

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

09

20
18

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

LA VIA PURA DELLA SAGGISTICA.
LA LEZIONE DI ROBERTO LONGHI:
CESARE GARBOLI E ALFONSO BERARDINELLI

MATTEO MOCA – *Università di Bologna - Université Paris Nanterre*

L'opera di R. Longhi ha segnato la scelta decisa di un itinerario critico che trovasse nella forma del saggio la sua natura più profonda e intima. Ineguagliato studioso d'arte, Longhi è riuscito non solo a costruire una nuova storia della pittura italiana, ma anche ad esprimere un talento letterario, condensato nell'attività critica, che ha portato ad un apprezzamento diffuso del suo stile. Se la lezione di Longhi è stata assorbita da scrittori e registi, il suo stile ha inoltre formato critici a lui successivi che lo hanno avuto come punto di riferimento. Tra questi figurano C. Garboli e A. Berardinelli che, in maniera differente, hanno assorbito la lezione longhiana nella costruzione del loro personale discorso saggistico. Garboli si è sempre mostrato estremamente sensibile al genio di Longhi, come testimoniano i numerosi interventi a lui dedicati che sono anche un mezzo per interrogarsi sullo statuto contemporaneo del saggio. In *Scritti servili* e *Falbalas* si incontra un'indagine sulla fisiologia della forma del saggio, che dialoga continuamente con la struttura dei testi di Longhi. Berardinelli invece nel suo *La forma del saggio* individua nelle «virtù» dello stile di Longhi e nella sua opera uno dei motivi della «rivalutazione del saggio come genere letterario». Nello sguardo di Longhi, Berardinelli identifica uno strumento critico allo stato puro, capace, attraverso lo stile saggistico, di rispettare la fedeltà dell'oggetto in modo da garantirne la presenza reale.

R. Longhi's work marked the decisive choice of a critic itinerary which found in the form of essay its most intimate and deepest nature. Incomparable art scholar, Longhi succeeded not only in building a new story of Italian painting, but also in expressing a literary talent which, condensed in his critical activity, took to a popular esteem of his style. If Longhi's lesson was assimilated by writers and directors, his style has also formed successive critics who took him as a reference point. Among these there are C. Garboli and A. Berardinelli who, in different ways, assimilated Longhi's lesson in the building of their personal essay writing. Garboli, as shown by the numerous speeches dedicated to him, has always been extremely sensitive to Longhi's genius. Such speeches are also a means to ask himself questions about the contemporary charter of the essay. In *Scritti servili* and *Falbalas* a study about the physiology of the essay form is met. This essay form repeatedly dialogues with the structure of Longhi's texts. Berardinelli, on the other side, in his *La forma del saggio* finds the «virtues» of Longhi's style and his work one of the reasons of the «revaluation of the essay as a literary genre». Berardinelli identifies in Longhi's look a pure vertical instruments which is able, through the essay style, to respect the accuracy of the object in order to guarantee its real presence.

Toute description littéraire est une vue.

ROLAND BARTHES, *S/Z*.

I INTRODUZIONE

In *La forma del saggio*, Alfonso Berardinelli, parlando di Longhi, scrive di come, negli ultimi decenni del secolo scorso, l'apprezzamento per il suo stile e per la sua virtù narrativa abbia portato nuovo interesse nei confronti della scrittura saggistica, dove «si è concentrata un'attenzione speciale a cui si deve anche, indirettamente, la rivalutazione del saggio come genere letterario».¹ Gianfranco Contini ebbe modo, nei suoi testi a lui dedicati, di sottolineare «l'importanza primaria»² di Longhi in una futura storia della

1 ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 114.

2 GIANFRANCO CONTINI, *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 121.

letteratura italiana Novecento, parere condiviso anche da Emilio Cecchi che, nel 1955, su «Fiera letteraria» scriveva:

Singolare, che le virtù di uno stile come questo, che brucia e si consuma tutto nella rivelazione critica, mentre sono state tanto ammirate e imitate, non abbiano ancora ottenuto preciso rilievo nelle storie della nostra letteratura...si dice per dire come, in certi settori, siano tenaci la superstizione dei generi letterari, il conformismo accademico, e altri pregiudizi.³

Il metodo e lo stile di Longhi sono diventati oggetti di uno studio molto approfondito, proprio perché identificato come «uno dei fenomeni più rilevanti e sorprendenti della letteratura novecentesca»:⁴ di particolare interesse, per tutti i critici⁵ che si sono interessati alla sua opera, è stata proprio la sua peculiare figura di critico-scrittore che ha trovato nella forma del saggio uno strumento di lavoro allo stato puro. Per Longhi non sarebbe possibile essere conoscitore e storico della pittura «senza possedere e saper usare con la più onesta e intransigente inventività quello strumento descrittivo, quello stile saggistico».⁶ Da questi piccoli frammenti è già possibile intuire quanto il metodo e l'opera longhiana figurino, all'interno della saggistica del secondo Novecento italiano, come un punto di confronto necessario: la sua lezione è stata assorbita dai critici che hanno trovato nel suo stile un punto di riferimento da cui muovere i loro passi. L'importanza di Longhi è documentata dai tanti studi di cui è stato oggetto e anche dai debiti stilistici riscontrabili in tante pagine saggistiche. In altri casi ancora, invece, il paradigma di scrittura longhiano figura come fondamentale per un'analisi stilistica della letteratura italiana del Novecento.⁷

2 PROSPETTIVE PER UNA KPITIKH

Ciò che probabilmente ha più affascinato e sedotto i grandi lettori di Longhi, sembra poter essere rintracciato nel processo critico che ha guidato la sua scrittura sin dalle origini e che si è mantenuto tale per tutta la sua opera. I principi che costituiranno l'impalcatura teorica si delineano fin dal primo scritto, come ha brillantemente notato Cesare Garboli nel suo saggio sul giovane Longhi⁸ analizzando lo iato tra la prima approvazione di questi testi e la successiva esclusione dal canone delle opere complete, la *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, un breviario scritto da Longhi per i suoi studenti romani che andavano affrontando l'esame di maturità: in questo testo è possibile rintracciare i principi che costituiranno l'architettura concettuale dei suoi scritti posteriori. Si ha la stessa

3 Citato in GIANFRANCO CONTINI, *Prefazione*, in ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, p. XI.

4 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. II.

