a caso, verso sinistra»);¹² Soldati (inizio della *Busta*

¹ IDEM, *Penna secondo Carmen*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 99.

² C. GARBOLI, *The Penna papers*, cit., p. 52.

³ M. MANZONI, *Journal*, cit., p. 71 (e anche p. 70: «Prima che il caso mi venisse in aiuto, avevo fatto qualche passo falso»).

⁴ C. GARBOLI, *I «Diari» di Delfini*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 29.

⁵ IDEM, *Pianura proibita*, cit., p. 177.

⁶ IDEM, *Mio sodalizio con De Pisis*, in *Pianura proibita*, cit., p. 98.

⁷ IDEM, *La confessione*, in *Storie di seduzione*, cit. p. 231 (già prefazione a M. SOLDATI, *La confessione*, Milano, Adelphi, 1991).

⁸ P. V. MENGALDO, *Dentro i Sillabari di Parise*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 392-409.

⁹ G. PARISE, *Il barone Ulrich*, in *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, cit., p. 207.

¹⁰ G. PARISE, *Quando la fantasia ballava il boogie*, in *Opere*, II, cit., p. 1608. Si veda ancora: «Chi, se non il caso, poteva aver fornito al mondo una tale immagine di bellezza adolescente?»; G. PARISE, *Lontano*, a cura di S. Perrella, Milano, Adelphi, 2009, p. 25 (la citazione da un articolo del 1982).

¹¹ V. SERENI, *Dall’Olanda (Amsterdam)*, in *Gli strumenti umani*, in *Poesie*, cit.

¹² T. LANDOLFI, *Racconto d’autunno*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 13. Come noto, Lan-

arancione: «Niente, forse, sarebbe accaduto se, qualche mese prima, non avessi incontrato per caso, alla stazione di Brignole, il mio vecchio compagno di collegio Alessandro Rorà»);¹ Flaiano, nella poetica del quale il caso ha una presenza ossessiva, da *Tempo di uccidere* a *Una e una notte* a *Melampus I*.² Del resto, anche nel *Pasticciaccio* di Gadda a rimettere in moto le indagini, dopo l'accertata innocenza di alcuni sospettati (Angeloni, Valdarena) e l'*impasse* investigativo conseguente, «è un regalo del caso»³ – l'arresto e la confessione di Ines, «puttanella di strada senza licenza»⁴ – e in ultima analisi anche della Vita (rappresentata proprio da Ines).⁵ Infine, nella stessa *Venus d'Ille* di Mérimée tradotta da Penna, una partita di tamburello assume una funzione rilevante nella vicenda «non tanto per il suo esito sportivo ma per un infausto incidente, dall'apparenza banale, che casualmente vi ha luogo».⁶

Non sfugge a questo paradigma nemmeno il film *Falbalas* di Jacques Becker, la cui «impronta formale [...] è data dalla casualità. In anticipo di circa quarant'anni, tutto in *Falbalas* è casual [...]. Il succedersi di fatti precipitosi e definitivi nasce dal gioco e dal nulla, come un giorno imparerà a fare Antonioni – ma Antonioni è un ideologo, Becker è un narratore»:⁷ parole che, ci sembra, riassumono perfettamente alcune delle idee portanti della poetica di Garboli.

Molto significativa, per il presente discorso, pure la frase che apre

dolfi è autore di una raccolta di racconti che si intitola *A caso* (1975); su questa opera M. VERDENELLI, *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, pp. 465-470, dove il critico segnala «un certo acrobatismo tutto di testa» che caratterizza il libro.

¹ M. SOLDATI, *La busta arancione*, prefazione di C. Garboli, Milano, Rizzoli, 1992, p. 3. Sul rapporto di discendenza di tale motivo da Stevenson, in particolare dal *Master of Ballantrae*, a Soldati si veda E. MORREALE, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Bologna, Cineteca di Bologna - Genova, Le Mani, 2006, pp. 70-71.

² Su questo tema in Flaiano si vedano le pagine di Maria Corti in E. FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Milano, Bompiani, 2001, pp. xx-xxi.

