DOPPIOZERO

Biologia della scrittura. Cesare Garboli e la forma del saggio

Paolo Gervasi

10 Febbraio 2016

Durante il Novecento la critica letteraria, rispondendo alla pressione contestuale esercitata dal perfezionarsi, in tutti i settori dell'attività umana, degli apparati tecnico-scientifici, ha tentato di strutturarsi secondo modelli ad alto quoziente di formalizzazione, esemplati sui paradigmi delle scienze esatte. Tuttavia, accanto a questa tendenza, in aperta opposizione oppure in dialettica continuità, alcune esperienze hanno mantenuto la critica agganciata a una dimensione retorica e discorsiva, *situata* nella creatività del linguaggio. Come più volte messo in evidenza dagli studi di Alfonso Berardinelli, la forma del saggio, riattivando nel Novecento una tradizione che risale alle origini della modernità, ha permesso alla critica di coniugare le esigenze dell'analisi e le risorse dell'invenzione, riconoscendo nelle potenzialità ricreative della scrittura una modalità di comprensione interna e ravvicinata del processo letterario.

Il saggio si configura come una strategia di conoscenza che descrive le esperienze letterarie raccontandole come storie individuali, secondo un approccio empirico che rifiuta di ricondurre il caso critico a un sistema teorico di riferimento, dato a priori. Nella genealogia della saggistica italiana, indagata, sulla traccia di Berardinelli, da Angela Borghesi, i saggi di Cesare Garboli si segnalano per la loro tendenza a strutturarsi come storie, racconti e romanzi critici, piccole biografie orientate da un criterio narrativo che sostiene l'ipotesi interpretativa. Garboli scrive *in presenza* degli autori e delle autrici, racconta spesso episodi che riguardano una sua prossimità biografica ed esistenziale rispetto agli scrittori e alle scrittrici, e mostra se stesso, il critico, sulla scena della vicenda creativa, che in questo modo viene raccontata nel suo *farsi*.

Attraverso questo posizionamento la critica saggistica di Garboli ambisce a connettere i fenomeni della scrittura alle esperienze biologiche di chi scrive, cercando nella forma del testo le tracce di un organismo vivente. Un atteggiamento che è anche un tentativo di ristabilire, attraverso la radicalizzazione materialistica della teoria psicoanalitica, l'unità tra le componenti separate della mente e del corpo. Garboli indica una via al superamento del dualismo tradizionalmente ricondotto al pensiero cartesiano, intuendo una concezione *embodied* dei processi cognitivi: la comprensione del mondo è mediata dal dispositivo mente-corpo, e la scrittura ricalca analogicamente le modalità psico-corporee di interazione con l'ambiente.

Per descrivere le esperienze letterarie che perseguono una via biologica alla cognizione Garboli ricorre spesso a metafore che rimandano al campo semantico della cecità: il corpo apprende e *pensa* nel buio, in opposizione a una concezione del pensiero razionale che si fonda su principi visivi di organizzazione e distribuzione prospettica delle superfici. La critica di Garboli si colloca istintivamente nel punto di incontro tra *bios* e *logos*, tra la concezione biologica e fisiologica del corpo e la sua costruzione culturale, la sua testualizzazione, scoprendo la radice *sporca*, materica, ibrida della creatività. Lo stile e il linguaggio figurato sono un complesso di strategie di trascrizione dell'esperienza di immersione della mente nell'ambiente, di verbalizzazione della nuda vita, sulle quali si imprime la forma del corpo che vive, percepisce, soffre, si ammala, osserva su di sé i segni della morte. Come scrive Peter Stockwell, «tutte le forme di espressione e di percezione cosciente sono legate, molto più strettamente di quanto si sia ammesso finora, alle nostre condizioni biologiche. La nozione di *embodiment* riguarda ogni aspetto del linguaggio. Implica che tutte le nostre esperienze, conoscenze, convincimenti e desideri sono indistricabili da ed esprimibili soltanto attraverso strutture di linguaggio che hanno le loro radici nella nostra esistenza materiale» (Stockwell 2002: 4-5; trad. mia).

