

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.

ANAMORFOSI CRITICHE. SCRITTURA SAGGISTICA E SPAZI MENTALI: IL CASO DI CESARE GARBOLI

PAOLO GERVASI – *Queen Mary University of London*

Analizzando l'opera saggistica di C. Garboli, questo articolo propone di pensare al saggio come a una proiezione anamorfica: un'operazione conoscitiva che deforma il testo analizzato per sottrarlo alle convenzioni percettive e interpretative; un intervento critico che installa dentro l'opera una diversa e obliqua immagine dell'opera. A partire da questa metafora visiva, e ricorrendo ad alcuni assunti teorici elaborati dalle scienze neurocognitive, il saggio può essere interpretato come un *terzo spazio* che ibrida quello della critica e quello dell'invenzione, sovrappone analisi e scrittura creativa. Lo spazio del saggio è il risultato di un *blending* concettuale, ovvero della fusione di domini conoscitivi precedentemente irrelati. A convergere nel terzo spazio del saggio non sono soltanto due "generi" o modalità discorsive, critica e letteratura, ma due modalità della cognizione, il pensiero analitico e il pensiero immaginativo. Nei suoi saggi Garboli riformula i significati dei testi di partenza in un nuovo testo che sfrutta risorse letterarie, ricorre a *pattern* narrativi, utilizza un linguaggio ad alta densità metaforica e stilistica, contamina elementi storici ed elementi finzionali. Riproducendo in anamorfosi le opere di cui parla, Garboli intende demistificare ogni illusionismo letterario, mostrando il legame delle parole con il mondo della vita, la loro origine materiale, il radicamento della creatività nell'esperienza individuale del corpo che si muove in un contesto storico e biografico.

Analysing the work of C. Garboli, this article aims at representing the essay as an anamorphic projection. The essay deforms the literary text to deconstruct perceptive and interpretative conventions. It brings within the literary work a divergent image of the work itself. Building on this visual metaphor, and drawing on theoretical insights from neurocognitive sciences, the article interprets the essay as a *third space* in which criticism and invention are hybridised, analysis and creative writing are overlapped. The essay results from a conceptual blending, that is, the merging of two mental spaces previously unrelated. The third space of the essay doesn't just blend two genres or discourses, such as criticism and literature, but two cognitive modes, namely analytical thought and imaginative thought. In his essays, Garboli reshapes the meanings of the analysed texts and creates a new text drawing on literary resources, such as narrative patterns, metaphorical and stylistic density, contamination of history and fiction. In reproducing literary works as anamorphoses, Garboli aims at deconstructing the illusionism of literature. He shows how words are rooted in life, how creativity has a material origin and is determined by the existence of the body in its biographical and historical contexts.

I IL TERZO SPAZIO

Si potrebbe partire da una definizione, o meglio, da un'approssimazione: il saggio è un testo critico che si interroga su se stesso. Avvicinandosi all'opera sulla quale *prende la parola*, chi scrive saggi sente il bisogno di definire il proprio posizionamento, o almeno di interrogarlo.¹ In uno dei suoi tentativi di definizione della propria posizione in quanto saggista, Cesare Garboli contrappone la scrittura gregaria dello scrittore-lettore a quella *assoluta* dello scrittore-scrittore, che «lancia le sue parole nello spazio, e queste parole cadono in un luogo sconosciuto. Lo scrittore-lettore va a prendere quelle parole e le ripor-

¹ Se la definizione è accettabile allora *questo saggio non è un saggio*. Qui la presa di parola è, più o meno direttamente, autorizzata dalle procedure dell'istituzione accademica. Sarebbe interessante ricostruire come e perché l'accademia ha esiliato il saggio dalle proprie pratiche discorsive, per relegarlo nelle periferie della divulgazione: ci vorrebbe un altro (non) saggio.

ta a casa, come Vespero le capre, facendole riappartenere al mondo che conosciamo».² Garboli suggerisce una dislocazione spaziale (più orizzontale che verticale) del rapporto critico. Il lavoro creativo e il lavoro interpretativo sembrano appartenere a due dimensioni diverse ma contigue, due livelli di esistenza che chiedono di essere collegati, perché solo dal loro collegamento può scaturire il senso. Il saggio si dà il compito di ricondurre il non-essere della fantasia verso l'essere della realtà. E per farlo interseca lo spazio dell'ignoto e della differenza, in cui agisce la scrittura primaria, con quello del noto e della somiglianza, in cui si muove la critica, come conferma Debenedetti nel momento in cui a sua volta interroga il proprio posizionamento di saggista: «spiegare consiste [...] nel rivelare che una cosa è come un'altra cosa, come tante altre cose meglio note, che le somigliano e insieme ne segnalano la speciale, insostituibile identità».³ Il saggio, tuttavia, restituisce una somiglianza necessariamente imperfetta. La «spiegazione» è una riproduzione alterata della fisionomia dell'opera. Nel suo litigioso commento alla *Gerusalemme liberata*, Galileo rimprovera a Tasso di aver deformato la storia narrata per adattarla a un'intenzionalità didascalica, costringendola ad «accomodarsi all'allegoria obliquamente vista e sotto intesa, stravagantemente ingombrata di chimere e fantastiche e superflue immaginazioni».⁴ L'esplicitazione dei significati genera un effetto ottico di distorsione anamorfica dell'opera. Al di là dell'intenzione diminutiva, la metafora di Galileo ha il merito, come ha suggerito Lina Bolzoni, di proporre «una straordinaria rappresentazione del rapporto ermeneutico in termini visivi».⁵ Come l'allegoria, antenata moralista della critica, il saggio si innesta anamorficamente nello spazio del testo. Lo deforma per rendere visibile *qualcosa* che il testo contiene ma non è percepibile secondo una prospettiva centrale.⁶

Galileo, lo scienziato-prosatore ammirato da Leopardi e da Calvino, è anche l'autore del *Saggiatore*, un testo in cui lo strumento di precisione che pesa l'oro e i metalli preziosi diventa metafora del discernimento e della valutazione. *Saggiare* è il gesto della comprensione empirica. L'intuizione galileiana, che implica una possibile strategia conoscitiva comune tra discorso umanistico e discorso scientifico, traccia a ritroso la lunga durata del genere, e ne suggerisce la genesi rinascimentale. La cosa prende il nome, e molte delle sue

- 2 CESARE GARBOLI, *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, p. 3. Una mappa completa e ragionata del lavoro di Garboli si trova in LAURA DESIDERI, *Bibliografia di Cesare Garboli (1950-2005)*, nota introduttiva di Carlo Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.
- 3 GIACOMO DEBENEDETTI, *A proposito di «Intermezzo»*, in *Saggi 1922-1966*, a cura di FRANCO CONTORBIA, Milano, Mondadori, 1982, p. 60.
- 4 GALILEO GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Le opere di Galileo Galilei*, Firenze, Barbera, 1933, vol. IX, pp. 59-148, a p. 130.
- 5 LINA BOLZONI, *A proposito di Gerusalemme Liberata XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)*, in *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 363-375, p. 364.
- 6 Il legame concettuale tra allegoria e visione anamorfica è stato suggerito da JEAN-CLAUDE MARGOLIN, *Aspects du surréalisme au XVI siècle: fonction allégorique et vision anamorphotique*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXIX (1977), pp. 503-530, e ripreso da FERNAND HALLYN, *Anamorphose et allégorie*, in «Revue de Littérature Comparée», LVI (1982), pp. 319-330. Sulle potenzialità ermeneutiche dell'anamorfosi cfr. MICHEL CHARLES, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977; ERNEST B. GILMAN, *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven / London, Yale University Press, 1978; JEANINE PARISIER PLOTTEL, *Anamorphosis in Painting and Literature*, in «Yearbook of Comparative and General Literature», XXVIII (1979), pp. 10-19.

caratteristiche, dagli *Essais* di Montaigne, in cui la lettura si rappresenta come un'interferenza di voci, il mondo di chi legge si interseca con il mondo delle opere lette, e da questa intersezione nasce il terzo spazio della scrittura saggistica. Non a caso, introducendo il suo corso universitario su Montaigne, Debenedetti sente la necessità di definire il saggio come genere e di tracciarne la genealogia:

Oggi la parola saggio qualifica un genere letterario, che si è precisato soprattutto in virtù degli esempi inglesi del Settecento, e comprende ciò che, in Italia, gli scrittori del Rinascimento chiamavano, nella sua varietà di contenuto e di umori, discorso, dissertazione, capitolo magari in versi, cicalata. Vi annette un impegno intellettuale, mentale: riferisce esperienze e insieme le giudica, è un breve trattato; ma vi è aggiunto sempre un movimento più o meno estroso, un prestigio, o addirittura, splendore letterario, un discorrere sul filo pericoloso e affascinante tra lirismo e lucidità, tra oggettività scientifica e fantasia, tra linguaggio prosastico, specializzato per l'argomento in questione, e trasfigurazione della materia e del ragionamento in immagini.⁷