³ C. GARBOLI, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 547.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Sulla «Vita mortificata dalla Virtù e dall'Idiozia» scrive, in riferimento a Gadda e citando proprio la Ines del *Pasticciaccio* (nonché Gigi e la Jole di *San Giorgio in casa Brocchi*), G. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1975, p. 118.

⁶ C. GARBOLI, *Penna secondo Carmen*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 99.

⁷ C. GARBOLI, *Falbalas*, in *Falbalas*, cit., pp. 177-178.

il sintetico profilo biografico della Ginzburg nel primo dei due Meridiani: «Nasce il 14 luglio a Palermo, Da Giuseppe Levi e Lidia Tanzi, ultima di cinque fratelli. È il caso a farla nascere a Palermo».¹ Anche la poetica e la modalità di scrittura della Ginzburg è intrecciata all'idea di caso, come si evince dalla *Nota* del 1964² e da altre dichiarazioni («Ho cominciato a scrivere commedie per caso»);³ gli stessi rilievi critici e saggistici della scrittrice sottolineano tale aspetto: così l'Usepe della *Storia* della Morante viene «generato dall'orrore e dal caso»;⁴ leggendo i *Sillabari* si pensa «al disordine del mondo, al caso»;⁵ e ancora: «nelle nostre scelte, giocano sempre tre elementi essenziali: in parte scegliamo noi stessi, in parte veniamo scelti, e in parte il caso sceglie per noi».⁶ Pure nei racconti di *Soldati*, secondo la Ginzburg, il caso svolge un ruolo fondamentale: la discesa nelle ombre e nel male che caratterizza la narrativa soldatiana può iniziare «in un momento qualunque, in un luogo qualunque, visitato per capriccio o per caso».⁷ E si leggano poi queste riflessioni sulla poesia:

Una patente di utilità o di inutilità, la società può chiederla e assegnarla alle categorie sociali. I poeti non formano, nella società, una categoria sociale. A volte guadagnano soldi con la loro opera di poeti, a volte non guadagnano niente e devono, per vivere, dedicarsi ad attività o professioni estranee alla loro natura. Comunque tutto ciò che gli avviene è affidato al caso, è fortuna o sfortuna, e non chiarisce nulla riguardo alla loro opera e natura.⁸

Tra l'altro, nel medesimo intervento, dopo aver nominato autori a lei particolarmente cari (Svevo, Saba, Gadda, Montale, Delfini, Elsa Morante e Sandro Penna), la scrittrice afferma: «Riguardo ai poeti

¹ *Cronologia*, in N. GINZBURG, *Opere*, I, cit., p. XLIX.

² N. GINZBURG, *Nota*, ivi, pp. 1117-1134 e si vedano pure *Le piccole virtù*, ivi, p. 854. Sulla presenza del caso nell'opera della scrittrice è stato notato che «per l'antica idiosincrasia della effusione autobiografica consentirà al casuale di manifestarsi qua e là nella sua opera. [...] E così, nella produzione più propriamente narrativa della Ginzburg, un pizzico di casuale si troverà quasi sempre»; C. BORRELLI, *Notizie di Natalia Ginzburg*, Napoli, L'Orientale, 2002, p. 49.

³ *Filo diretto Dessì - Ginzburg. Teatro e narrativa*, «Corriere della Sera», 10 dicembre 1967.

⁴ N. GINZBURG, *Appunti sulla «Storia»*, in *Vita immaginaria*, cit., p. 584.

⁵ EADEM, *Sillabario n. 2*, cit., p. 93.

⁶ EADEM, *L'attore*, in *Mai devi domandarmi*, cit., p. 135.

⁷ EADEM, introduzione a M. SOLDATI, *La finestra*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 8.

⁸ EADEM, *La poesia*, in *Vita immaginaria*, in *Opere*, II, cit., p. 656.

che ho nominato, l'ordine in cui li ho scritti è casuale»¹ (e si ricorderà che già Leone, in *Lessico familiare*, «leggeva come a caso»)².

