

Per Cesare Garboli

Si pubblicano gli interventi letti il 27 maggio 2004 nel corso di una giornata dedicata dall'Università degli Studi di Siena alla Memoria di Cesare Garboli

Giuseppe Nava

Per Cesare Garboli

Proverò a formulare una serie di riflessioni attorno a tre categorie che mi sembrano utili per la comprensione dell'opera di Cesare Garboli. In primo luogo, la sua formazione agli inizi degli anni '50, e dunque una ricognizione sui poeti e sui pensatori che hanno influito sulla sua cultura. C'è infatti in Garboli un forte interesse filosofico – era stato allievo di Carlo Antoni –: questo interesse filosofico sottende, dissimulato, l'intera sua opera critico-letteraria. La seconda categoria di cui mi servirò è quella del canone di Garboli, e intendo per canone una serie di testi del Novecento sui quali egli ferma la sua attenzione e che in qualche modo propone all'attenzione dei suoi lettori e dei suoi critici. È un Novecento assai diverso da quello che ci viene offerto sia dallo storicismo degli anni Cinquanta sia dalla critica sperimentale e neoavanguardistica degli anni Sessanta. Infine, la terza categoria riguarda lo statuto dell'attività di Garboli. Egli si interrogò a lungo sulla definizione della sua attività: se fosse scrittore, critico, lettore, filosofo, esecutore; e a questo interrogarsi dedicò tutta una serie di testi, raccolti per lo più in *Pianura proibita*, che culminano nella bellissima prolusione del 2001 tenuta all'università di Parma, che porta quello stesso titolo e che rappresenta un po' il suo canto del cigno. È un interrogarsi che indica come Garboli non ritenesse mai garantita la sua attività di scrittura e di riflessione critica, quasi sentisse continuamente il bisogno di ripensarla, di rilegittimarla, di chiarirla a se stesso prima che agli altri, di vedere come il suo esercizio critico si commisurasse da un lato con l'opera, dall'altro con la vita.

Cominciamo dunque dalla formazione di Garboli nei primi anni Cinquanta. All'università di Roma Garboli si trova ad attraversare la crisi dello storicismo, che appariva sempre più incrinato, come lui dirà, dai colpi dell'antropologia demartiniana e dell'esistenzialismo francese, davanti ad una letteratura sempre più lontana dall'ottimismo della ragione. Croce esercitò una grande influenza sul pensiero di Garboli, forse più grande di quanto si pensi. Si veda la lettura particolare che Garboli dà di Croce nel saggio *Croce e Gentile*, contenuto in *Pianura proibita*: Croce è per lui colui che distingue tra passato e presente; colui che si pone il problema, certo, del presente che deve dare un senso al passato, ma che non crede veramente che il passato possa farsi

presente, possa tornare ad esistere nel presente. Il passato – nell’interpretazione che Garboli propone di Croce – è una realtà chiusa che sollecita la domanda di senso dell’interprete presente, ma che non può mai essere recuperata nella sua totalità, che non può mai essere restituita integra, perché possiamo riappropriarci solo di una serie di significati, che sono poi donazioni o conferimenti che noi facciamo. Ma non possiamo ricostruire veramente l’ottica di vita con cui il passato fu vissuto; non possiamo recuperarne – mi sia concesso il termine – l’*aura* esistenziale. Di conseguenza, mentre opera un singolare capovolgimento di Croce da razionalizzatore della realtà a pensatore che riconosce la distanza e l’impervietà del passato, Garboli prende invece decisamente le distanze da Gentile, che sente troppo avventuroso, troppo ideologicamente fiducioso nella perenne attualità del passato: arriva a chiamarlo addirittura “avanguardistico”, in un certo senso, proprio perché Garboli diffida di questa epifania continua del passato nel presente. Il passato è per Garboli una realtà bloccata nella sua compattezza, che noi dobbiamo continuamente reinterpretare, risollecitare, ma che rimarrà in qualche modo sempre esclusa dalla nostra reale conoscenza (se per reale conoscenza intendiamo quella che ne colga l’*aura* esistenziale).