5 Nel volume dei Meridiani Mondadori dedicato a Roberto Longhi e curato da Gianfranco Contini, sono riportati articoli e saggi dedicati al critico di Contini stesso, Cecchi, Mengaldo e De Robertis.

6 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. II5.

7 Per questo particolare caso, ci si riferisce al libro di Ezio Raimondi sul barocco, dove la lettura di questo stile avviene tramite l'accostamento dello scrittore Carlo Emilio Gadda e di Roberto Longhi: EZIO RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.

8 CESARE GARBOLI, *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 172-199.

impressione sfogliando i saggi raccolti in *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1919-1926*, dove gli studi longhiani già confermano l'originalità del suo metodo di storicizzare attraverso il riuso lessicale degli scrittori d'arte e dove si rintraccia l'importanza di collocare le opere «con concretezza nella realtà della storia».⁹ È nel contributo del 1950, *Proposte per una critica d'arte*, apparso per la prima volta in *Paragone*,¹⁰ che Longhi espone le sue riflessioni sulla critica d'arte e dunque sul suo metodo; un documento importante dunque non solo per capire Longhi, ma anche perché a questo breve testo faranno riferimento coloro che si ispireranno al suo stile.

Il testo di Longhi si apre con una distinzione netta: si tratta di una vera e propria contrapposizione tra dottrina e critica, indicando con la prima il giudizio astratto che precede le opere e ne parla *in absentia*, con la seconda invece l'«atto critico definito»:¹¹

Le dottrine precedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano, la critica soltanto in presenza. Il loro convegno è perciò difficile e tutto a vantaggio delle parti astrattive che subito correranno a sforbiciare, ad amputare le facoltà più immediate e sensibili.¹²

Da questa netta contrapposizione emerge come per Longhi la storia della critica d'arte non possa essere nient'altro che una «storia di evasioni, riuscite o no, dalle chiuse dottrinali».¹³ Ma se inizialmente le parole di Longhi sono scritte in aperta polemica con Lionello Venturi,¹⁴ il momento più importante di questo saggio si situa quando Longhi individua il nucleo più importante della critica, nella ricerca di un «equivalente verbale» in grado di tradurre l'opera in metafore o trasposizioni riguardanti la sfera psicologico-affettiva, procedimento che Longhi rintraccia già nel Medioevo:

Alla trascendenza del Medioevo non resta che umiliare ogni dottrina mondana e ridursi, per l'arte, a un'umile precettistica di laboratorio. Ma è tanto meglio per la critica diretta, perché al momento buono le descrizioni dei «prati marmorei» di Santa Sofia in Paolo Silenziario e i «titoli» di tanti anonimi poeti sotto i mosaici romani, ci rivelano interpretazioni ineffabilmente libere.¹⁵

Longhi prosegue individuando Dante come fondatore della «nostra critica d'arte», quando descrive come «ridenti» le pagine illustrate di un codice di diritto. In questo

- 9 MINA GREGORI, *Il laboratorio longhiano*, in ROBERTO LONGHI, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1919-1926*, Milano, Electa, 1995, p. XXIII.
- 10 Non è un caso che questo testo di Longhi appaia come primo saggio sul primo numero della rivista, sottolineando il ruolo programmatico del contenuto, nonché il valore di manifesto del metodo della rivista di cui Longhi era direttore.
- 11 GIORGIO AGAMBEN, *L'antifilosofia di Roberto Longhi*, in ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, Roma, Portatori d'acqua, 2014, p. 12.
- 12 ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, Roma, Portatori d'acqua, 2014, p. 24.
- 13 *Ibidem*.
- 14 VALENTINO PACE, *Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di GIULIA BORDI et al., Roma, Gangemi editore, 2014, pp. 347-353.
- 15 LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, cit., p. 28.

tentativo dantesco sta il nocciolo della critica di Longhi, che oltre a sostituire con sinonimi preziosi e disattesi il lessico più utilizzato (si veda l'utilizzo in questo testo, di «tebrante», preso, come nota Agamben, da Michaux in luogo di «penetrante»), procede soprattutto in cerca di «scorci» metaforici, definiti da Contini come «sostituzione preziosa e procedura spraticizzante sulla costanza del fondo semantico».¹⁶ Come notato da Agamben,¹⁷ questo movimento longhiano, che mira anche ad alleggerire e modificare le formule scontate del vocabolario critico, non rappresenta certo solo il tentativo di trovare un equivalente letterario dell'opera figurativa, ma mira anche a «sospendere l'intelligibilità della lingua per far guizzare in quel breve vuoto l'alterità del non-linguistico – del figurativo – che si intende invocare».¹⁸ Questo meccanismo non è però privo di contraddizioni: il tentativo di schiarimento dell'opera figurativa avviene infatti spesso attraverso inserti letterari oscuri (si veda, oltre il citato esempio di «tebrato», l'utilizzo di «scandelle» per definire le pennellate di luce), che obbligano il lettore a «interrompere il flusso del semantico per soppesare e tenere per un attimo in sospeso il puro – o impuro – significante».¹⁹ Se questo sembra quindi rendere più difficoltosa l'interpretazione di un'opera, nello stesso tempo figura come l'unica via che assecondi pienamente il pensiero longhiano, come dimostra l'altra importante indicazione che Longhi dà nel suo testo.

Nelle *Proposte per una critica d'arte*, infatti, prende forma il desiderio di tradurre i valori intraducibili del figurativo in modo da consentire una connessione duratura e proficua con la storia della cultura, uscendo dai rigidi steccati della storia dell'arte.