Affine a questa area tematica, inoltre, le dichiarazioni della Ginzburg del tipo: «L'unica cosa che posso dire è che, a forza di scrivere elzeviri, ho capito che quello che mi piace fare, negli elzeviri, è raccontare *tutto ciò che mi passa per la testa*»;³ «Per me e per un gruppo di persone identiche a me, 'libertà' vuol dire scrivere *tutto quello che ci passa per la testa*».⁴ Si tratta insomma di preservare un margine di anarchia, un atteggiamento di indipendenza (verso il mondo, la società, l'industria culturale) e di lasciare alla scrittura un che di sciolto, fluido (ma non caotico) che non lo imprigioni in astratti e freddi raziocini.

Ci può essere a monte di questa fenomenologia del caso un'influenza proustiana, soprattutto di quelle pagine che sottolineano le intermittenze del cuore e i momenti di sospensione dell'intelligenza ordinaria; in effetti Garboli menziona «quelle impressioni che scuotono l'abituale rappresentazione che ci facciamo delle cose» e che colpiscono «con la stessa forza [...] con cui si presentavano a Proust le immagini dipinte da Elstir (e i personaggi di Dostoevskij): non secondo un ordine logico e causale, bensì "dans l'ordre de nos perceptions"».⁵ E si ricordi nel proustiano *Tempo ritrovato* il discorso sull'abitudine: «Questo lavoro dell'artista – cercar di scorgere sotto la materia, sotto l'esperienza, sotto le parole, qualcosa di diverso – è esattamente l'inverso del lavoro che compiono incessantemente in noi, quando viviamo distolti da noi stessi, l'amor proprio, la passione, l'intelligenza, l'abitudine, ammassando sopra le nostre impressioni

¹ Ivi, p. 660.

² Ma si tratta anche di qualcosa di diverso: Leone legge *come a caso*; per una analisi del sistema dei lettori nel romanzo della Ginzburg sia concesso il rimando a A. RONDINI, *Dalla voce alla parola. Competenze culturali e di lettura in «Lessico familiare» di Natalia Ginzburg*, «Italianistica», settembre-dicembre 2003, pp. 401-416.

³ N. GINZBURG, *Elzeviri*, in «Corriere della Sera», 30 giugno 1974, p. 3 (corsivi nostri).

⁴ N. GINZBURG, *Libertà*, in *Vita immaginaria*, cit., p. 626 (corsivi nostri).

⁵ C. GARBOLI, *Storia di una traduzione*, cit., p. 261. Garboli cita un passo della *Prigioniera*: «Madame de Sévigné, come Elstir, come Dostoevskij, anziché presentarci le cose nel loro ordine logico, cominciando cioè dalle cause, ci mostra anzitutto l'effetto, l'illusione che ci colpisce»; M. PROUST, *La prigioniera*, Torino, Einaudi, 1978, p. 390 (traduzione di Paolo Serini). Su Proust e Dostoevskij si veda G. MACCHIA, *Proust e Dostoevskij*, in *L'angelo della notte*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 159-168.

vere, per nasconderele completamente, le nomenclature, le finalità pratiche che chiamiamo erroneamente la 'vita'. Insomma, quell'arte così complicata è precisamente la sola arte viva»¹. Del resto, che cosa traduce la narratrice di *Lessico familiare*? «Quando esce la tua traduzione di Proust?» le chiede la madre² (Natalia Ginzburg è stata realmente, come noto, traduttrice dello scrittore francese).³

UN NOVECENTO DIVERSO

Il discorso di Garboli disegna un originale canone e una diversa storia del Novecento letterario italiano. Possono costituire un punto di riferimento, valide non solo per la poesia, queste affermazioni dedicate a Sereni: «Quasi tutta la poesia italiana del Novecento s'ispira a presupposti assoluti, di a tu per tu con Dio, sdegnando le sparpagliate occasioni del 'sentimento', i suoi trasalimenti, i suoi brividi, le sue piccole e struggenti ferite. La poesia moderna è tutta 'intellettuale', tutta altamente 'omosessuale'. Respinge le situazioni da fumetto, il 'lui' e 'lei'. Il poeta contemporaneo, specialmente negli anni in cui Sereni cominciava a raccogliere i suoi versi, cioè verso la fine degli anni '30, doveva essere una 'voce', e tale deve rimanere anche oggi. Non si può immaginarlo innamorato degli aspetti femminili della vita quali la gioia, la giovinezza, lo splendore della pelle, una bella mattinata piena di sole, le ore della felicità che è sempre rubata, sempre momentanea, sempre sul punto di essere uccisa».⁴