La definizione debenedettiana chiarisce che lo specifico del saggio è la contaminazione, la sovrapposizione di spazi mentali diversi. Costitutivamente ibrido, il saggio conosce un'esistenza carsica: la sua presenza invisibile e indefinibile, situata nelle pieghe del sistema dei generi, dipende strettamente dall'efficacia della sua *esecuzione*. Il saggio esiste nello spazio empirico e nel tempo definito di una performance, per poi ri-inabissarsi. La storia del saggio diventa allora una teoria di accensioni saggistiche.⁸ Tra Otto e Novecento, quando la critica si specializza, si irrigidisce in disciplina, e si impone di adottare criteri di oggettività e misurabilità nella valutazione del fatto artistico, la soggettività della scrittura saggistica, la sua vocazione idiosincratca, diventano elementi conflittuali. Il saggio permane come controcanto spesso polemico dei modelli critici ad alto quoziente di formalizzazione. Resiste come una testimonianza dell'origine retorica e discorsiva della critica, della sua appartenenza alla dimensione creativa del linguaggio. Contro i due

7 GIACOMO DEBENEDETTI, *Quaderni di Montaigne*, Milano, Garzanti, 1986, p. 3.

8 Marcatamente empirica è la fenomenologia del saggio che Alfonso Berardinelli ha raccolto nel suo ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, tuttora il più compiuto tentativo di definizione e mappatura della forma-saggio nella cultura italiana. Altra mappatura empirica, che introduce una prospettiva internazionale, è quella di ANGELA BORGHESI, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2011. ANDREA CORTELLESA, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008 stila un catalogo virtuale della saggistica prodotta dai maggiori scrittori italiani del Novecento. Sulla coimplicazione novecentesca tra scrittura creativa e scrittura saggistica cfr. GUIDO MATTIA GALLERANI, *Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)*, in «Ticontre», v (2016), pp. 67-88, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/111>. Un'introduzione teorica ai modelli della saggistica contemporanea è nel volume collettivo ANNA DOLFI (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012. Sceglie una prospettiva comparativa estesa nel tempo e nello spazio il volume GIULIA CANTARUTTI, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007. Utile per una prospettiva comparata anche GIULIA CANTARUTTI e WOLFGANG ADAM (a cura di), *Prosa saggistica di area tedesca*, Bologna, il Mulino, 2012. Si veda anche FILIPPO LA PORTA e GIUSEPPE LEONELLI, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007.

spazi specializzati della critica come scienza e della creazione come ispirazione assoluta, il saggio mantiene vivo un terzo spazio in cui analisi e invenzione restano intersecate.⁹

Dalla potenza dell'apparato che tenta di dotare la critica letteraria di una metodologia scientifica, poi, scaturisce un paradossale rovescio. Le teorie post-strutturaliste e decostruzioniste, portando alle estreme conseguenze l'idea di autonomia del testo necessaria all'esercizio della scienza letteraria, arrivano a negare l'esistenza di un significato univoco delle opere da *estrarre*, e quindi vanificano la pretesa oggettività dello sforzo interpretativo. Ogni interpretazione è una riscrittura, ogni decodifica una ricodifica, ogni lettura crea il proprio significato.¹⁰ Soprattutto, il vettore che va dal *new criticism* al decostruionismo lavora alla progressiva astrazione dello spazio del testo dalle possibili intersezioni con spazi che non siano puramente segnici. Nel 1954 la denuncia della *intentional fallacy* da parte di Wimsatt e Beardsley indica la necessità di separare nettamente l'esistenza di chi scrive dall'esistenza del testo, mentre l'eliminazione della *affective fallacy* depura lo spazio del testo dalle reazioni emotive e psicologiche di chi legge.¹¹ Nel 1966, con il manifesto *Against Interpretation*, Susan Sontag sottrae l'arte alla sua presunta opacità per consegnarla a un'assoluta trasparenza che nega alla critica il compito di dire "a che cosa somiglia": l'arte prevede un solo spazio, il proprio, e sfugge alle intersezioni con altre dimensioni del significato.¹² Nello stesso anno, con il saggio *Critique et vérité*, Barthes annuncia la dissoluzione tanto della critica quanto della letteratura in un'unica «scienza della scrittura, che è la scrittura stessa», e che consiste semplicemente nella «traversata infinita delle altre scritture».¹³ Barthes completa poi la bonifica del testo da ogni elemento extra-testuale nel 1968 con il celeberrimo saggio sulla morte dell'autore, in cui la scrittura diventa «distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive».¹⁴

Le esperienze critiche che derivano da questi assunti sono il contrario della saggistica, perché non affidano la costruzione del significato a uno spazio ibrido che aumenta lo

- 9 L'esistenza di questi due domini separati naturalmente va intesa come asintotica: non mancano esempi di contaminazione, soprattutto nella misura in cui la letteratura post-romantica, colonizzata dal demone dell'autoriflessione, sviluppa ampie zone di sovrapposizione, attrazione reciproca e ibridazione tra scrittura analitica e scrittura creativa: cfr. STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017, ma anche la sezione monografica di «Ticontre» v (2016) *Mash-up. Forme e valenze dell'ibridazione nella creazione letteraria* (<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/issue/view/7>).
- 10 Sintetizzo brutalmente una complessa svolta epistemologica, sulla quale si può vedere ART BERMAN, *From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Urbana, University of Illinois Press, 1988; JONATHAN CULLER, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* [1982], London / New York, Routledge, 2008; RAMAN SELDEN, *From Formalism to Poststructuralism*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, vol. VIII; e i due compendi FRED RUSH (a cura di), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; SIMON MALPAS e PAUL WAKE (a cura di), *The Routledge Companion to Critical Theory*, London / New York, Routledge, 2006.
- 11 Cfr. i due saggi *The Intentional Fallacy* e *The Affective Fallacy* che aprono WILLIAM K. WIMSATT, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.
- 12 Cfr. SUSAN SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- 13 ROLAND BARTHES, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969, p. 9.
- 14 ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56, p. 51.

spessore del testo, che aggiunge strati di materia allo strato sottile del nero-su-bianco.¹⁵ Affermano, anzi, che non esistono spazi diversi da far interagire, che non esiste alcuna stratificazione, ma soltanto lo spazio unificato e neutro dell'infinita *écriture*.

Il terzo spazio del saggio sfuma i confini in senso opposto. Nel saggio, critica e letteratura non si attraggono verso una zona di indifferenziazione in cui tutto è *testo*. Vengono risucchiate entrambe, o si spingono reciprocamente, fuori dal testo, costruiscono una tridimensionalità che coinvolge la *vita*, la concretezza dell'esperienza di chi scrive e di chi legge.

Garboli respinge l'idea della letteratura come luogo della dissoluzione del soggetto e dell'annientamento del corpo. Concepisce la scrittura come una traccia materiale *secreta* dall'esistenza. Per questo Carlo Ginzburg gli ha assegnato come «antagonista segreto» Gianfranco Contini, ovvero il mago della transustanziazione del testo in un sistema dinamico di segni in movimento. Garboli contrappone all'interpretazione astratta e potenziabile del testo il corpo a corpo con l'opera, la scrittura saggistica come esecuzione, interpretazione in senso performativo e teatrale, e quindi *incarnazione* dei significati del testo.¹⁶ L'analisi critica di Garboli si fonda su qualcosa di molto simile al «paradigma indiziario» che è la grande intuizione storiografica di Ginzburg: un'ermeneutica del particolare, un modello conoscitivo indiretto e congetturale, che ricostruisce realtà complesse a partire da singoli, e spesso minimi, dati sperimentali, casi, situazioni e documenti individuali, la cui generalizzabilità resta sempre in parte aleatoria. La ricostruzione del contesto intorno a una *spia* rivelatrice avviene per via narrativa, e discende dal «gesto forse più antico della storia intellettuale del genere umano: quello del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda».¹⁷

Braccando scrittori e scrittrici come prede, Garboli rifiuta le generalizzazioni e si attiene alla irriducibile individualità della scrittura che ha davanti e della vita che l'ha prodotta. Descrivendo la creazione come un fatto *incorporato* nella fisicità dei fatti esistenziali e biologici, richiama continuamente chi legge fuori dal mondo virtuale della letteratura. Segue da vicino, ricalcandolo, il percorso di chi scrive, e si china a raccogliere le tracce sfuggite alla formalizzazione, rimaste impigliate nel reale, gli indizi che possono produrre, indicando l'*esterno* del testo, un depistaggio rispetto ai significati fatti visibili dalla scrittura, e quindi la dislocazione che genera la figura anamorfica del saggio.