È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra. [...] L'opera d'arte è una liberazione, ma perché è una lacerazione di tessuti propri ed alieni.²⁰

Con queste parole Longhi sembra tentare di abbattere il mito del capolavoro assoluto, e lo fa calando l'opera in un sistema fitto e necessario di relazioni perché «l'opera non sta mai sola, è sempre un rapporto»²¹ e l'unico modo per risalire a questo rapporto è quello di uno sforzo critico autentico per riportare alla luce una rete di collegamenti altrimenti sommersa. Nelle pagine conclusive Longhi riassume questi due aspetti:

Sta dunque il fatto che, chi si cimenti nella restituzione del “tempo” di questa o di quella opera d'arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe

16 CONTINI, *Altri esercizi*, cit., p. 22.

17 In questo preciso frangente, Agamben compie un interessante parallelo tra le scelte lessicali di Longhi e quelle di Pascoli: in entrambi il filosofo rintraccia una tensione del campo di forze del linguaggio, contando entrambi sul fatto che il lettore non debba necessariamente conoscere tutte le parole che egli usa. Si veda, per quanto riguarda Pascoli, il saggio GIORGIO AGAMBEN, *Pascoli e il pensiero della voce*, in *Il Fanciullino*, a cura di GIOVANNI PASCOLI, Milano, Feltrinelli, 1982.

18 AGAMBEN, *L'antifilosofia di Roberto Longhi*, cit., p. 15.

19 *Ibidem*.

20 LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, cit., p. 46.

21 *Ibidem*.

essere in essenza diverso da quello, anch'esso "critico", del romanzo storico. [...] l'impegno assunto dal Manzoni nel 1822: «Io faccio quel che posso per penetrarmi dello spirito del tempo che debbo descrivere, per vivere in esso», è buono anche per noi.²²

Le *Proposte per una critica d'arte* sono dunque uno dei luoghi privilegiati di incubazione del pensiero longhiano, nei cui nuclei teorici è possibile rintracciare l'influenza che ebbe verso i critici a lui successivi. Sembra essere lui stesso, nelle ultime righe del saggio, a sottolineare il rapporto tra questo impianto teorico e l'attività letteraria, evidenziando come un progetto di critica come questo oltrepassi la storia dell'arte e abbracci la critica nel suo spettro più ampio:

Nulla di estetizzante, dunque, sia ben fermo, è nell'esigenza qui espressa di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di un'attività letteraria, che, ne sono sicuro, non potrà mai essere «letteratura di intrattenimento».²³

Già nel 1919 Longhi in una recensione al Luca Giordano del Petraccone, in un «articolo oggettivamente memorabile»,²⁴ dichiarava il suo intento di traduzione degli aspetti formali dell'opera in una lingua che utilizzasse parole esatte nello strenuo tentativo di mantenere sempre costante il rapporto con l'opera:

Stabilire e rendere la particolare orditura formale dell'opera con parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo – vogliam dirlo per umiltà – in quanto mantenga un rapporto costante con l'opera che tende a rappresentare.²⁵

3 GARBOLI ATTRAVERSO LONGHI

Anche Garboli, così come Contini, è assertivo circa il posto che Longhi occupa nel panorama letterario novecentesco in Italia:

Il Longhi storico e conoscitore si può iscrivere agevolmente nella narratologia, per l'ovvia ragione che risalire da alcuni dati sperimentabili a ricostruzioni di fatti e a serie di ipotesi è sempre dare spago a sistemi narrativi.²⁶

Più complesso è invece, secondo Garboli, riuscire ad inquadrare il Longhi scrittore «per cui la letteratura è un evento formale, un sortilegio, una recitazione».²⁷ I nume-

22 *Ivi*, p. 50.

23 *Ivi*, p. 52.

24 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 157.

25 ROBERTO LONGHI, *Scritti giovanili. 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 455.

26 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 155.

27 *Ibidem*.

rosi saggi²⁸ che Garboli dedica a Longhi procedono in questa direzione, alla ricerca della descrizione di una forma più nitida di questo rapporto tra critica e scrittura.

Il saggio *Longhi lettore* si apre con un'interrogazione: «Se non fossero mai stati dipinti dei quadri, Longhi avrebbe mai scritto un rigo?».²⁹ Questa domanda assume un carattere rivelatorio se si muove il soggetto dell'interrogazione da Longhi allo stesso Garboli³⁰ che, non a caso, ha definito la sua scrittura come «servile», sottolineando sempre la natura dei suoi testi, «servizi resi a una committenza» e «scritti promossi da una servitù pratica, da una finalità editoriale».³¹ Per tentare una ricognizione dell'influenza che Longhi ha assunto nell'opera critica di Garboli e nella sua scrittura saggistica, è dunque possibile, e proficuo, partire dalla parola «servizio», che unisce le due parabole.

Per analizzare tale questione, è importante fare riferimento all'atto di traduzione³² di cui si è parlato poco sopra, ovvero a quel tentativo longhiano di riprodurre un messaggio il più fedelmente possibile, pur mutando il mezzo di comunicazione. Per Garboli, Longhi, attraverso la creazione letteraria di un oggetto che già esiste in altra forma, opera una «rivelazione formale» che rientra nel campo semantico della traduzione ma in maniera particolare. Garboli parla infatti di Longhi come di un «ipertraduttore», dicendo che chi voglia tradurre un quadro e restituirne un equivalente verbale opererà come traduttore su due livelli:

Un traduttore di primo grado, perché decifra un messaggio e lo ricodifica; e un traduttore di secondo grado, perché sostituisce la comunicazione all'espressione e costituisce linguisticamente il quadro. Questa ipertraduzione è la scrittura di Longhi, ed è la ragione per la quale non si sa che cosa nella scrittura di Longhi appartenga a Longhi e che cosa alla pittura. La fisicità delle immagini viene attraversata dalla mente, rivelata a se stessa; ma nello stesso tempo resta e si conserva intatto nelle parole il fascino muto e eloquente dell'originario messaggio figurativo.³³