Ecco perché interlocutore della cordiale polemica di Garboli circa le illusioni è Bertolucci, vale a dire un poeta antimontaliano, antiermetico: in questo senso è «sorprendente, quasi sensazionale il distacco progressivo di Bertolucci da quella che Pier Vincenzo Mengaldo chiama "la tradizione del Novecento"».⁵ Montale, invece, soprattutto dopo *Ossi di seppia*, «si è sottoposto a una cura massiccia di 'iper-Novecento', con innesti e trapianti da tradizioni estranee che l'hanno

¹ M. PROUST, *Il tempo ritrovato*, cit., p. 578. E poco dopo: «È il lavoro fatto dal nostro amor proprio, dalla nostra passione, dal nostro spirito d'imitazione, dalla nostra intelligenza astratta, dalle nostre abitudini, quello che l'arte dovrà disfare; quello che l'arte ci farà compiere è il cammino in senso opposto, il ritorno alla profondità dove ciò che è realmente esistito è sepolto, a noi sconosciuto» (pp. 578-579).

² N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 1108.

³ M. PROUST, *La strada di Swann*, traduzione di N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1978.

⁴ C. GARBOLI, *In una casa vuota, La stanza separata*, cit., p. 167.

⁵ C. GARBOLI, *Sulle rive del Cinghio*, cit., p. 65.

trascinato verso l'astrazione, l'oscurità, la metafisica, l'allegoria, come un deltaplano risucchiato da incontrollabili correnti ascensionali». ¹ La diversità di Bertolucci era già stata notata in *Falbalas*, dove il poeta parmense e la sua tenue «avena» georgica di matrice virgiliana si distingueva dal «gran concerto» delle voci metafisiche di Ungaretti, Montale, Quasimodo; ² in effetti Bertolucci «sembrava procedere appiedato, un po' in disparte, infaticabile camminatore meno attento al valore simbolico delle parole che a qualche affettuoso e affabile vero che si consumi nella luce naturale della giornata». ³

L'apparente non-impegno di Bertolucci lo distingue da poeti come Fortini o Luzi (e dallo stesso Sereni più ideologico) mentre nel «rifiuto annoiato delle idee del mondo, Bertolucci ricorda Penna». ⁴ Non ci sono nel poeta parmigiano «rimorsi sociali», «pensieri bellicosi», «grandi domande» bensì l'idea che il mondo è «corruzione, malvagità, crudeltà, volgarità»: esso non va affrontato, ma rimosso: «Il Male, per Bertolucci, è come la morte, come il Tempo: sono realtà che bisogna rimuovere. Esse non devono alterare il sorriso beato e serafico di un capofamiglia da 'vissero felici e contenti'». ⁵

La linea, diciamo così, 'iponovecento' – quella che non segue la via maestra della Storia, per lo meno quella dell'ufficialità culturale riconosciuta – comprende pressoché tutti gli autori che fanno parte dell'officina garboliana, da Soldati (che la Ginzburg stessa collocava in una posizione antinovecentista, aliena dall'intellettualismo e virata invece sulla rappresentazione della vita ⁶) a Tobino, ⁷ a Penna: «Penna

¹ *Ibidem*.

² Garboli aveva rintracciato, per Quasimodo, qualche virtualità di affrancamento dalla metafisica ermetica; anche il poeta siciliano tuttavia «non si è liberato del Novecento»: C. GARBOLI, *Salvatore Quasimodo*, in *La stanza separata*, cit., p. 274.

³ C. GARBOLI, *Falbalas*, cit., p. 51.

⁴ IDEM, *Sulle rive del Cinghio*, cit., p. 67.

⁵ *Ibidem*.

⁶ N. GINZBURG, *Prefazione* a M. SOLDATI, *La finestra*, Milano, Rizzoli, 1991.