Quando recensisce gli *Scritti servili*, Raboni accusa Garboli di essere un Sainte-Beuve

15 Quando Barthes, soprattutto nelle opere tarde, diventa un grande saggista, lo fa quasi a dispetto delle proprie premesse teoriche, *malgré lui*. L'intuizione critica che letteralmente dà vita a *La chambre claire*, per fare un solo esempio, muove da un ispessimento autobiografico, dall'occasione esistenziale del confronto con l'immagine fotografica della madre, che *buca* la dimensione del testo e la interseca con quella dell'esperienza. L'idea stessa del *punctum* disloca il luogo del significato verso qualcosa che attraversa l'immagine, costruendo una tridimensionalità che è l'opposto della dissoluzione del soggetto nei segni.

16 Cfr. CARLO GINZBURG, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, a cura di Valerio Bonfante e Paola Panucci con la collaborazione di Laura Desideri, Empoli, Premio letterario Pozzale – Luigi Russo, 2012. Sulla saggistica di Garboli come incorporazione dei significati del testo primario cfr. PAOLO GERVASI, *Into the Author's Mind. Cesare Garboli and the Essay as Embodied Comprehension*, in «MHRA Working Papers in the Humanities», x (2015), pp. 33-43.

17 CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-210, p. 169.

rovesciato, che vampirizza le opere per interpretare le vite, e si appropria delle parole per «modificare l'opera di un autore», per «farla apparire diversa, utilizzandola ai fini di un nuovo prodotto critico e romanzesco». ¹⁸ Raboni indovina con precisione il metodo anamorfico, ma rifiuta di dividerne il significato. Garboli risponde: «rovesciare Sainte-Beuve vuol dire imbattersi in Proust». ¹⁹ Ovvero in una scrittura che addita la falla sempre aperta nel confine tra arte e vita, il continuo dislocarsi dei significati dal testo verso la realtà, e poi ancora dalla realtà alla scrittura. Su questo movimento chiasmico Garboli costruisce una splendida anamorfosi, o un'immagine bi-stabile, quando riconduce il metodo saggistico di Longhi al metodo creativo di Proust. Longhi, come Proust (e come Debenedetti), segue il «principio linguistico che “dire una cosa è dire a che cosa somiglia”, con la differenza che la direzione di marcia viene invertita. Proust traduce il volto di una morente in una scultura rugosa, e Longhi traduce le facce di pietra rugosa chiamando regolarmente in causa qualcosa di simile a una grand-mère amata e morente». ²⁰

2 INCROCIARE GLI SGUARDI

Il paradigma indiziario proposto da Ginzburg indica una via per «uscire dalle secche della contrapposizione tra “razionalismo” e “irrazionalismo”». ²¹ Costruire un terzo spazio dell'intelligenza in cui intuizione e ragionamento siano istantaneamente fusi insieme. Un metodo che è il principio operativo implicito del saggio, ciò che lo distingue da altri discorsi critici (seconda approssimazione): nel saggio l'argomentazione si serve di una *forma* che le deriva dalla scrittura e che attinge alle risorse dell'invenzione. La scrittura nel saggio dispiega la propria potenzialità di dispositivo cognitivo che non traduce pensieri pre-esistenti ma produce il pensiero, è il luogo della sua elaborazione e organizzazione. Diventa un'estensione della mente che abilita processi empirici di comprensione e interpretazione. ²²

¹⁸ L'articolo è citato in nota a CESARE GARBOLI, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 33. Su analoghe argomentazioni Mengaldo fonda la propria stroncatura dell'anti-metodo di Garboli, che spiega tautologicamente autori e autrici con i loro stessi materiali, inscena inseguimenti che si rivelano statici, risolve la differenza critica in una sostanziale identità rispetto all'opera di partenza (PIER VINCENZO MENGALDO, *Cesare Garboli*, in *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 98-101).

¹⁹ GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., p. 34.

²⁰ CESARE GARBOLI, *Longhi scrittore*, in *Pianura proibita*, cit., II-25, a p. 25. Per l'influenza della scrittura di Proust sulle metodologie critiche novecentesche cfr. PAOLO GERVASI, *Ricerca della creazione. La critica italiana e la funzione Proust*, in «Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi», XL/3 (2011), pp. 95-109.

²¹ GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, cit., p. 209.

²² «Una volta che la mente è accoppiata al dispositivo di scrittura, infatti, pensiero e linguaggio si modificano reciprocamente, permettendoci di spingere il pensiero verso ragionamenti e immagini che non preesistono a questa interazione con l'esterno, a questa estensione della mente. In tale ottica, la scrittura non è uno stoccaggio esterno di informazioni o processi mentali “interni”, ma al contrario è “pensiero in azione”». (MARCO BERNINI e MARCO CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013, p. 100). Sulla scrittura come strumento di costruzione del pensiero cfr. RICHARD MENARY, *Writing as Thinking*, in «Language Sciences», XXIX/5 (2007), pp. 621-632. Sul concetto di “mente estesa” cfr. ANDY CLARK e DAVID J. CHALMERS, *The Extended Mind*, in «Analysis», LVIII/1 (1998), 7-19 [poi in *The Extended Mind*, a cura di RICHARD MENARY, Cambridge Mass., The Mit Press]; ANDY CLARK, *Being There. Putting Brain, Body, and World Together Again*, Cambridge (Mass.), The Mit Press, 1998; ANDY CLARK, *Intrinsic Content*,

Dal punto di vista del funzionamento cognitivo, il saggio è il risultato di una serie di *blending*, ovvero della fusione di spazi mentali separati in un nuovo spazio ibridato, della convergenza di domini concettuali irrelati in un nuovo dominio che connette le differenze, stabilisce somiglianze, e genera significati imprevedibili negli spazi di partenza. Il *blending* è un principio generale della creatività, trasversale a tutte le attività mentali e a tutte le operazioni conoscitive.²³ Nel saggio però il suo funzionamento diventa particolarmente pertinente, perché agisce coerentemente su livelli diversi, e permette di costruire una descrizione unificata delle componenti strutturali del genere. Il saggio produce *blending* di complessità crescente: fonde in un unico spazio frammenti testuali provenienti da contesti diversi, diversi generi letterari e modalità discorsive, e infine due diverse modalità della cognizione, il pensiero analitico e il pensiero immaginativo. Se l'azione del *blending* crea una sorta di realtà mentale aumentata, il saggio aumenta di una dimensione la realtà del testo, proprio come l'anamorfose aumenta le possibilità di visione di un'immagine.

Le fusioni operate dal saggio si possono verificare sul suo stile, ovvero sulle risorse espressive che il saggio impiega per costruire la propria argomentazione. Nel caso di Garboli, spicca il ricorso a due elementi stilistici che sono riconducibili alla "posizione del cacciatore" di cui parla Ginzburg: la presenza del saggista sulla scena della creazione, e la disposizione narrativa dei significati, la trasformazione del ragionamento in racconto.²⁴

I saggi di Garboli nascono spesso da una situazione reale che il saggista condivide con l'autore o l'autrice, e che fa da prologo, o cornice, a un racconto ambientato nella mente che produce la scrittura. Un sospiro di Elsa Morante, una sua esitazione pensosa, diventa un sintomo da interpretare, e la chiave d'accesso ai turbamenti del processo creativo: «Un

Active Memory, and the Extended Mind, in «Analysis», LXV/1 (2005), pp. 1-11; ANDY CLARK, *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2010. Sul potenziale cognitivo dello stile si veda ALBERTO CASADEI, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore, 2018, pp. 71-96.