In questo senso è possibile ritrovare la stessa idea di servizio nella scrittura di Longhi e in quella di Garboli, pur ovviamente muovendo da un principio diverso. Longhi ovviamente muove dalla storia dell'arte, Garboli dalla letteratura, però pure in lui interviene un lavoro di ipertraduzione in quanto, oltre alla decifrazione di un messaggio

28 Si pensi, oltre agli scritti già citati raccolti in *Storie di seduzione*, tra gli altri, a CESARE GARBOLI, *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, Roma, Editori Riuniti, 1982; CESARE GARBOLI, *Introduzione*, in *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, a cura di ROBERTO LONGHI, Milano, Rizzoli, 1994 e CESARE GARBOLI, *Prefazione*, in *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di BERNARD BERENSON e ROBERTO LONGHI, Milano, Adelphi, 1993.

29 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 157.

30 Agisce attraverso un rovesciamento simile della domanda simile anche RAFFAELE MANICA, *Garboli, a partire da Longhi*, in *Dieci libri. Letteratura e critica dell'anno 07/08*, a cura di ALFONSO BERARDINELLI, Milano, Motta, 2008.

31 CESARE GARBOLI, *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989, p. IX.

32 Si veda, a questo riguardo, MARTA ALESSI, *Roberto Longhi: un critico di grande modernità*, in *Moderno e modernità: letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*, Roma, a cura di CLIZIA GUERRERU, JACOPINO ANGELA MARIA e QUONDAM AMEDEO, Roma, Associazione degli Italianisti, 2009.

33 CESARE GARBOLI, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 19.

e alla sua ricodifica, lo ricostituisce linguisticamente con una struttura originale, attraverso una forma pura di saggismo, importata dal metodo longhiano, che gli permette di creare un oggetto nuovo. Le parole che Garboli utilizza per definire questa «equivalenza longhiana» hanno anche il carattere di una confessione circa il proprio lavoro personale:

L'equivalenza longhiana si apre a una finalità, a un servizio, a un valore diverso dalle proprie parole: non è un documento di se stessa, ma funzione di un'altra cosa: non si apre a quel nulla che è il futuro, l'oltre della letteratura, ma all'intelligenza storica di un testo figurativo.³⁴

Testimonianza lampante di questo sforzo ermeneutico di Garboli è proprio il carattere «servile» della sua scrittura che si concretizza in quel mestiere di «scrittore-lettore» di cui parla nell'*Avvertenza al lettore* proprio negli *Scritti servili*, breve testo che figura come crocevia teorico fondamentale per una lettura della sua opera:

Esistono, secondo me, gli scrittori-scrittori e gli scrittori-lettori. Lo scrittore-scrittore lancia le sue parole nello spazio, e queste parole cadono in un luogo sconosciuto. Lo scrittore-lettore va a prendere quelle parole e le riporta a casa, come Vespero le capre, facendole riappartenere al mondo che conosciamo.³⁵

Garboli si identifica nello «scrittore-lettore» e dunque va a «prendere» le parole e le «riporta a casa», cioè sulla pagina, provando a donarle all'universo a cui appartengono. Dando a questo processo una caratterizzazione quasi fisica di movimento, Garboli sottende uno sforzo reale, un percorso non privo di complicazioni e di strade sbagliate, un'analisi dei particolari che nasce da una grande disciplina.

Longhi, in un saggio dedicato al pittore italiano Carlo Braccesco, si abbandona ad uno squarcio autobiografico sul suo lavoro di critico d'arte, dove, come nel caso di Garboli, il lavoro assume un carattere fisico e concreto:

I ricordi di uno storico dell'arte non sono soltanto, come molti inclinano a credere, ricordi di tavolino e di scintille scoccate, automaticamente, tra la pila fotografica e la pila documentaria, ma anche, e molto di più, di viaggi senza meta, d'incontri fortuiti, di lunghi approcci con le opere, ostinatamente mute, nei pomeriggi che spiovano sui lucernari dei musei: questi amatissimi paesaggi della nostra vicenda particolare.³⁶

L'analisi dell'opera assomiglia qui all'appostamento di un investigatore,³⁷ che spesso risolve il suo caso attraverso la fortuna, lunghe analisi e viaggi senza risultato. Il movimento ermeneutico di Garboli si sovrappone qui a quello di Longhi, con un'attenzione particolare a ciò che è marginale e particolare, lavorando con «piccoli indizi», studiando «smagliature e lacune, vuoti e cedimenti» che

³⁴ GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 158.

³⁵ GARBOLI, *Scritti servili*, cit., p. VII.

³⁶ ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, p. 154.

³⁷ Si pensi, a questo proposito, ai meccanismi di attribuzione delle opere di Giovanni Morelli, descritti da Carlo Ginzburg. Lo storico mette in luce, sulla scia dell'insegnamento freudiano e utilizzando la figura di Morelli, il legame tra le opere d'arte e il metodo investigativo: CARLO GINZBURG, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, a cura di Valerio Bonfante e Paola Panicci con la collaborazione di Laura Desideri, Empoli, Premio letterario Pozzale – Luigi Russo, 2012.