Garboli indaga i punti in cui la finzione si lascia contaminare da materiali spuri, prima fra tutti l'esistenza e i suoi dati immediati, non formalizzati. I saggi di Garboli sono una ricerca continua delle forme di «intertestualità tra vita e letteratura» (Garboli 2002: 65) e cercano di descrivere «l'analogia, o meglio l'isomorfismo, fra il processo con cui si realizza il destino di una vita e il processo, in certo modo predestinato, con cui nasce e si sviluppa un testo» (Garboli 2002: 68). L'esplorazione di questa analogia, l'interrogazione inquieta sulle possibilità di

un isomorfismo tra natura e cultura è per Adorno il contenuto nascosto di ogni saggio, che cerca di spezzare il «cieco nesso naturale» che è all'origine del mito, allo stesso tempo rivelando come la cultura sia originariamente 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» (Adorno 2012: 21).

Garboli colloca fuori dalla letteratura concepita come spazio autonomo il proprio interesse per le *cose scritte*: «più dei libri mi hanno sempre interessato, almeno in passato, le persone. Più della "letteratura", tutto quello che la letteratura nasconde e rivela» (Garboli 1969: ix). Tuttavia, letteratura e vita sono due entità irreperibili in natura allo stato puro, e quindi l'interesse saggistico di Garboli si concentra sulla vasta terra di mezzo che c'è tra l'opera e l'esistenza: «forse non mi interessavano le persone, quanto il mistero ch'esse detengono, sole al mondo: 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». È qui, in questa «zona franca, ma brumosa e indelimitabile» (Garboli 1969: xvii), dove si compie l'incubazione dell'opera, che vive la saggistica, per raccontare il processo che *estrae* la scrittura dalla vita. Garboli esplora il buio nel quale la creazione non si è ancora compiuta, sosta nel regno 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» (Garboli 1969: xxvii). Il compito del saggista allora è di «curiosare dentro il laboratorio, d'intrufolarsi nella bottega», e di verificare l'idea che «tra opera e autore si stenda una terra di nessuno, un continente sconosciuto che è il vero luogo da esplorare, qualcosa di simile a un "testo dentro il testo": fantasmi inafferrabili, ma non meno oggettivi, forse, del "testo in sé"» (Garboli 2002: 76). La relazione tra l'esistenza dello scrittore e la sua opera è già una storia, un *segno* che contiene un significato da interpretare, seppure nella consapevolezza che l'unica traccia visibile di questa relazione resta il testo, la scrittura, alla quale Garboli guarda con una struggente nostalgia per i residui che non è stata capace di conservare.

Garboli frequenta gli scrittori e le scrittrici, condivide la loro esistenza, e quindi registra movimenti interiori e rivelazioni, dettagli e indizi di un'esigenza d'espressione, testimonianze raccolte spesso dalla loro viva voce: «Un pomeriggio di tanti anni fa, non ricordo più per quale piega presa dalla conversazione

(eravamo soli, seduti a un caffè) Elsa Morante sospirò» (Garboli 2005: 143). Dal sospiro si genera l'elaborazione di un'insoddisfazione e di un disagio che si trasferiscono nei movimenti della creatività. Dalla registrazione di un sospiro si genera, anche, il saggio, il racconto di un'esperienza di scrittura omologa a un'esperienza corporea. L'esistenza è un palinsesto nel quale si depositano le spie dell'operazione artistica, i residui della scrittura: il corpo di chi scrive viene inciso, *scritto* dal trascorrere dell'opera, segnato dal passaggio della creazione; subisce trasformazioni fisiche che si rendono disponibili alla lettura da parte del critico. La beatitudine dei primi libri di Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*, lascia una «traccia come visibile nella nebbia che sembrava regnare, sospesa e azzurrina (riflesso, sicuramente, della miopia) intorno alla sua persona aggrondata e al suo modo di sorridere, come da lontano» (ivi: 148-149). Le storie di 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» (Garboli 1995: 11). 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» (ivi: 12). I due organismi, il libro e la vita, mutano trascinati da una enigmatica, sotterranea reciprocità.