Dalla crisi dello storicismo emergevano in quegli anni una serie di risposte alternative: c’erano il modello Longhi e quello di una critica interessata ai modelli formali (ironicamente detta “critica degli scartafacci”). Il modello Longhi esercitò su Garboli una forte suggestione, proprio nel momento in cui egli riconosceva la sua distanza da Longhi. Questa suggestione nasceva dal fatto che per Longhi (come si legge in un bel saggio di *Pianura Proibita*) non si dà esercizio critico, non si dà descrizione critica, che non sia in qualche modo mediata da rappresentazioni preesistenti, ovvero che non chiami in causa o le immagini figurative o testi già scritti prima. In questo modo l’esercizio critico e la creatività diventano due attività tra loro intrecciate, la creatività si esprime attraverso l’esercizio critico, perché – questo sarà il dramma di Garboli, che vi ritorna sopra più volte – la creatività senza l’esercizio critico a Garboli risulta impossibile. L’esercizio critico, il riferimento alla rappresentazione già data, all’immagine, ai testi, è in qualche modo il catalizzatore che sollecita la creatività a emergere, ad esprimersi. Quindi, quando parla di questa condizione della critica longhiana che ha bisogno di un supporto preesistente per organizzare la sua creatività, Garboli sta parlando anche di se stesso: nel saggio su Longhi, in filigrana, si drammatizzano condizioni e problemi che assillano non solo la sua attività ma il suo stesso vissuto.

In quegli anni un’altra risposta alla crisi dello storicismo era quella che Benedetto Croce chiamò derisoriamente “critica degli scartafacci”: Giuseppe De Robertis e soprattutto Gianfranco Contini. Garboli sentì il fascino di Contini, ma non tanto del Contini analista di testi e di linguaggi, quanto del Con-

tini che attraverso l'analisi apparentemente asettica dei testi e dei linguaggi metteva in gioco, chiamava in causa il suo gusto e le sue esperienze di lettore e critico di poesia. Garboli non fu mai un continiano, nel senso d'una metodologia scientifica dell'analisi linguistica e stilistica. Più in generale Garboli sentì il richiamo del "laboratorio" continiano, ma non nel senso novecentesco, sperimentale, di laboratorio come *work in progress*. Sentì il richiamo del laboratorio come luogo in cui lo scrittore trasforma la vita in scrittura. Nel laboratorio non gli interessa l'esercizio formale, la genesi dei testi da un punto di vista linguistico o stilistico; non gli interessa la sperimentazione novecentesca, sia essa di tipo avanguardistico o ermetico. Gli interessa invece quella serie di processi attraverso cui la vita riesce a passare nei testi: è questo il nodo centrale della sua riflessione. Di qui appunto la frequentazione assidua delle carte private di uno scrittore, dal *Journal* di Matilde all'officina pascoliana di Castelvecchio ai testi dell'anonimo pamphlettista secentesco contro la moglie di Molière, oppure l'attenzione per i carteggi, ad esempio per quello Longhi-Berenson. Sono tracce, testimonianze, in cui si coglie *in nuce* quel processo difficile e mai interamente risolto per cui il vissuto passa nella contraddittoria perfezione della forma. Per Contini la forma era un'eccedenza rispetto alla vita; ma talvolta la vita è essa stessa in eccedenza rispetto alla forma: la vita non riesce a trasferirsi integralmente nel testo. Garboli è stato assillato da questa problematica dell'esistenza, del vissuto che, per quanti sforzi si facciano, è infinitamente più ricco nella sua esperienza di quanto poi non riesca ad essere nella sua traduzione formale, testuale.