⁷ C. GARBOLI, *La stanza separata*, cit., p. 53: le poesie di Tobino sono composizioni «d'ispirazione momentanea, relativa a uno stretto autobiografismo [...] Difettano di scuola quanto brillano, più ancora che d'istinto, di nativo stile gestuale. [...] Non si riscontrano esempi coevi (qua e là, sulle prime, c'è forse il ricordo di Cardarelli) di una vocazione coltivata in tale contrasto con gli ideali e i modi assoluti che caratterizzano tutte le insieme le poetiche del Novecento. Non c'è neppure consapevolezza polemica in Tobino, tanto l'insensibilità ai problemi della cultura moderna è in lui un fatto naturale, un 'assoluto provinciale'». Evidenzia l'attenzione garboliana per Tobino la *Cronologia* in M. TOBINO, *Opere scelte*, a cura di P. Italia, Milano, Mondadori, 2007, pp. CXIX, CXXXI-CXXXIII.

era un poeta del desiderio, quindi trasgressivo, là dove regnavano la metafisica della parola e i laghi dell'indifferenza. Ma, sotto certi aspetti, era anche un poeta dell'indifferenza, anzi una delle ragioni dell'ambiguità e del potere turbativo di Penna era proprio la giunzione quasi irritante tra indifferenza e desiderio, tra negatività e libido; pendolo che non trovava posto nel simbolico inferno di non-vita e di non-essere vigente nei dintorni dell'ermetismo». ¹ Sulla stessa linea la Morante di *Alibi*, in cui risulta centrale la fenomenologia di una passione amorosa malata e infetta, estrema e delirante: «Si può capire come questa sindrome [...] si avversa, anzi incompatibile, col regime depressivo e con le scoperte in negativo della poesia italiana del Novecento. Ma dico incompatibile soprattutto col linguaggio poetico, con la tradizione del Novecento, non con l'esperienza del secolo». ²

Pure la Morante, che Garboli aveva imparato a conoscere grazie anche alla mediazione di Giacomo Debenedetti ³, esprime una totale estraneità ai paradigmi consacrati; ciò che divide la scrittrice da altre figure di intellettuali femminili (V. Woolf, S. de Beauvoir) «è la sua disappartenenza al moderno, la riluttanza atavica, tenacissima, ad accettare e a far proprio quel sistema di conquiste, di regole, di valori sui cui si fonda lo statuto culturale borghese» ⁴ (e si veda al proposito la caratterizzazione dei *Racconti dimenticati* tra interni decrepiti, mondi surreali, sud magico); ⁵ erede ideale di Rousseau, la Morante spicca per «l'anarchismo intellettuale» e per «l'insofferenza

¹ C. GARBOLI, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 38-39.

² IDEM, *Il gioco segreto*, cit., p. 94. Così Garboli descrive la fenomenologia morantiana di EROS: «Quando ama, la Morante è posseduta da una forza mistica, nemica e divina, che non appartiene all'umano ma a un regno più tenebroso, a un'esperienza misteriosa e animale. L'amore è trattato e vissuto come un male, e insieme come la sola liberazione dal male. [...] Amore e malattia sono una cosa: tutte le poesie di *Alibi* sono poesie d'amore, ma di un amore estatico, dove l'amato è un idolo sfavillante, raggiante, e colui che ama è un soggetto miserabile e vile la cui presenza di verme sulla terra si spiega solo col raggio di luce numinosa che gli piove addosso da quella divinità adorata e inarrivabile» (ivi, p. 93).

³ G. DEBENEDETTI, *L'isola della Morante*, in *Intermezzo*, in *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 117-1138 (il pezzo sulla Morante risale al 1957). Garboli frequenta Debenedetti almeno a partire dal 1963; si veda ancora G. DEBENEDETTI, *Saggi*, cit., p. xc. Nel 1968 esce *Giacomo Debenedetti*, a cura di C. Garboli, Milano, Il Saggiatore, 1968.

⁴ C. GARBOLI, *Il gioco segreto*, cit., p. 224.