- 23 Qui si propone di assumere il *blending* in un'accezione estesa, che implica tanto il suo funzionamento come principio generale, come modalità diffusa della cognizione, quanto la sua produttività *locale*, come dispositivo di creazione di specifici concetti e oggetti. Cfr. MARK TURNER, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1996; GILLES FAUCONNIER e MARK TURNER, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexity*, New York, Basic Books, 2002; più recentemente, da una prospettiva neurocognitiva, ANTHONY BRANDT e DAVID EAGLEMAN, *The Runaway Species. How Human Creativity Remakes the World*, Edinburgh, Canongate, 2017, pp. 91-104.
- 24 Come è noto, già i saggi di Debenedetti erano stati definiti «racconti critici», cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Cauto omaggio a Debenedetti*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 183-193; la narrazione dei saggi di Debenedetti viene ridiscussa in PAOLO GERVASI, *La voce come metodo. Pratica dei media e scrittura orale in Debenedetti*, in «Ermenutica Letteraria», XIII (2017), pp. 115-125. I racconti critici di Debenedetti tuttavia raramente includono la presenza del critico così radicalmente come nel caso di Garboli. Quando Garboli descrive il movimento delle idee in analogia con quello dei personaggi di un racconto, la loro fisicità antropomorfa implica la presenza sulla scena del testo del critico in quanto *actor* in grado di percepirla e di interagire con loro: «ci sono idee principali e secondarie come i personaggi dei romanzi; idee che sbucano all'improvviso a metà capitolo e idee che ti seguono da lontano come squali; quelle che si attorcigliano silenziose tra i cespugli e strisciano senza mai fine, e quelle che ti piombano addosso lasciandoti senza fiato. Non ci sono idee senza la loro durata; senza la storia drammatica, romanzesca, sotterranea del tempo impiegato a produrle» (CESARE GARBOLI, *Romanzi e progetti*, in *Pianura proibita*, cit., 61-66, a p. 64).

pomeriggio di tanti anni fa, non ricordo più per quale piega presa dalla conversazione (eravamo soli, seduti a un caffè) Elsa Morante sospirò». ²⁵

La frequentazione simultanea dell'esistenza e dell'opera di Natalia Ginzburg crea una sovrapposizione tra scrittura e quotidianità: «l'opera letteraria della 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». ²⁶ La prossimità esistenziale rende indistinguibili vita e atto di lettura, e produce un *blending* tra ricordi finzionali e ricordi reali: «il ricordo di uno qualunque degli episodi di questi libri, il tempo che faceva quel giorno lungo il Tevere o i brutti quadri che vi dipingeva qualcuno, potrebbe riemergere a un tratto con la forza non dei fatti immaginari ma dei ricordi veri». ²⁷

Il saggista invade lo spazio della poesia, e lotta col poeta per assegnare alla sua creazione significati divergenti: «la conoscenza personale, la frequentazione, l'amicizia» tra Garboli e Penna consente al critico di scoprirne «l'universalità», ma in senso contrario a quello visibile nelle intenzioni del poeta: non nella accessibile cantabilità che Penna si attribuiva, ma nella piega misterica e sapienziale che sottende l'apparente facilità. Mentre conosce l'opera di Penna da una posizione ravvicinatissima, testimone del processo materiale di creazione, il critico impara a «leggere le sue poesie interpretandole da una riva opposta e lontana, come se gli facessero dei gesti diversi dalle loro parole». ²⁸ Sul modo in cui Penna quasi inconsciamente consegna al critico la possibilità di indovinare il rovescio della propria poesia, Garboli costruisce la detective-story contenuta nel saggio *The Penna Papers*, il cui titolo e il cui passo narrativo si ibridano con l'indagine sulla creatività contenuta nel racconto di Henry James *The Aspern Papers*. ²⁹

Curando la scelta delle *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Garboli letteralmente vive con il poeta, si perde nel labirinto della sua casa e delle sue carte autografe, scivola dentro il suo romanzo privato. Fino a generare una sovrapposizione anamorfica che si rivela nel gesto di attribuirsi il libro, invertendo l'ordine di cognomi che «quasi si confondono, per titolo, ritmo, accento: entrambi sdruciolati, presentano entrambi un massiccio centrale di consonanti attorniate da identici suoni vocalici. C'è quasi da sbagliarsi». ³⁰ Garboli *diventa* Pascoli. Lo doppia, gli presta la voce, penetra nello spazio concettuale e materiale della sua creatività.

L'attrazione quasi feticistica per la scena primaria della creazione si spinge fino allo scandaloso sogno di un *blending* impossibile, quello con lo spazio di esistenza fisica e biografica di Dante. Violando con una domanda impura la sublimazione dell'esistenza mitologica del «padre della lingua», Garboli raggiunge il limite estremo del proprio empirismo radicale: «se potessimo intravedere anche solo di spalle Dante Alighieri che s'iner-

²⁵ CESARE GARBOLI, *La pesanteur*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 143.

²⁶ CESARE GARBOLI, *Natalia Ginzburg. Opere*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 54.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ CESARE GARBOLI, *Penna, Montale e il desiderio*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 113.

²⁹ Cfr. CESARE GARBOLI, *The Penna Papers*, in *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1984.

³⁰ CESARE GARBOLI, *Al lettore*, in *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990, pp. V-VI. Sul Pascoli di Garboli cfr. ANGELA BORGHESI, *L'oroscopo di Zvanì. Pascoli secondo Cesare Garboli*, in BORGHESI, *Genealogie*, cit., pp. 135-160.

pica sull'Appennino, non capiremmo della *Divina Commedia* qualcosa di più di quel che oggi ne sappiamo?». ³¹ Coerentemente, Garboli aveva aperto l'introduzione a una raccolta di opere dantesche, pubblicata da Einaudi nel 1954 e considerata il suo autentico esordio critico, scattando un'istantanea di Dante "dal vivo", ritraendo il poeta

qual era fisicamente: asciutto, magro e di media statura, forse quasi tarchiato, viso lungo e grandi mascelle, labbro inferiore sporgente, ricciuto e nerissimo di capelli e tanto bruno d'aspetto da far dire a una donna di popolo, passando un giorno per le vie di Verona: "Vedete colui che va in inferno, e torna quando gli piace [...]". ³²

Il riferimento di Garboli alla realtà fisica in cui scrittori e scrittrici si muovono, e il saggista li incontra o vorrebbe incontrarli, serve a innestare lo spazio critico dentro lo spazio creativo, per produrre la deformazione anamorfica in grado di restituire una diversa *immagine* dell'opera. Garboli stesso spiega la prospettiva obliqua attraverso la quale il saggio guarda all'opera letteraria con una metafora visiva: il saggista fa esperienza di un testo «leggendolo non coi propri occhi ma con quelli di un altro», secondo un'attitudine che ha una conseguenza simmetrica nella disponibilità a «prestare a un autore i propri occhi (di lettore, di critico) fino a sostituirsi indifferentemente a lui». ³³ Facendo eco a queste affermazioni di Garboli, Ferdinando Taviani ha chiarito che l'operazione implicita nella scrittura del saggio consiste «nel disporre di sé come se si fosse visti dagli occhi di un altro». ³⁴ Questo incrociarsi degli sguardi, questa dislocazione chiasmatica dei punti di vista, crea la zona di sovrapposizione che è il terzo spazio del saggio. Un luogo ibrido, un innesto le cui componenti hanno perso le caratteristiche differenziali di partenza. Una «intercapedine che mette a fronte l'opera (il documento) e il suo osservatore; qualcosa (qualcuno) che non sia più né l'una né l'altro». ³⁵

3 RI-NARRAZIONI

Se la creatività comporta «libertà d'azione», la critica saggistica implica «libertà di reazione, dove il critico *ha una storia* con il suo soggetto». ³⁶ Questa storia, lo si è accennato, va intesa in termini letteralmente narrativi. La presenza nel luogo fisico ed esistenziale da cui si origina la scrittura permette a Garboli di scrivere una storia ravvicinata del distaccarsi della *poesia* dalla vita, un racconto che segue le pieghe più riposte di questo

³¹ CESARE GARBOLI, *Dante e Guido*, in *Pianura proibita*, cit., pp. 152-163, a p. 157.

³² CESARE GARBOLI, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Le Rime, I versi della Vita Nuova e le canzoni del Convivio*, Torino, Einaudi, 1954, pp. VII-XXIX, p. VII. Sulla fase incipitaria della carriera di Garboli gettano nuova luce i materiali finora inediti riproposti, con intelligente organizzazione e opportuna contestualizzazione, in CESARE GARBOLI, *La gioia della partita*, a cura di LAURA DESIDERI e DOMENICO SCARPA, Milano, Adelphi, 2016.

³³ CESARE GARBOLI, *Ricordo di Dessì*, in *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, p. 198.

³⁴ FERDINANDO TAVIANI, *Prefazione*, in CESARE GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni, 1998, pp. VI-LXII, p. XLII.

³⁵ *Ivi*, p. XLIII.