Parecchi saggi di *Pianura proibita* (ed in particolare *Leben und Werken*, ma anche l'eponimo *Pianura proibita*) si misurano con questo dramma. Perché il soggetto che scrive e riflette criticamente ha dentro di sé una ricchezza di immaginazione e di vissuto che non riesce a trasferirsi e risolversi completamente nella scrittura? Questo è il senso della famosa affermazione "la vita come testo", che, se da una parte fu maldestramente interpretata da Silvio Perrella con l'analogia tra i paratesti di Calvino e il suo progetto di dare una sistemazione matrimoniale alla propria vita, dall'altra venne aspramente criticata, per esempio, da Franco Fortini, che, considerando la vita come luogo di scelte etiche e politiche, sentì la definizione di Garboli come – cito testualmente – un'"empietà" (F. Fortini, *Sulla tomba di Matilde*, "L'indice", 8, settembre 1992), una sorta di colpa morale. La vita era per Fortini altro da un testo, ed in fondo lo era anche per Garboli: con quella espressione egli voleva dire che al centro della sua riflessione era il crogiuolo che trasforma il vissuto in parole, in "carne e sangue" di testo, e di come questo crogiuolo funzioni, non funzioni, o funzioni solo imperfettamente. C'è, in *Pianura proibita*, un interrogarsi dolente sul perché la sua ricchezza di immaginazione, la sua intensità di vivere, le sue letture non si traducessero poi in scrittura originale. Questo era

per Garboli il senso dell'inadeguatezza del testo di fronte al ribollire dell'immaginazione, della vita; questo il motivo per il quale andava a cercare testi come i diari di Delfini, come le corrispondenze, i pamphlet anonimi, o il diario di un personaggio non certo d'eccezione come Matilde Manzoni. Evidentemente sentiva nel dramma di Matilde qualcosa del suo dramma, qualcosa di questa vita che chiede di farsi scrittura in tutta la ricchezza delle sue possibilità.

Che immagine del Novecento propone Garboli attraverso l'insieme del suo esercizio critico? Siamo alla seconda categoria a cui accennavo all'inizio. A quali autori ha dedicato maggiormente la sua attenzione critica? Delfini, Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Anna Banti, Mario Soldati, Cassola, Bassani, Parise, Tobino e, per quel che riguarda la poesia, due soli poeti ma molto importanti: Pascoli e Penna. È un Novecento che non è quello del realismo ma non è neppure quello della sperimentazione, dell'avanguardia, della programmazione letteraria e narrativa. Tant'è vero che nei saggi di Garboli figura anche qualche scritto dedicato a Italo Calvino che, come si sa, fu molto sperimentale nella seconda fase della sua scrittura: ebbene, per lui Garboli dimostra di non avere alcuna simpatia. Anzi: per quel nesso tra vita e testo di cui si diceva, quell'antipatia si colora addirittura dei tratti di un'antipatia personale, non solo di disaffezione per le opere. Perché questo canone? Perché per Garboli quegli autori componevano il Novecento italiano che gli interessava, in quanto, nella loro diversità, erano accomunati da un tratto, ovvero la romanzizzazione dell'io. Non a caso molti di questi scrittori sono donne: queste scrittrici (Banti, Ginzburg, Morante) hanno in comune il fatto di misurarsi con il problema della traduzione del vissuto in testo, e di dissimulare sotto l'apparenza di un ordine narrativo tradizionale una messa in discussione di certezze e valori, che proviene dalle zone più oscure e profonde dell'io. C'è un particolare interesse di Garboli per il femminile, perché egli pensa che l'elemento femminile nel romanzo sia un elemento che chiede ancora di essere portato alla luce e fatto conoscere nella sua ricchezza; un elemento represso, sottovalutato. Così, proprio concentrando la lettura su queste tre autrici, si viene a mettere in luce la ricchezza, la forza, sia pure contraddittoria, aggrovigliata e pulsionale, del testo.