⁵ IDEM, *Dovuto a Elsa*, in E. MORANTE, *Racconti dimenticati*, a cura di I. Babbioni e C. Cecchi, Torino, Einaudi, 2002, pp. v-xv.

nei confronti della cultura borghese». ¹ Una cultura fondata sui miti negativi denunciati in *Pro o contro la bomba atomica*, discorso lanciato «contro l'irrealtà della vita contemporanea, oscurata dallo spettro (dalla tentazione) del suicidio atomico e dalla riduzione di ogni forma d'esistenza alle tetre cerimonie dello Sviluppo e del Consumo»; ² in effetti, secondo Garboli, verso la fine degli Sessanta del Novecento si impone progressivamente, nella scrittrice, la percezione di appartenere «a un mondo degradato e falsificato dove ogni creatura è dannata, per sopravvivere, a farsi strumento di tutto il potere di cui dispone (a farsi, per vivere, carnefice)». ³ Neppure il femminismo o più generale la tematica progressista della donna hanno suscitato interesse: «nessuno dei messaggi della Morante ha per destinatarie le donne, né può essere indiziato di solidarietà con la loro lotta, la loro ideologia, le loro battaglie in favore dell'emancipazione femminile. Nessuno dei romanzi o dei saggi della Morante va in questa direzione. Interessi civili e istituzionali possono forse ritrovarsi nell'altro luminare (notturno, non solare) del Novecento letterario italiano, la Ginzburg. Ma non appartengono alla Morante». ⁴ Comunque, la percezione ginzburghiana della *Storia* non è diversa da quella del ritratto garboliano, con Scimò che rappresenta la «felicità indifferente e beffarda nei confronti del Potere». ⁵

Anche le pagine dedicate a Penna sono centrate sulla disappartenenza: «Uno dei motivi che hanno tenuto Penna lontano dai centri di maggior traffico della cultura italiana negli ultimi cinquant'anni, è stata la sua disappartenenza al moderno, la sua natura, in contrasto con la sua psicologia, di epigono, di poeta sopravvissuto»; ⁶ la musa penniana è antistorica per eccellenza: «A un mondo di violenza e di frode Penna ha imposto un tetto, un limite di bellezza, l'età dei fanciulli: tutto ciò che sta al di sotto di questa riga di luce (o di ombra) è radioso e desiderabile; e tutto ciò che sta al di sopra, tra gli adulti, è insignificante e crudele. Quando la soglia della puerilità è sorpas-

¹ C. GARBOLI, *Il gioco segreto*, cit., p. 226.

² Ivi, p. 208.

³ Ivi, p. 206.

⁴ Ivi, p. 223. Si consideri N. GINZBURG, *La condizione femminile*, in *Vita immaginaria*, in *Opere*, II, cit., pp. 647-653.

⁵ N. GINZBURG, *Appunti sulla «Storia»*, in *Vita immaginaria*, cit., p. 584.

⁶ C. GARBOLI, *Guida alle poesie di Penna*, in *Penna papers*, cit., p. 112. Il motivo della disappartenenza è presente anche per la poesia giovanile della Ginzburg: C. GARBOLI, *Prefazione a N. GINZBURG, Opere*, I, cit., p. XIV.

sata, Penna è pascoliano, il mondo diventa un luogo di aggressività dove non si può essere che vittime»¹. Anche Penna fa quindi parte dell'Antico.²

Si tratta di un concetto sul quale Garboli insiste non poco: «La grandezza di Penna nasce da una scelta semplicissima ed estrema. Penna è il solo poeta del Novecento il quale abbia tranquillamente rifiutato, senza dare in escandescenze, la realtà ideologica, morale, politica, sociale, intellettuale del mondo in cui viviamo. Penna ha messo il mondo degli adulti 'tra parentesi'. Non lo ha contestato, ma lo ha rifiutato come un mondo insignificante, un po' volgare, un po' miserabile, fatto di ridicoli imbrogli e di verità risapute. Delle idee del secolo, Penna aveva rispetto; ma era il rispetto di uno scienziato il quale osservi, incuriosito, un gioco di fanciulli. Alla 'realtà' Penna antepose, fino alle estreme conseguenze, la sua parola tematica, 'vita'; ed è stato il solo poeta del secolo a dirci con voce netta e chiara che per essere protagonisti della vita bisogna stare lontani dal traffico, da ogni traffico, e camminare sul marciapiedi».³ Penna non possiede nemmeno la prospettiva escatologica della Morante: «I fanciulli trasformano l'esperienza del mondo, la trasfigurano, rendono cioè il mondo vivibile, ma non lo cambiano. [...] Al di sotto del tetto puerile, non c'è la casa dell'umano. Penna non è Elsa Morante. I ragazzini di Penna non salveranno mai il mondo. Prima o poi, diventeranno degli orribili adulti. Non c'è in Penna nessun ottimismo viscerale e materno, nessuna utopia politica e nessuna morale anti-storica, nessuna opposizione al mondo così come esso è. È questo lo

¹ C. GARBOLI, *Guida alle poesie di Penna*, cit., p. 113.