³⁶ *Ivi*, p. XLII.

processo di articolazione, e allo stesso tempo inchioda ogni forma al suo momento incipitario, al punto di sutura che la lega all'informe dell'esistenza. Così accade nel saggio che Garboli dedica alla poesia *In una casa vuota* di Vittorio Sereni, fisicamente scritta dal poeta nella casa di Garboli a Vado di Camaione. La condivisione dello spazio creativo diventa metaforica solo dopo essere stata reale, tanto che Garboli potrà scrivere: «quella poesia mi apparteneva». ³⁷ La fuga delle stanze che compare nella poesia, e il prato fiorito di ranuncoli e margherite, sono segni dell'immersione del poeta in un luogo concreto, subito trasfigurato in una condizione psichica. La casa favorisce l'irrompere della memoria, in quanto è «piena di presenze (non dico di voci) indecifrabili, ancora calda di una vita trapassata, ma non defunta, che sembra sempre sul punto di riaffacciarsi, o di "ravvivarsi"». ³⁸ La testimonianza muta degli oggetti desueti e dimenticati che popolano la casa fa dello spazio una reificazione del tempo, e *di stanza in stanza* è possibile attraversare caoticamente, senza ordine, il succedersi delle generazioni, il sovrapporsi di ricordi pubblici e privati.

Un giorno qualunque d'agosto si confonde col giorno d'estate d'Hiroshima, la primavera di Praga con l'arrivo degli Alleati e la scoperta dei Lager. Per questo Sereni può passare da una contemplazione oziosa al ricordo di un giorno del 1938, e da una casa "vuota" a un colpo di sole in giardino: quella schiarita di ranuncoli non è che un *flash* deviato, il correlativo del patto di Monaco nei tempi torbidi della guerra imminente: ma l'accordo di Monaco, a sua volta, non è che il riflesso, l'effetto d'immagini attuali e lontane – "si ravvivassero mai" – che Sereni, quella mattina, aveva proprio sotto gli occhi. ³⁹

La poesia viene ricollocata da Garboli nella contingenza e nella casualità, nel contesto impuro della quotidianità, restituita alla sua sostanza occasionale, e allo stesso tempo sottratta alla rarefazione cui la sottopone l'autore, che tende a recidere le radici fenomeniche dell'ispirazione. La variantistica sublimante di Sereni viene smascherata dall'intrusività del critico, che confronta la versione finale della poesia con la prima redazione, pubblicata sulla rivista «Comma», dove faceva già dittico con un commento di Garboli. Il verso «september in the rain tra le svastiche dei tempi torbidi» diventa, nell'edizione definitiva, «sotto la pioggia di un settembre» (le svastiche compaiono nel verso precedente). Una *diminuzione* che, commenta Garboli, fa pensare «che si tratti non di variante, ma di censura». ⁴⁰

Occultare il poeta che soffre ascoltando *September in the rain*, che rievoca il ricordo sentimentale di un vissuto irriflesso, di una quotidianità effimera, intrecciata alla trage-

³⁷ CESARE GARBOLI, *September in the rain*, in *Falbalas*, cit., p. 213. Questo il testo definitivo della poesia, pubblicato in *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981 (ora in SERENI VITTORIO, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 190): «Si ravvivassero mai. Sembrano ravvivarsi / di stanza in stanza, non si ravvivano / veramente mai in quest'aria di pioggia. Si è / ravvivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita – / una ressa là fuori di margherite e ranuncoli. / Purché si avesse. // Purché si avesse una storia comunque / – e intanto Monaco di prima mattina sui giornali / ah meno male: c'era stato un accordo – / purché si avesse una storia squisita tra le svastiche / sotto la pioggia un settembre. // Oggi si è – e si è comunque male, / parte del male tu stesso tornino o no prato e sole coperti».

³⁸ GARBOLI, *September in the rain*, cit., p. 216.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 221.

dia della storia, significa per Sereni, a oltre un decennio dalla prima stesura, sovrascrivere il poeta delle sensazioni per accreditare il poeta del negativo, della ragione civile, della denuncia e della critica. Silenziando la canzonetta, Sereni mette a tacere il «poeta-reduce, dalla vita insabbiata e tagliata in due», «anonimo e frammentario interprete della sua generazione e dei “tempi torbidi”», per sublimarlo nel «diagnostico dei mali neo-industriali» e nel «giudice intellettuale e civile di una società che non chiede altro che di essere denunciata».⁴¹

Riportando alla luce il contenuto di una rimozione il critico indica al poeta il punto in cui egli somiglia di più a se stesso e, a dispetto delle edizioni *ne varietur*, consiglia «a chi cerchi la chiave per forzare i segreti di un maestro così involontario di *trobar clus*, di non smettere mai di cercare, se il poeta l'ha tolto, dove si trovi occultato, in tutta l'opera di Sereni, e quali echi, quali risonanze sappia propagare il ritmo leggero, sincopato, ballabile di *September in the rain*».⁴² Sfruttando il punto di vista interno il critico è in grado di rivelare ciò che l'autore ha tentato di nascondere, ricostruendo un profilo dell'opera forse meno netto e compiuto di quello ufficiale, ma più “vivo” e dinamico. Questa ricostruzione è resa possibile dalla forma narrativa assunta dal ragionamento saggistico, che risale a ritroso il processo creativo, e si insinua dentro l'esistenza della scrittura (e dentro la scrittura dell'esistenza) altrui.

Ancora più intensa la coimplicazione esistenziale, e quindi più complessa la costruzione dello spazio anamorfico, nel caso di Antonio Delfini, in cui l'empirismo di Garboli diventa quasi la manipolazione di un'intimità. Nell'incontro con Delfini, Garboli è attratto dalle potenzialità di una *storia*, non vuole semplicemente conoscere l'uomo, vuole leggerlo (e aiutarlo a *scriversi*, esserci mentre lui si scrive): «era un personaggio di romanzo; lo “scrittore” era solo il malefico pezzo di vetro in cui si rispecchiava, senza riconoscersi, un personaggio che aspettava chissà da quanto tempo, e chissà quanto avrebbe aspettato ancora, di essere “scritto”».⁴³

Garboli individua nel dislivello tra la vita e la biografia, nella differenza di potenziale tra l'esistenza e la sua registrabilità, l'energia che alimenta la scrittura di Delfini. Sulla permeabilità del confine tra realtà e finzione Garboli costruisce un racconto biografico in cui scrive lo scrittore come personaggio, portando alla luce, nell'atto stesso di riprodurlo, l'intelligenza del “tono Delfini”, e includendo nella scena la presenza del critico che dice *io*:

Delfini era là, in piedi nello spicchio di luce ritagliato nel fondale della notte afosa, davanti al banco, una mano in tasca, l'altra a tenere il bicchiere o levata a grattarsi il cranio già quasi calvo. Nel vedermi (nel vedere qualcuno) il sorriso gli succhiava la faccia tagliandola da un orecchio all'altro.⁴⁴

Nel contesto di un'ibridazione permanente tra arte e vita il saggista, allestendo ancora uno spazio fisico di coabitazione creativa, mostra allo scrittore il modo migliore di rico-

41 *Ivi*, p. 223.

42 GARBOLI, *Falbalas*, cit., p. 223.

43 CESARE GARBOLI, *I Diari di Delfini*, in *Storie di seduzione*, cit., p. II. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta come prefazione a ANTONIO DELFINI, *Diari (1927-1961)*, a cura di GIOVANNA DELFINI e NATALIA GINZBURG, Torino, Einaudi, 1982.

44 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 19.

piare «tutto ciò che qualcuno, dentro di lui, aveva già scritto o deciso di venire a scrivere a Roma». La necessità di far riciclare nei materiali depositati nella scrittura l'aria dell'esistenza, di «citare» i racconti già scritti in un sovratesto che li ricollochi nel flusso della vita, suggerisce lo «schema di rinarrazione *ex post* (dal vero) dei racconti del *Ricordo della Basca*, riportandoli ai fatti che li avevano ispirati e collegandoli al filo autobiografico». ⁴⁵

Garboli fa riferimento al testo pubblicato col titolo *Introduzione* nell'edizione del 1956 de *Il ricordo della Basca*, sottotitolo: *Dieci racconti e una storia*. La storia è la *rinarrazione* di cui parla Garboli, che viene aggiunta ai dieci racconti già editi nel 1938. Proprio col titolo *Una storia* il testo è ripreso nell'edizione *I racconti*, pubblicata da Garzanti nel 1963. L'oscillazione dei titoli colloca la rinarrazione delfiniana sulla frontiera, continuamente oltrepassata in entrambe le direzioni, tra testo e paratesto; ne fa una soglia permeabile che allo stesso tempo separa e unisce l'invenzione e il racconto dell'invenzione, la letteratura e ciò che viene subito prima e subito dopo la letteratura.