Hanno un senso: sono il punto di emergenza (se si vuole il “crittogramma contestuale”) di un altro senso, che ha momentaneamente incrinato le istanze rimoventi e che appare regolato da una sorta di retorica negativa.³⁸

Il saggio, con le sue forme e le sue regole, è il mezzo più naturale attraverso cui veicolare tale processo e Garboli, che mira nella sua scrittura al servizio di altri scrittori a far coincidere il massimo dell'idealizzazione con il livello più alto di aderenza al dato materiale, non può che ritrovare nell'*ekphrasis* di Longhi la descrizione verbale di un'opera d'arte visiva, il metodo a lui più congeniale. A questo proposito ha scritto André Chastel:

Non credo di esagerare il ruolo che nel discorso longhiano spetta all'analisi-descrizione, all'*ekphrasis*, che ha il compito di mantenere o di riportare lo spirito a temperatura elevata. C'è una sorta di punto di fusione in cui la materia «filologica» acquisisce sufficiente fluidità per unirsi ai valori affettivi. Ciò che così giustamente viene definita l'acutezza critica di Longhi ha spesso come appoggio le immagini scintillanti di una evidente qualità letteraria.³⁹

Garboli sottolinea la grandezza della critica longhiana più volte, mettendo in luce come fosse «raro imbattersi in un edificio di filologia erudita, da una parte, e d'infallibile critica avventurosa dall'altra».⁴⁰ Le strade interpretative di Longhi e Garboli però si divaricano davanti all'ovvia differenza dell'oggetto studiato: se per la pittura le immagini sono un linguaggio muto che permette al traduttore di sfogare il suo talento, occupandosi di persone e di scritti il compito di Garboli diviene più complesso, perché necessita di dare ad oggetti che già parlano una traduzione che non appaia come una sterile parafrasi.⁴¹ Garboli dunque prende le misure dalla lezione del maestro e riesce anche lui nella difficile traduzione dell'oggetto critico, spostando quei processi dall'opera d'arte alla letteratura.

Cesare Garboli non ha mai nascosto l'affetto nei confronti di Longhi, né il peso che la sua scrittura saggistica ha rivestito nella costituzione della propria. È lui stesso a definirlo, senza affabulazioni, un «maestro», in alcune pagine, scritte in ricordo dopo la sua morte. Non sarà difficile rintracciare in queste parole su Longhi, l'assunzione consapevole e completa della lezione del maestro:

Longhi era di quei maestri di prepotente invenzione fantastica, capaci di trasmettere attraverso la lucida perfezione scientifica del risultato critico, e della conseguente formula e metafora letteraria, tutta la novità impreveduta, lo scandalo, il

38 MARIO LAVAGETTO, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 19.

39 ANDRÉ CHASTEL, *Roberto Longhi: il genio dell'«ekphrasis»*, in *Roberto Longhi nella cultura del suo tempo*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 60.

40 CESARE GARBOLI, *La gioia della partita*, a cura di LAURA DESIDERI e DOMENICO SCARPA, Milano, Adelphi, 2016, p. 201.

41 Come nota Matteo Marchesini nel suo saggio dedicato a Garboli, nasce da qui una differenza della lingua: se Longhi fa uso di una lingua virtuosisticamente antiquaria, Garboli utilizza invece un «tono sbarazzino, alternando finezze e modi sbrigativi, sfruttando prosaicamente certe similitudini “domestiche” (la cucina, l'artigianato, lo sport, l'infanzia), e cercando di raggiungere una “distratta eleganza” attraverso equivalenze qua e là grossolane». Si pensi ad esempio alla descrizione di Pasolini contenuta in *Falbalas*, dove Garboli scrive che era un tipo da «due passaggi, una finta, e arrivava in goal, voleva vincere». Cfr. MATTEO MARCHESINI, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 386.

disordine, il buio non-stile della propria originale esperienza creativa. [...] Intratteneva con l'arte un ambiguo rapporto di fascinazione reciproca: un dare e avere mimetico, che guidato da leggi metodiche non cessava per questo di trovare i suoi ultimi presupposti, il suo ossigeno naturale, solamente nel proprio mistero.⁴²

4 BERARDINELLI E LA TECNICA DEL SAGGIO

Nel suo libro del 2002 *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Alfonso Berardinelli ha tentato un bilancio⁴³ del genere saggistico in Italia, come spiega nell'*Introduzione*:

Tutti i saggi che formano i diversi capitoli di questo libro [...] si concentrano nel tentativo di mettere a fuoco forma, funzione e storia di un genere letterario come quello saggistico, che nonostante la sua pervasività appare quasi invisibile e sfugge sia alle teorizzazioni che a una valutazione critica pertinente.⁴⁴

E ancora, poco dopo:

Vorrei essere in grado di fornire una teoria della forma saggistica. Questa teoria, questo ipotetico insieme di definizioni ben coordinate, che andrebbero a costruire un chiaro edificio, mi permetterebbero di [...] rendere per così dire visibile l'esistenza autonoma e specifica di questo genere letterario ancora così misconosciuto, così lasciato in ombra dall'attività teorica.⁴⁵

Berardinelli lamenta⁴⁶ l'invisibilità del genere saggistico, percepibile sul piano del mercato editoriale, ma anche nella produzione letteraria degli autori, poco inclini ad affrontare una scrittura di questo genere:

Mi porto dietro da alcuni anni una convinzione – scrive Berardinelli – che teoricamente potrà sembrare discutibile ma che in pratica sembra piuttosto confermata dai fatti. La mia convinzione consiste in questo: che troppo spesso si vanno a cercare in generi letterari più tradizionalmente accreditati, come il romanzo e la poesia, quelle qualità di rivelazione, di invenzione, di eccellenza stilistica e di denuncia che invece si trovano in misura maggiore nella saggistica.⁴⁷

42 CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990, p. 30.

43 Sull'importanza del genere saggistico e sul suo ruolo nella letteratura, si veda GIULIA CANTARUTTI, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007.

44 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 9.

45 *Ivi*, p. 49.

46 Quella sul saggio è una riflessione molto presente nell'opera di Berardinelli. Si consideri ALFONSO BERARDINELLI, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997; *Cactus. Meditazioni, satire, scherzi*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001; *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007; *Discorso sul romanzo moderno*, Roma, Carocci, 2016; *Non è una questione politica*, Roma, Italo Svevo, 2017.

47 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 204.