Quando scrive i suoi saggi su Natalia Ginzburg, Garboli lo fa da una posizione di vicinanza biografica ed esistenziale rispetto alla scrittrice, che lo costringe ad assumere uno sguardo interno, un punto di vista implicato e *compromesso* «sui tratti formali, sui caratteri, sulle leggi di sviluppo in un sistema e in un percorso letterario; meglio, in una vocazione letteraria». La prossimità che immette il critico nelle fibre stesse dell'opera, e lo rende un lettore non dell'organismo letterario sviluppato, ma del suo codice genetico, è «selvaggia e casuale come un rapporto di sangue» (Garboli 2005: 53). L'identità integrale tra scrittura ed esistenza contiene già il nucleo dell'interpretazione critica, è il fattore fondamentale di comprensione in quanto rivela lo schema delle forze attive nell'opera. Garboli attribuisce a Ginzburg una «intelligenza fisiologica», che presiede alla «trasformazione del tema fisiologico in corpo narrativo», nel quale «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» (ivi: 59). Il significato dell'opera è letteralmente un tentativo di *scrivere la vita*, di riprodurla nei suoi movimenti biologici.

Le opere di Ginzburg confermano l'esistenza di un'omologia, di un isomorfismo, tra lo svilupparsi dei bisogni e i desideri del corpo, e lo sviluppo degli organismi narrativi o drammaturgici, il comporsi del corpo del racconto. E veicolano 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» (ivi: 60). Nella sua fase matura poi la scrittrice scopre il piacere di raccontare il funzionamento di questa intelligenza fisiologica, imprimendo alla propria scrittura una svolta saggistica che le consente di «*adoperare* la fisiologia», di «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 già uno «strumento critico» (ivi: 61): la complicità di critica e creazione, avvinghiate l'una all'altra nella scrittura saggistica, si manifesta nel buio delle profondità biologiche, dove ogni sviluppo è potenziale, e dove ogni opera è *contaminata*.

Il saggista si insinua dunque nell'oscurità che custodisce l'incubazione della creatività, ricava per sé uno spazio di co-gestazione dell'opera, si situa in «un luogo primitivo e antiquario, luciferino e pio; una terra di nessuno, una marca; il paese di frontiera [...] dove è necessario, per sopravvivere, un talento ozioso, dispersivo, "negativo", finalizzato al piacere di un testo nella sua informe resistenza di embrione che gode solo di aspettare la vita». Questo tipo di prossimità co-produttiva, lavoro *genetico* di lettura e copiatura creativa, richiede «un'estrema sensibilità all'eterno e invarcabile limite progettuale di ogni opera. Il piacere di leggere non ha più per oggetto il testo, ma il suo fantasma, la sua promessa. È un piacere immaginario, che si distrae dalla realtà del prodotto e gode della sua imperfezione» (Garboli 1990: 199). Il critico cerca un punto di osservazione sull'emergere della scrittura, situandosi *prima* dell'opera, per osservare l'opera nella sua potenzialità, nell'approssimazione alla forma, e descriverla nella sua fluidità, quando non si è ancora separata dalla sostanza filamentosa dell'esistenza. Attraverso questa strategia interpretativa, Garboli rende esplicita una concezione incorporata della creatività, la sua origine *sporca*, e le conseguenze che questa *situazione* ha sulla critica, opera, secondo Garboli, di uno scrittore gregario che rivive su di sé i processi della creazione nella loro fisicità, nella loro concretezza biologica ed esistenziale. La scandalosa prossimità rappresentata da Garboli, la contiguità esibita tra arte e vita, tra critica e

letteratura, è una messa in crisi della doppia rimozione operata dalla scienza letteraria nel Novecento, che inseguendo una impossibile oggettività ha sacrificato da un lato la radice storica, esistenziale e perfino fisiologica della scrittura, dall'altro la sostanza letteraria della critica, la sua collusione con le opere, la sua capacità di ripercorrere, e riprodurre, il movimento creativo collocandosi proprio nel groviglio psicologico e biologico dal quale le opere si distaccano per prendere forma.

Libri citati

Berardinelli, Alfonso (2002), *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio.

Borghesi, Angela (2011), *Genealogie*. *Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quodlibet.

Garboli, Cesare (1969), *La stanza separata*, Milano, Mondadori.

Id. (1995), *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi.

Id., (2002), *Pianura proibita*, Milano, Adelphi.

Id. (2005), *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi.

Stockwell, Peter (2002), *Cognitive Poetics. An introduction*, London-New York, Routledge.

Una versione più ampia di questo testo è stata pubblicata in inglese, con il titolo *Into the Author's Mind. Cesare Garboli and the Essay as Embodied Comprehension*, sulla rivista MHRA Working Papers in the Humanities, volume 10 (2015), pp. 33-43.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