Sulle intenzioni metanarrative di Delfini lascia pochi dubbi il titolo che compare nel manoscritto originale, conservato in tre quaderni contrassegnati dalla dicitura *Il Ricordo del Ricordo*, ⁴⁶ e da una precisa indicazione di luogo e di tempo: «Roma, via Scarpellini 15 interno 279, aprile 1956». Ovvero il luogo e il tempo che Garboli e Delfini hanno condiviso mentre prendeva forma l'idea di ricucire i racconti col filo dell'esistenza; l'indirizzo, infatti, è quello della casa che Garboli aveva procurato a Delfini, e nella quale aveva sentito «un avvicinarsi di passi, nelle due stanze vuote di via Scarpellini; la presenza immateriale del futuro»; ⁴⁷ la presenza del fantasma di uno scrittore che avrebbe fatto da *copista* di tutto quanto Delfini teneva scritto dentro di sé.

Il Ricordo del Ricordo ripiega su se stesso il «libro» delfiniano, aumentando la bidimensionalità della pagina con una terza dimensione che immette il libro nel mondo, lo riporta nei luoghi in cui l'esperienza stilizzata dalla scrittura originariamente è *stata*. Un terzo spazio saggistico, *creato* dall'azione di Garboli che ha permesso allo scrittore di vederlo. Lo spazio inventivo e critico nel quale Delfini incontra i propri personaggi, lo spazio nel quale riscrive se stesso insieme alla storia della propria invenzione, è lo stesso spazio di prossimità nel quale agisce la saggistica di Garboli, che si mette sulle tracce del processo creativo. Garboli incontra lo scrittore-preda (non solo Delfini) in una dimensione semitestuale, e lì ne fa il personaggio di una *rinarrazione*. Si incarica di affrontare un «destino incompiuto, perso, irraccontabile, irrealizzato, fatto di piste sbagliate e di sogni mancati», per provare a «portarlo a compimento, facendolo entrare in un presente che non è il suo», ma è il presente della narrazione saggistica. Il lavoro di ricostruzione richiede «uno sforzo letterario, critico, ermeneutico, storico, romanzesco», ovvero l'intero repertorio degli strumenti del saggista. Garboli, «critico inappagato», «storico miscredente», «narratore di frodo», si affida a una «veggenza ulteriore», descritta una volta per tutte proprio rievocando il momento incipitario del suo romanzo *su e con* Delfini, la

⁴⁵ *Ivi*, p. 40.

⁴⁶ Titolo col quale il racconto compare in ANTONIO DELFINI, *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, Torino, Einaudi, 2008. Dalla *Nota ai testi* a cura di Irene Babboni si ricavano le notizie filologiche relative alle diverse incarnazioni del testo (cfr. *ivi*, pp. 349-365).

⁴⁷ GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 40.

scrittura della lunga introduzione ai *Diari*: «Chiusi gli occhi, mi cancellai dal presente, e chiamai a raccolta, senza alterare la verità storica, tutte le mie potenze fantastiche». ⁴⁸

Il saggio si conferma un *blending* tra verità storica e invenzione fantastica, reso possibile dal *medium* della narrazione, nel quale convergono immaginazione e argomentazione. La *veggenza ulteriore* del saggio, ovvero la possibilità di creare un'immagine non convenzionale – anamorfica – dell'opera analizzata, si affida al racconto in quanto dispositivo conoscitivo, strumento di organizzazione e costruzione *indiziaria* dei significati, laboratorio in cui il pensiero può verificare le sue ipotesi nel contesto di una realtà controfattuale. ⁴⁹

4 BIO-GRAFIE

L'interesse saggistico di Garboli si concentra su una zona intermedia tra l'opera e l'esistenza, o meglio, sul processo di gemmazione dell'opera dall'esistenza. Garboli indaga «il rapporto tra l'essere e il fare, o, che è lo stesso, tra il non-essere e il fare. Il rapporto tra le persone e le loro "opere", tra le persone e il loro equivalente oggettivo». Questa relazione crea una «zona franca, ma brumosa e indelimitabile», ⁵⁰ nella quale si compie l'incubazione dell'opera, e dentro la quale penetra la scrittura saggistica, allo scopo di raccontare il movimento che *estrae* la scrittura dalla vita. Garboli esplora il buio in cui la creazione non si è ancora compiuta, sosta nel territorio incerto della potenzialità, guidato dall'idea che «niente è più sacro di ciò che non è stato ancora redento dallo stile, non ancora raggiunto dall'intelligenza». ⁵¹

Questa attenzione per i fenomeni che precedono l'intelligenza, ma la determinano e le danno forma, rivela un altro dei macro-blending che strutturano la critica di Garboli. La saggistica di Garboli assume la coimplicazione tra processi cognitivi superiori e processi emotivo-percettivi, la convergenza tra intelligenza emotiva e intelligenza razionale, lo sfumare della contrapposizione rigida tra ragione e sentimento, compianare a quella tra corpo e mente. ⁵²

⁴⁸ GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., p. 176.

⁴⁹ Sulla narrazione come laboratorio di sviluppo delle potenzialità della mente e dispositivo che ne spiega il funzionamento cfr. DAVID HERMAN, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln / London, University of Nebraska Press, 2002; DAVID HERMAN, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, California, CSLI Publications, 2003; DAVID HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009; STEFANO CALABRESE, *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009; STEFANO CALABRESE, *La fiction e la vita. Letteratura, benessere, salute*, Milano, Mimesis, 2017; JONATHAN GOTTSCHALL, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2012; BLAKEY VERMEULE, *Why Do We Care about Literary Characters?*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

⁵⁰ CESARE GARBOLI, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, IX-XXVII, a p. XVII.

⁵¹ *Ivi*, p. XXVII.

⁵² Questa serie di convergenze, e la conseguente integrazione dei processi emotivi e delle percezioni corporee nei processi della cognizione umana, è stata esplorata tanto in ambito filosofico (cfr. REMO BODEI, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 2003, MARTHA NUSSBAUM, *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2001), quanto nell'ambito della psicologia cognitiva (cfr. KEITH OATLEY, *Best-Laid Schemes. The Psychology of Emotions*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1992, GEORGE LAKOFF

Radicalizzando in senso materialistico le teorie psicoanalitiche, Garboli cerca nella scrittura le tracce che rendono manifesto il pensiero delle viscere. Coerentemente, attribuisce a Natalia Ginzburg una «intelligenza fisiologica», che presiede alla «trasformazione del tema fisiologico in corpo narrativo»: «l'incontro col mondo, l'ingresso nella vita, il mangiare, il partorire, il comporsi e l'evolversi del rapporto carnale con la realtà in un sistema contagioso di relazioni che hanno sede nel proprio corpo, è il tema dominante in tutta o quasi tutta la Ginzburg». ⁵³ Garboli confronta la letteratura con la materia prima della biografia non per trovarvi un principio di causazione, o un inerte rispecchiamento, ma perché in questo caso il significato dell'opera è esattamente un tentativo di «scrivere la vita», di riprodurla nei suoi movimenti biologici.

Le opere di Ginzburg confermano agli occhi di Garboli l'esistenza di un'omologia, di un isomorfismo, tra lo svilupparsi dei bisogni e i desideri del corpo, la storia fisiologica dei corpi femminili, e lo sviluppo degli organismi narrativi, il comporsi del corpo del racconto. Nella scrittura di Ginzburg, Garboli individua una strategia conoscitiva fondata su un «rapporto speculare tra l'oscurità del corpo e i processi intellettuali, tra le viscere e la loro rifrazione in altrettanti percorsi mentali». ⁵⁴ Nella sua fase matura la scrittrice scopre il piacere di raccontare il funzionamento di questa intelligenza fisiologica, introduce una svolta saggistica attraverso la quale impara ad «*adoperare* la fisiologia», «adoperare la mente come le viscere», nella consapevolezza che la conoscenza intellettuale è «lo specchio un po' annerito dove si riflette ciò che in quelle profondità, come sa ogni natura primitiva, è buio ma leggibile». Il ripiegamento speculare, la riflessione della fisiologia su se stessa è uno «strumento critico»: ⁵⁵ la coimplicazione originaria di critica e creazione, ibridate nella scrittura saggistica, viene collocata a livello delle profondità biologiche, dove mente e corpo, intelligenza e istinto, sono già compresenti, condividono lo stesso spazio in una relazione di anamorfica reciprocità. ⁵⁶

e MARK JOHNSON, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999) e degli studi sulla coscienza da una prospettiva neurobiologica (ANTONIO DAMASIO, *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, London, Putnam Publishing, 1994, ANTONIO DAMASIO, *The Feeling of What Happens*, New York / San Diego / London, Harcourt Brace & C., 1999, ANTONIO DAMASIO, *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, New York, Pantheon, 2010, GERALD M. EDELMAN, *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the Mind*, New York, Penguin, 1994).

⁵³ GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 59.

⁵⁴ *Ivi*, p. 60.