Eppure per l'autore il saggio critico vive della stessa natura di altri generi come romanzo, poesia o racconto; tutti «vivono di incertezze e dubbi»,⁴⁸ ma il saggio, più degli altri, aiuta a «interpretare il mondo sociale, la sua attualità e la sua storia».⁴⁹ Nelle prime pagine del suo libro Berardinelli si preoccupa di distinguere l'attività critica da quella saggistica:

La critica letteraria vera e propria si stava trasformando in studio letterario, in ricerca accademica istituzionalmente programmata e finanziata. E data questa istituzionalità, le ricerche sulla letteratura dovevano almeno mascherarsi da scienza, se non diventarlo. [...] La forma del saggio [è] più legata alla tradizione letteraria e nello stesso tempo più inventiva e libera: forma che fa della critica un genere letterario e un'attività nella quale convivono conoscenze fondate, giudizi soggettivi e perfino spunti autobiografici.⁵⁰

Il saggio sembra dunque assumere nella visione di Berardinelli un ruolo cruciale. La differenza, rispetto alla ricognizione del saggio di Garboli, sta in un approccio differente: laddove Garboli ricerca – e trova nel metodo longhiano – una forma definita del saggio, che è poi quella nella quale cerca lui stesso di muoversi, Berardinelli indaga teoricamente le forme di un dispositivo retorico, immergendole in una riflessione aperta sul declino dell'umanesimo e la marginalizzazione della letteratura. Il saggismo di Berardinelli:

è insomma un dispositivo retorico difensivo, ironico, sarcastico, che scatta in prossimità di un trauma personale e collettivo, di una catastrofe psichica e culturale. È l'autodifesa della letteratura nell'epoca della sua devitalizzazione postmoderna.⁵¹

Ciò che qui più interessa della speculazione di Berardinelli è il legame tra la sua opera saggistica e quella di Longhi e Garboli: attraverso l'analisi di questi legami, sarà possibile costruire una triangolazione che mostra una riflessione piena e compiuta sulla forma saggistica in Italia. A Longhi è dedicato un paragrafo di *La forma del saggio*, all'interno di una ricognizione che prende il titolo di «Dire la cosa» e che affianca al critico d'arte, i lavori di Cecchi, che come abbiamo visto intrattiene un legame con Longhi, e Praz. Quella di Longhi viene definita da Berardinelli «critica come arte esatta» e luogo di «rivalutazione del saggio come genere letterario».⁵² Scrive Berardinelli:

Lo stile di Longhi, la lingua, la costruzione del saggio sono interamente, rigorosamente funzionali. La saggistica di Longhi è uno strumento di lavoro allo stato puro. Perché per Longhi non si potrebbe essere conoscitore e storico della pittura senza possedere e sapere usare con la più onesta e intransigente inventività quello strumento descrittivo, quello stile saggistico.⁵³

48 LUCIA WATAGHIN, *Intervista a Alfonso Berardinelli*, in «Revista de Italianística», XIV (2006), pp. 221-229, a p. 224.

49 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 10.

50 *Ivi*, p. 12.

51 EMANUELE ZINATO (a cura di), *Alfonso Berardinelli, il critico come intruso*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 43.

52 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 114.

53 *Ivi*, p. 115.

Nelle poche pagine che Berardinelli dedica a Longhi, viene subito messo in luce lo stesso carattere su cui pone maggiore attenzione Garboli, ovvero quell'arte nell'*ekphrasis* che rende tale la critica longhiana. Seguendo il ragionamento di Berardinelli si potrebbe definire la critica di Longhi come una critica di contatto, nello stesso tempo filologica e descrittiva, comunque sempre tangente all'oggetto. In questo modo viene ad assumere un ruolo fondamentale il linguaggio verbale che «non può cedere neppure per un momento all'imprecisione»; l'originalità del linguaggio longhiano sta proprio qui, non solo dunque nella fedeltà all'oggetto, ma anche nella «strenua aderenza verbale che comporta la rottura di schemi generali»,⁵⁴ quella che Garboli definisce come una «marcia verso la formula giusta e l'enunciato insostituibile».⁵⁵ Un esempio di questa prosa che permette di non perdere alcun dettaglio nella traduzione dall'osservazione visiva alla scrittura si ritrova nella descrizione del *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca:

Entro una chiostra di colline nostrane, coperta do culture antiche e pressoché ridivenute orme spontanee di un'attività animale, in un mese senza guerre né fazioni sicché il greto del fiume che scorre attraverso la contrada è senza macchie di sangue, tronconi di lance, piastre di usberghi, ma schietto e secco e con le sole stampiglie brune di qualche piantina effimera, scintilla la calce di una città lontana. Nell'ora senza vento l'acqua riflette cielo e colline con infallibile speculazione. Si taglia su quell'acqua la figura di Cristo, sospesa in atto di adorazione.⁵⁶

Longhi qui traduce in «una performance letteraria quell'evento conoscitivo che è la visione di un quadro».⁵⁷ Berardinelli individua nella sua forza espressiva la caratteristica che fonda la sua opera saggistica e in essa la forza che garantisce la presenza reale dell'opera. Su una linea simile è Garboli quando scrive:

La scrittura presuppone non la vocazione dello scrittore, ma l'ansia di decifrare e di percorrere con lo sguardo un quadro e di leggerlo. È il quadro a produrre lo scrittore, nel momento in cui lo scrittore costituisce linguisticamente il quadro.⁵⁸

Poche sono le pagine dedicate direttamente a Garboli, ma vivono anch'esse della stessa tensione speculativa che segna quelle dedicate a Longhi. L'elemento di interesse risiede nella comune interpretazione che dà Berardinelli dei metodi dei due, individuando quindi una filiazione diretta:

Garboli è un talento saggistico raro e isolato nella critica letteraria degli ultimi decenni. Ogni volta che affronta un testo o un autore, sembra costretto da un demone della precisione a reinventare i termini, le formule, i passaggi del discorso critico. Nei suoi saggi l'inventività ermeneutica è continua.⁵⁹

54 *Ibidem.*

55 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 35.

56 LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 370.

57 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 117.