Gli scrittori del canone di Garboli sono autori assillati dalla costruzione di un destino: si pensi, per esempio, alla storia d'una vita che Garboli estrae dal *corpus* poetico di Pascoli. È come se Garboli si sentisse investito della funzione di rivelare, di decifrare una storia ed un destino personale che in qualche modo a Pascoli non erano chiari, ma che erano iscritti nella sua opera, pur essendo rimasti largamente virtuali (si veda il suo commento al Meridiano Pascoli). In questo senso ho sempre pensato che una parola chiave nella scrittura critica di Garboli fosse la parola "infetto", che ha curiosamente una

frequenza assai alta nella prosa garboliana: “scrittore infetto”, “pagine infette”, “romanzo infetto”. Che cos’è questa infezione? Scartando naturalmente la banalizzazione decadentistica, che non era di Garboli, uomo troppo intelligente e concettualmente agguerrito per indulgere all’estetismo, la parola “infetto” a mio avviso rimanda all’infezione della vita stessa, all’eccesso di vitalità che si rovescia nel suo opposto, diventando impulso di morte e deriva verso l’autodistruzione (ad esempio, nel protagonista di *Aracoeli* o in certi testi della Banti). È questo il nucleo segreto che Garboli cerca di portare in luce nella scrittura della Morante e degli altri. Sono scrittori questi che gli avanguardisti del Gruppo 63 ritenevano passatisti, e che invece a Garboli interessano particolarmente, perché attraverso l’ordine rivelano una trasgressione che viene dal profondo e che ha il suo centro proprio in questa infezione, nell’infezione stessa del vivere, della vitalità traboccante che non riesce a darsi un senso ed una direzione, e si avvita su se stessa.

Per concludere, parlerò dello statuto dell’attività di Garboli. Non è casuale che egli si chieda continuamente “ma che cosa sono io? un critico? uno scrittore? uno storico?”. La risposta è sempre negativa. Garboli dice: “sono un critico incompiuto, un narratore di frodo e uno storico scettico, e dunque non un vero storico. Che cosa sono allora?”. La risposta è apparentemente dimesa ma in realtà costituisce un motivo di riflessione. Garboli si vede piuttosto nei panni del traduttore, di colui che realizza l’equivalente di un testo (figurativo o verbale) con altre parole; oppure si immagina nelle vesti di un esecutore, nel senso musicale del termine; o si vagheggia come attore, non tanto nel senso dell’attore istrionico, su cui tanto si è giocato data l’innegabile teatralità del personaggio, ma nel senso in cui un attore recita un testo, e quindi ne è l’esecutore, il traduttore, si misura con l’equivalente di un testo che già esiste ma al quale deve dare un nuovo senso convogliandovi quell’energia creativa che non può tradursi direttamente in suonate, in quadri, in romanzi, in poesie. Ancora una volta siamo rimandati al nodo centrale di un’esistenza “infetta”, che è una ricchezza inceppata, come un “rivo strozzato”, per dirla con Montale, e quindi prova l’assillo dell’angoscia. C’è un Garboli costruttore del proprio personaggio, non tanto nel senso istrionico, quanto nel senso più profondo dell’interrogarsi sulla propria identità, del vederla riflessa in una serie di possibili modelli identitari (l’esecutore, il traduttore, il critico). La questione è sempre quella di chi non sa veramente quale sia la sua ottica – in questo Garboli è molto novecentesco, nonostante il suo apparente amore per l’ordine e la classicità. L’esecuzione e la recitazione presuppongono il valore, ma non lo fondano. L’intelligenza del vissuto, del suo modo di proiettarsi nel testo, approda a miti personali, ma si ritrova davanti all’enigma del senso. Sul pieno aleggia l’ombra di un vuoto esistenziale, questa è l’“infezione” di cui l’arte e la critica sono sontuosi palliativi e distrazioni, ma non sono mai la vit-

toria definitiva. Questo è a mio avviso il senso profondo dell'opera di Garboli, un critico saggista, non nel senso del saggismo filosofico alla Lukács o alla Benjamin, ma piuttosto sulla scia di grandi critici-scrittori di area romana, da Cecchi a Praz, da Trompeo a Macchia: un critico che chiede che gli si resista, proprio come egli diceva che “bisogna resistere a Fortini, per entrare in Fortini”. A Garboli bisogna resistere, nel suo stesso interesse, perché resistendo si esplora meglio il senso della sua opera. Così io lo vedo e così gli rendo un tributo postumo, rimpiangendo di non poter più ascoltare la sua voce profonda, di non poter più godere dello scintillio della sua intelligenza.