⁵⁵ *ivi*, p. 61. Garboli riconduce i tratti espressivi dell'opera di Ginzburg a una concezione corporea della creatività legata alla specificità biologica e sociologica del corpo femminile. Dagli stessi presupposti muove l'interpretazione della scrittura di Elsa Morante. Si tratta di letture che possono essere accusate di "essenzialismo", e che rischiano di riprodurre alcuni stereotipi sull'irrazionalità congenita della mente femminile. Tuttavia l'interpretazione di Garboli sembra *sublimare* lo stereotipo, utilizzandolo per indicare, a partire dall'analisi dell'intelligenza femminile, la necessità di interpretare tutte le intelligenze creative come incardinate nella vita del corpo, di valorizzare la *situazione* concreta di ogni creatività. La creatività femminile diventa la metafora di un modo diverso di intendere il pensiero.

⁵⁶ Garboli definisce Natalia Ginzburg una «ideologa del romanzo», e questo proprio nella misura in cui il critico attribuisce «al saggismo, nell'opera della Ginzburg, un ruolo privilegiato. È nel saggismo che si esalta, a mio avviso, la creatività della Ginzburg in quanto pioniera, per così dire, dell'intelligenza femminile (così come, per intenderci, consideriamo Montaigne il pioniere, il classico involontario, nato dalla riflessione diretta sulla propria esperienza, dell'intelligenza moderna» (*ivi*, p. 289).

In modo simile, le storie di Elsa Morante si sviluppano in analogia con i «fenomeni patologici» che raccontano, «sentiti come misteriosi processi di trasformazione sui quali si fonda il principio stesso di ogni organismo romanzesco». ⁵⁷ L'opera di Morante parla della metamorfosi di corpi ed esistenze, ed è attraversata da una metamorfosi che si compie a ogni libro, riflettendo nello specchio del testo, «tradotta in linguaggio romanzesco, la stupefacente metamorfosi fisiologica del suo Autore». ⁵⁸ I due organismi, il libro e la vita, mutano trascinati da una enigmatica, sotterranea reciprocità. In cui la finzione non si chiude mai su se stessa, non sigilla mai i fatti della vita con una stilizzazione definitiva. La scrittura mantiene scoperto, visibile, il sostrato biologico e istintuale che la nutre, lascia «che gli orli della creazione letteraria combacino coi fatti e i bisogni della fisiologia». ⁵⁹

Il saggio quindi mostra la creatività come un'attività contigua alla fisiologia del corpo, quasi un effetto collaterale del lavoro col quale la materia tenta di sdoppiarsi per diventare autocosciente. Inconsapevolmente in accordo con le più radicali teorie materialiste della coscienza, Garboli descrive l'emersione della consapevolezza di sé come una *eccedenza* dell'attività neurobiologica. ⁶⁰

Coerentemente con la scoperta di questa continuità tra corpo e mente, il saggio si incarica di richiamare continuamente la letteratura verso la vita, di ristabilire il legame tra i segni e le realtà che li hanno generati. Per affermare la necessità di questo movimento, di questa *restituzione* della scrittura ai suoi contesti, Garboli valorizza la posizione privilegiata della critica di prossimità, del rapporto critico che deriva dalla compromissione biografica:

una relazione di contemporaneità e di amicizia fra l'autore di un libro e il suo lettore introduce un elemento di giudizio che appartiene al presente, un supplemento d'informazione effimero quanto irripetibile, che nasce dalla reciprocità della presenza fisica nel mondo di colui che scrive e colui che legge. ⁶¹

La compresenza fisica di chi scrive e chi legge nel mondo crea una terza dimensione del significato, è la reificazione dello spazio di intersezione creato dal saggio. Che per Garboli è sempre anche uno spazio di *demistificazione* della letteratura: l'ancoraggio al mondo impedisce alla letteratura di formalizzare e astrarre la vita, di stemperare nell'immaginario le tensioni conflittuali e incompatibili dell'esistenza. Garboli insiste su una concezione carnale della creatività, sull'origine *sporca* delle idee, sul loro legame irrecidibile con il mondo delle cose e delle persone. Compito del saggio è di esplicitare questo

⁵⁷ CESARE GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, 11-17, a p. 11.

⁵⁸ *Ivi*, p. 12.

⁵⁹ GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 150.

⁶⁰ Secondo Dennett, la coscienza, emergendo dall'elaborazione cerebrale delle percezioni e degli stimoli fisiologici, *fa presa* sulla materia lavorando per approssimazioni, per bozze multiple («multiple drafts») che continuamente riscrivono il sé sulla base del riconfigurarsi dell'attività mentale: cfr. DANIEL C. DENNETT, *Consciousness Explained*, London, Allen Lane The Pinguin Press, 1991, pp. 101-138. Molti studi recenti radicalizzano l'idea che l'attività cerebrale impercepita preceda e determini profondamente le scelte che percepiamo come cosce: cfr. ROBERT SAPOLSKY, *Behave. The Biology of Humans at Our Best and Worst*, New York, Penguin Press, 2017.

⁶¹ GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., p. 157.

legame, di mantenerlo vivo e produttivo, per impedire alla letteratura di *coprire* il mondo, di occultarlo nell'estetizzazione.

Garboli trova rappresentato nel teatro di Molière il versante tossico dell'immaginario, la vera e propria truffa che la cultura nasconde quando si virtualizza, quando si distacca dai fatti dell'esistenza. In particolare, nella filigrana di *Tartuffe* Garboli legge una denuncia dell'uso intimidatorio e ricattatorio della cultura, della trasformazione del sapere in una cortina fumogena di teorie inverificabili e inavverabili. Nel profilo di Tartuffe intravede una fisionomia di manipolatore che ha imperversato nel cuore del Novecento: l'intellettuale «dal sorriso accomodante e dai denti di lupo, uno di quei piccoli teologi della letteratura e della politica che fanno del terrorismo e praticano la cultura come un'arma, come uno strumento esoterico di minaccia».⁶²

Il saggio, terza e ultima approssimazione, è uno strumento che si oppone alla tartuffizzazione del mondo. Lavora a decostruire l'esoterismo della cultura, la sua forza contundente di mascheramento dei rapporti reali. Nel suo spazio anamorfico, il saggio costringe a una visione bifocale, a una prospettiva obliqua dalla quale è sempre possibile vedere ciò che la cultura nasconde, le ragioni materiali dalle quali proviene, il posizionamento di chi prende la parola. Come ha suggerito Adorno, il saggio cerca di spezzare il «cieco nesso naturale» che è all'origine del mito, ovvero di contestare l'inesorabilità dell'immaginario creato dalle narrazioni dominanti e fondative, allo stesso tempo rivelando come la cultura sia sempre inscritta nel mondo e nelle sue forme: «maggiore è l'energia con la quale il saggio sospende il concetto di una realtà prima e si rifiuta di ricavare dalla natura i fili della cultura, maggiore sarà anche la radicalità con la quale esso riconosce l'essenza naturale della cultura stessa».⁶³

62 GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 341-365, a p. 354.

63 THEODOR W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, prefazione di SERGIO GIVONE, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3-26, a p. 21.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, prefazione di SERGIO GIVONE, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3-26. (Citato a p. 60.)
- BARTHES, ROLAND, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969. (Citato a p. 48.)
- *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56. (Citato a p. 48.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 47.)
- BERMAN, ART, *From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Urbana, University of Illinois Press, 1988. (Citato a p. 48.)
- BERNINI, MARCO e MARCO CARACCIOLO, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013. (Citato a p. 50.)
- BODEI, REMO, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 2003. (Citato a p. 57.)
- BOLZONI, LINA, *A proposito di Gerusalemme Liberata XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)*, in *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 363-375. (Citato a p. 46.)
- BORGHESI, ANGELA, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2011. (Citato alle pp. 47, 52, 61.)
- *L'oroscopo di Zvani. Pascoli secondo Cesare Garboli*, in ANGELA BORGHESI, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2011. (Citato alle pp. 47, 52, 61.) pp. 135-160. (Citato a p. 52.)
- BRANDT, ANTHONY e DAVID EAGLEMAN, *The Runaway Species. How Human Creativity Remakes the World*, Edinburgh, Canongate, 2017. (Citato a p. 51.)
- CALABRESE, STEFANO, *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009. (Citato a p. 57.)
- *La fiction e la vita. Letteratura, benessere, salute*, Milano, Mimesis, 2017. (Citato a p. 57.)
- CANTARUTTI, GIULIA e WOLFGANG ADAM (a cura di), *Prosa saggistica di area tedesca*, Bologna, il Mulino, 2012. (Citato a p. 47.)
- 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. 47.)
- CASADEI, ALBERTO, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore, 2018. (Citato a p. 51.)
- CHARLES, MICHEL, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977. (Citato a p. 46.)
- CLARK, ANDY, *Being There. Putting Brain, Body, and World Together Again*, Cambridge (Mass.), The Mit Press, 1998. (Citato a p. 50.)
- *Intrinsic Content, Active Memory, and the Extended Mind*, in «Analysis», LXV/1 (2005), pp. 1-11. (Citato a p. 50.)
- *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2010. (Citato a p. 51.)