58 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 41.

59 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 157.

Non si è molto distanti dalla traduzione longhiana di cui si è parlato, ma in Garboli, per come lo legge Berardinelli, c'è qualcosa in più, un momento conoscitivo successivo che tende la forma saggistica fino al suo limite, e che segna una differenza con Longhi: in Garboli la forma del saggio critico ingloba la storia dell'autore letto e quella dello «scrittore-lettore», creando il racconto di un processo di conoscenza sempre in movimento e di cui nessun tassello può essere taciuto.⁶⁰

Le pagine direttamente incentrate su Garboli sono riferite a *Falbalas*, ma sono l'occasione per Berardinelli per scrivere dei suoi «sorprendenti» saggi, dove, ancora una volta, viene messo in luce il carattere analitico della scrittura che non si distacca da quello longhiano. Seppure Berardinelli non fa mai esplicitamente il nome di Longhi in queste pagine, non è difficile ravvisarne la presenza quando scrive di come nasca la passione saggistica in Garboli, cioè attraverso la mediazione della «passione», «una riserva inesauribile di curiosità per come è andata la vita altrui e la propria» e del «caso», ovvero:

[del]le innumerevoli occasioni che accendono amore intellettuale e curiosità investigativa in chi, cercando se stesso con pudore, come fanno i critici, si innamora di un altro e vuole vedere tutte le foto della sua vita.⁶¹

Berardinelli utilizza qui il termine «investigativo», che rimanda direttamente al carattere che acquisisce l'analisi dell'oggetto; come per Longhi, anche per Garboli si può parlare di un «metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori».⁶² Tali dinamiche, messe in luce da Berardinelli in Longhi e Garboli, nonché rintracciate dallo stesso Garboli nell'opera longhiana, mostrano in controluce gli stessi meccanismi che muovono il paradigma critico-saggistico di Berardinelli, e sono ciò che rendono possibile una triangolazione compiuta sia dal punto di vista teorico, che dal confronto tra le diverse produzioni saggistiche. In Berardinelli, la saggistica non è intesa solamente e semplicemente come un tipo di scrittura o una forma di pensiero ma, anche, come esperienza totale di lettura e di incontro del critico con un'opera, «come ricerca di significati, strutture, valori latenti sotto i significati, le strutture e i valori manifesti».⁶³ Da questa idea non è distante il corpo a corpo longhiano di cui si è dato esempio, né la passione di «scrittore-lettore» di Garboli, ma anzi è possibile individuare in questo un elemento costitutivo della saggistica italiana novecentesca.

60 Si pensi, a questo proposito, al rapporto con Antonio Delfini, ben messo in luce nell'Introduzione ai *Diari* di Antonio Delfini, in ANTONIO DELFINI, *Diari (1927-1961)*, a cura di GIOVANNA DELFINI e NATALIA GINZBURG, Torino, Einaudi, 1982.

61 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 205.

62 GINZBURG, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, cit., p. 191.

63 FRANCO BRIOSCHI, *Il disagio della teoria letteraria*, in «Moderna», I (2000), pp. 145-147, a p. 147.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Pascoli e il pensiero della voce*, in *Il Fanciullino*, a cura di GIOVANNI PASCOLI, Milano, Feltrinelli, 1982. (Citato a p. 70.)
- *L'antifilosofia di Roberto Longhi*, in ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, Roma, Portatori d'acqua, 2014. (Citato alle pp. 69, 70.)
- ALESSI, MARTA, *Roberto Longhi: un critico di grande modernità*, in *Moderno e modernità: letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*, Roma, a cura di CLIZIA GUERRERU, JACOPINO ANGELA MARIA e QUONDAM AMEDEO, Roma, Associazione degli Italianisti, 2009. (Citato a p. 72.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 75.)
- *Cactus. Meditazioni, satire, scherzi*, Napoli, L'Anchoredel Mediterraneo, 2001. (Citato a p. 75.)
- *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007. (Citato a p. 75.)
- *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008. (Citato alle pp. 67, 68, 75-78.)
- *Discorso sul romanzo moderno*, Roma, Carocci, 2016. (Citato a p. 75.)
- *Non è una questione politica*, Roma, Italo Svevo, 2017. (Citato a p. 75.)
- BRIOSCHI, FRANCO, *Il disagio della teoria letteraria*, in «Moderna», I (2000), pp. 145-147. (Citato a p. 78.)
- CANTARUTTI, GIULIA, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007. (Citato a p. 75.)
- CHASTEL, ANDRÉ, *Roberto Longhi: il genio dell'«ekphrasis»*, in *Roberto Longhi nella cultura del suo tempo*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, Roma, Editori Riuniti, 1982. (Citato a p. 74.)
- CONTINI, GIANFRANCO, *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972. (Citato alle pp. 67, 70.)
- *Prefazione*, in ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973. (Citato a p. 68.)
- DELFINI, ANTONIO, *Diari (1927-1961)*, a cura di GIOVANNA DELFINI e NATALIA GINZBURG, Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 78.)
- GARBOLI, CESARE, *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, Roma, Editori Riuniti, 1982. (Citato a p. 72.)
- *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989. (Citato alle pp. 72, 73.)
- *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990. (Citato a p. 75.)
- *Prefazione*, in *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di BERNARD BERENSON e ROBERTO LONGHI, Milano, Adelphi, 1993. (Citato a p. 72.)
- *Introduzione*, in *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, a cura di ROBERTO LONGHI, Milano, Rizzoli, 1994. (Citato a p. 72.)
- *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002. (Citato a p. 72.)
- *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato alle pp. 68, 71-73, 77.)