² La poesia di Penna «si muove e si articola al di fuori dell'umano. In Penna non c'è nessuna affettività, c'è soltanto desiderio. Questa è la sua vera provocazione. [...] 'fuori dell'umano' è ciò che sta sotto l'umano e gli sta sopra, il divino e il ferino. Il mondo moderno ha fatto di tutto per separare queste realtà e per farle diventare due estremi che non si toccano, due estremi astratti e irreali; mentre nella poesia di Penna esse sono inestricabilmente unite, e formano la sola realtà. Penna esclude l'umano, perché il mondo degli adulti non lo interessa. Penna è un poeta antico, molto lontano nei secoli. È il solo poeta del Novecento che abbia dato voce, nella nostra lingua, a ciò che viene prima, molto prima della mitologia, della retorica e della superba ideologia del moderno»; ivi, p. 129 (corsivo di Garboli).

³ Ivi, p. 45. Pur all'interno di una serie di convergenze con le analisi di Garboli, manifesta un parere diverso circa il rapporto di Penna con la dimensione storica D. MARCHESCHI, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, Roma, Avagliano, 2007, pp. 15, 21 e *passim*.

scandalo di Penna [...]. Penna è un poeta senza speranza». ¹ In effetti sono significative le prese di posizione antiideologiche di Penna: «Le ideologie saranno sempre inevitabilmente al di sotto della legge naturale del cuore e della carne!». ²

Non stupisce quindi il rigetto garboliano del neorealismo progressista e ideologico, totalmente snobbato da *Menzogna e sortilegio* della Morante, da *Parise*, fin da subito estraneo a tale poetica ed alieno dal «trafficare con le storie di partigiani», ³ da un critico come Citati («Si deve forse più a lui che a qualsiasi scrittore ‘creativo’ la liquidazione delle problematiche neorealiste del dopoguerra»). ⁴

Del resto, a chiudere ancora una volta il cerchio, così recitano alcune righe di *Lessico familiare* della Ginzburg: «Era, il dopoguerra, un tempo in cui tutti pensavano d’essere dei poeti, e tutti pensavano d’essere dei politici; tutti s’immaginavano che si potesse e si dovesse anzi far poesia di tutto, dopo tanti anni in cui era sembrato che il mondo fosse ammutolito e pietrificato [...]. Ora c’erano di nuovo molte parole in circolazione, e la realtà di nuovo appariva a portata di mano; perciò quegli antichi digiunatori si diedero a vendemmiarvi con delizia. E la vendemmia fu generale, perché tutti ebbero l’idea di prendervi parte; e si determinò una confusione di linguaggio fra poesia e politica, le quali erano apparse mescolate insieme. Ma poi avvenne che la realtà si rivelò complessa e segreta, indecifrabile e oscura non meno che il mondo dei sogni; e si rivelò ancora situata di là dal vetro, e l’illusione di aver spezzato quel vetro si rivelò effimera». ⁵

¹ Ivi, pp. 92-93. La disappartenenza di Penna all’umano era stata già richiamata da Pier Paolo Pasolini in un saggio ricordato dallo stesso Garboli (pp. 88-89).

² Lettera, probabilmente del 1928, riportata in E. PECORA, *Sandro Penna: una cheta follia*, Milano, Frassinelli, 2006, p. 78 (il contesto è quello di una lettera d’amore).

³ C. GARBOLI, *Falbalas*, cit., p. 181.

⁴ C. GARBOLI, *La stanza separata*, cit., p. 80.

⁵ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 1065.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Aprile 2010

(CZ 2 · FG 3)