- CLARK, ANDY e DAVID J. CHALMERS, *The Extended Mind*, in «Analysis», LVIII/1 (1998), 7-19 [poi in *The Extended Mind*, a cura di RICHARD MENARY, Cambridge Mass., The Mit Press]. (Citato a p. 50.)
- CORTELLESA, ANDREA, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008. (Citato a p. 47.)
- CULLER, JONATHAN, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* [1982], London / New York, Routledge, 2008. (Citato a p. 48.)
- DAMASIO, ANTONIO, *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, London, Putnam Publishing, 1994. (Citato a p. 58.)
- *The Feeling of What Happens*, New York / San Diego / London, Harcourt Brace & C., 1999. (Citato a p. 58.)
- *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, New York, Pantheon, 2010. (Citato a p. 58.)
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *A proposito di «Intermezzo»*, in *Saggi 1922-1966*, a cura di FRANCO CONTORBIA, Milano, Mondadori, 1982. (Citato a p. 46.)
- *Quaderni di Montaigne*, Milano, Garzanti, 1986. (Citato a p. 47.)
- DELFINI, ANTONIO, *Diari (1927-1961)*, a cura di GIOVANNA DELFINI e NATALIA GINZBURG, Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 55.)
- *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, Torino, Einaudi, 2008. (Citato a p. 56.)
- DENNETT, DANIEL C., *Consciousness Explained*, London, Allen Lane The Pinguin Press, 1991. (Citato a p. 59.)
- DESIDERI, LAURA, *Bibliografia di Cesare Garboli (1950-2005)*, nota introduttiva di Carlo Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007. (Citato a p. 46.)
- DOLFI, ANNA (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012. (Citato a p. 47.)
- EDELMAN, GERALD M., *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the Mind*, New York, Penguin, 1994. (Citato a p. 58.)
- ERCOLINO, STEFANO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017. (Citato a p. 48.)
- FAUCONNIER, GILLES e MARK TURNER, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexity*, New York, Basic Books, 2002. (Citato a p. 51.)
- GALILEI, GALILEO, *Considerazioni al Tasso*, in *Le opere di Galileo Galilei*, Firenze, Barbera, 1933, vol. IX, pp. 59-148. (Citato a p. 46.)
- GALLERANI, GUIDO MATTIA, *Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)*, in «Ticentre», v (2016), pp. 67-88, <http://www.ticentre.org/ojs/index.php/t3/article/view/111>. (Citato a p. 47.)
- GARBOLI, CESARE, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Le Rime, I versi della Vita Nuova e le canzoni del Convivio*, Torino, Einaudi, 1954, pp. VII-XXIX. (Citato a p. 53.)
- *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969. (Citato a p. 57.)
- *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1984. (Citato a p. 52.)

- *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990. (Citato a p. 52.)
- *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990. (Citato alle pp. 53-55.)
- *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995. (Citato a p. 59.)
- *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni, 1998. (Citato alle pp. 53, 60, 64.)
- *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002. (Citato alle pp. 50, 51, 53, 57, 59.)
- *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato alle pp. 46, 52, 55, 56, 58, 59.)
- *La gioia della partita*, a cura di LAURA DESIDERI e DOMENICO SCARPA, Milano, Adelphi, 2016. (Citato a p. 53.)
- GERVASI, PAOLO, *Ricerca della creazione. La critica italiana e la funzione Proust*, in «Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi», XL/3 (2011), pp. 95-109. (Citato a p. 50.)
- *Into the Author's Mind. Cesare Garboli and the Essay as Embodied Comprehension*, in «MHRA Working Papers in the Humanities», x (2015), pp. 33-43. (Citato a p. 49.)
- *La voce come metodo. Pratica dei media e scrittura orale in Debenedetti*, in «Ermenutica Letteraria», XIII (2017), pp. 115-125. (Citato a p. 51.)
- GILMAN, ERNEST B., *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven / London, Yale University Press, 1978. (Citato a p. 46.)
- GINZBURG, CARLO, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-210. (Citato alle pp. 49, 50.)
- *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 a p. 49.)
- GOTTSCHALL, JONATHAN, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2012. (Citato a p. 57.)
- HALLYN, FERNAND, *Anamorphose et allégorie*, in «Revue de Littérature Comparée», LVI (1982), pp. 319-330. (Citato a p. 46.)
- HERMAN, DAVID, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln / London, University of Nebraska Press, 2002. (Citato a p. 57.)
- *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, California, CSLI Publications, 2003. (Citato a p. 57.)
- *Basic Elements of Narrative*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009. (Citato a p. 57.)
- LAKOFF, GEORGE e MARK JOHNSON, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999. (Citato a p. 57.)
- LA PORTA, FILIPPO e GIUSEPPE LEONELLI, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007. (Citato a p. 47.)
- MALPAS, SIMON e PAUL WAKE (a cura di), *The Routledge Companion to Critical Theory*, London / New York, Routledge, 2006. (Citato a p. 48.)
- MARGOLIN, JEAN-CLAUDE, *Aspects du surréalisme au XVI siècle: fonction allégorique et vision anamorphotique*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXIX (1977), pp. 503-530. (Citato a p. 46.)

- MENARY, RICHARD, *Writing as Thinking*, in «Language Sciences», XXIX/5 (2007), pp. 621-632. (Citato a p. 50.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Cesare Garboli*, in *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 98-101. (Citato a p. 50.)
- NUSSBAUM, MARTHA, *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2001. (Citato a p. 57.)
- OATLEY, KEITH, *Best-Laid Schemes. The Psychology of Emotions*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1992. (Citato a p. 57.)
- PLOTTEL, JEANINE PARISIER, *Anamorphosis in Painting and Literature*, in «Yearbook of Comparative and General Literature», XXVIII (1979), pp. 10-19. (Citato a p. 46.)
- RUSH, FRED (a cura di), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. (Citato a p. 48.)
- SANGUINETI, EDOARDO, *Cauto omaggio a Debenedetti*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 183-193. (Citato a p. 51.)
- SAPOLSKY, ROBERT, *Behave. The Biology of Humans at Our Best and Worst*, New York, Penguin Press, 2017. (Citato a p. 59.)
- SELDEN, RAMAN, *From Formalism to Poststructuralism*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, vol. VIII. (Citato a p. 48.)
- VITTORIO, SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995. (Citato a p. 54.)
- SONTAG, SUSAN, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966. (Citato a p. 48.)
- TAVIANI, FERDINANDO, *Prefazione*, in CESARE GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni, 1998. (Citato alle pp. 53, 60, 64.) pp. VI-LXII. (Citato a p. 53.)
- TURNER, MARK, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1996. (Citato a p. 51.)
- VERMEULE, BLAKEY, *Why Do We Care about Literary Characters?*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010. (Citato a p. 57.)
- WIMSATT, WILLIAM K., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954. (Citato a p. 48.)

PAROLE CHIAVE

Saggio; Garboli; Critica; Scienze neurocognitive; Poetica cognitiva; Blending; Narrazione; Stile; Letteratura italiana; Letteratura contemporanea.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Paolo Gervasi è Marie Skłodowska-Curie Research Fellow alla Queen Mary University di Londra, dove lavora a un progetto di ricerca sulla storia della caricatura tra letteratura e arti visive. Dopo aver pubblicato la monografia *La forma dell'eresia. Giacomo De-benedetti 1922-1934: storia di un inizio* (Pisa, ETS, 2012), seguita da diversi studi di storia e teoria della critica, ha scritto saggi sulla letteratura italiana contemporanea e sulla cultura rinascimentale, sui rapporti tra letteratura e scienze neurocognitive, sui progetti di *digital humanities* ai quali ha collaborato durante i tre anni da ricercatore presso il laboratorio CTL della Scuola Normale Superiore di Pisa. Una sua monografia dedicata a Cesare Garboli, dal titolo *Vita contro letteratura. Cesare Garboli: un'idea della critica*, è in corso di pubblicazione per Luca Sossella editore. Cura un blog personale legato alle sue ricerche, che si chiama *Misshaping by Words*: <https://blogs.history.qmul.ac.uk/litcaricature/>.
p.gervasi@qmul.ac.uk

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLO GERVASI, *Anamorfosi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 45–65.

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 MARCHESE, <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.