- GARBOLI, CESARE, *La gioia della partita*, a cura di LAURA DESIDERI e DOMENICO SCARPA, Milano, Adelphi, 2016. (Citato a p. 74.)
- GINZBURG, CARLO, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, a cura di Valerio Bonfante e Paola Panicci con la collaborazione di Laura Desideri, Empoli, Premio letterario Pozzale – Luigi Russo, 2012. (Citato alle pp. 73, 78.)
- GREGORI, MINA, *Il laboratorio longhiano*, in ROBERTO LONGHI, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, Milano, Electa, 1995. (Citato a p. 69.)
- LAVAGETTO, MARIO, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003. (Citato a p. 74.)
- LONGHI, ROBERTO, *Scritti giovanili. 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961. (Citato a p. 71.)
— *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973. (Citato alle pp. 73, 77.)
— *Proposte per una critica d'arte*, Roma, Portatori d'acqua, 2014. (Citato alle pp. 69-71.)
- MANICA, RAFFAELE, *Garboli, a partire da Longhi*, in *Dieci libri. Letteratura e critica dell'anno 07/08*, a cura di ALFONSO BERARDINELLI, Milano, Motta, 2008. (Citato a p. 72.)
- MARCHESINI, MATTEO, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014. (Citato a p. 74.)
- PACE, VALENTINO, *Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di GIULIA BORDI, IOLE CARLETTINI, MARIA LUIGIA FOBELLI et al., Roma, Gangemi editore, 2014. (Citato a p. 69.)
- RAIMONDI, EZIO, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano, 2003. (Citato a p. 68.)
- WATAGHIN, LUCIA, *Intervista a Alfonso Berardinelli*, in «Revista de Italianística», XIV (2006), pp. 221-229. (Citato a p. 76.)
- ZINATO, EMANUELE (a cura di), *Alfonso Berardinelli, il critico come intruso*, Firenze, Le Lettere, 2007. (Citato a p. 76.)

PAROLE CHIAVE

Roberto Longhi; Cesare Garboli; Alfonso Berardinelli; Essay; Criticism.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Matteo Moca è attualmente dottorando presso l'Université Paris Nanterre e l'Università di Bologna, con un progetto di ricerca sul surrealismo italiano. È Cultore della materia per l'insegnamento di Letterature Comparete presso l'Università di Bologna. Ha pubblicato la monografia *Tra parola e silenzio. Landolfi, Perec, Beckett* (La scuola di Pitagora, 2017). Ha scritto recentemente saggi su autori del Novecento (Ortese, Perec e Landolfi tra gli altri), sulla narrazione dell'infanzia e sulle distorsioni della scrittura autobiografica.

matteo.moca@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MATTEO MOCA, *La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 67–81.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IX (2018)

I CONFINI DEL SAGGIO.

PER UN BILANCIO SUI DESTINI DELLA FORMA SAGGISTICA

a cura di Federico Bertoni, Simona Carretta, Nicolò Rubbi

	v
<i>I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica</i>	vii
PAOLO BUGLIANI, « <i>A Few Loose Sentences</i> »: <i>Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne</i>	1
RAPHAËL LUIS, <i>L'essai, forme introuvable de la world literature?</i>	27
PAOLO GERVASI, <i>Anamorfoosi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli</i>	45
MATTEO MOCA, <i>La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli</i>	67
PAU FERRANDIS FERRER, <i>Erich Auerbach como ensayista. Una lectura de Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental</i>	83
JEAN-FRANÇOIS DOMENGET, <i>Service inutile de Montherlant. L'essai et l'essayiste à la jonction des contraires</i>	101
LORENZO MARI, <i>Essay in Exile and Exile From The Essay: Edward Said, Nuruddin Farah and Aleksandar Hemon</i>	119
FRANÇOIS RICARD, <i>La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera</i>	137
LORENZO MARCHESI, <i>È ancora possibile il romanzo-saggio?</i>	151
STEFANIA RUTIGLIANO, <i>Saggio, narrazione e Storia: Die Schlafwandler di Hermann Broch</i>	171
BRUNO MELLARINI, <i>Messaggi nella bottiglia: sul saggismo letterario e civile di Francesca Sanvitale</i>	187
SARA TONGIANI, <i>Adam Zagajewski: nel segno dell'esilio</i>	207
ANNE GRAND D'ESNON, <i>Penser la frontière entre essai et autobiographie à partir de la bande dessinée. Are You My Mother? d'Alison Bechdel</i>	221
ANNA WIEHL, <i>'Hybrid Practices' between Art, Scholarly Writing and Documentary – The Digital Future of the Essay?</i>	245
CLAUDIO GIUNTA, <i>L'educazione anglosassone che non ho mai ricevuto</i>	267

SAGGI

279

LEONARDO CANOVA, <i>Il gran vermo e il vermo reo. Appunti onomasiologici sull'eteromorfia nell'Inferno dantesco</i>	281
SARA GIOVINE, <i>Varianti sintattiche tra primo e terzo Furioso</i>	305
MAŁGORZATA TRZECIAK, <i>Orizzonti d'attesa: sulla ricezione di Leopardi in Polonia dall'Ottocento a oggi</i>	325
CHARLES PLET, <i>Les figures de « folles littéraires » chez François Mauriac et Georges Bernanos. De l'hystérie fin-de-siècle à la « passion homicide » moderne</i>	341

BRENDA SCHILDGEN, <i>Primo Levi, the Hebrew Bible and Dante's Commedia in Se Non Ora, Quando?</i>	359
LAURA RINALDI, <i>Postmodern turn. Per una possibile rilettura della critica sul postmoderno</i>	375
MARIA CATERINA RUTA, <i>Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías. Un epos contemporáneo</i>	393
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	405
IRINA BUROVA, <i>On the Early Russian Translations of Byron's Darkness (1822-1831)</i>	407
FABRIZIO MILIUCCI, <i>La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini</i>	425
STEFANO FOGARIZZU, <i>Il quadruplo di Alberto Mario DeLogu. Scrivere e autotradurre in quattro lingue</i>	449
REPRINTS	465
ORESTE DEL BUONO, <i>Il doge & il duce</i> (a cura di Alessandro Gazzoli)	467
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	473
CREDITI	483

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.