

Euforia di un genere: il saggismo novecentesco

Chiara Fenoglio

Pubblicato: 24 gennaio 2021

Abstract

The essay had its golden age during the Twentieth century. These pages retrace some of the most creative dominants from a literary point of view. The first part highlights the general characteristics of the essay, whose relevance seems to be embodied in the work of Raffaele La Capria, in his liquid and floating style. In the following three sections we proceed to the study of as many peculiarities of twentieth-century essayism: the eclecticism, the dowsing gaze (typical of authors such as Cecchi, Praz, Debenedetti); curiosity for detail or anecdote, from which to derive a general vision (Longhi and Garboli); the wandering, the ability to cross the ages by reconstructing patterns of thought, or plausible stories (so in the case of Camporesi and Ginzburg). The last paragraph is dedicated to the experience of two essayists, Nigro and Ficara, who exploited euphoria, graft, anecdote in their personal search for a style oriented towards an inescapable 'need for truth' which is the ultimate imperative of critical essayism: a truth that forces the essayist to hesitate and resist in the face of certain forms of communication.

Genere proteiforme e ibrido per eccellenza, il saggio ha avuto nel corso del XX secolo la sua epoca d'oro. In queste pagine se ne ripercorrono alcune delle dominanti più creative dal punto di vista letterario. Nella prima parte sono messe in luce le caratteristiche generali del saggio, la cui attualità sembra incarnarsi nel lavoro di Raffaele La Capria, nel suo stile acquatico e lacunoso. Seguono tre sezioni nelle quali si procede allo studio di altrettante peculiarità del saggismo novecentesco: l'ecletticità, lo sguardo raddomantico (tipico di autori come Cecchi, Praz, Debenedetti); la curiosità per il dettaglio o l'aneddoto, da cui ricavare una visione generale (Longhi e Garboli ne furono maestri); l'intarsio, l'erranza, la capacità di attraversare le epoche ricostruendo stili di pensiero, *patterns of thought*, o storie plausibili (così nel caso di Camporesi e Ginzburg). Chiude un ultimo paragrafo dedicato all'esperienza di due saggisti, Nigro e Ficara, che hanno sfruttato euforia, innesto, aneddoto nella loro personale ricerca di uno stile orientato a un ineliminabile 'bisogno di verità' che è l'ultimo imperativo del saggismo critico: una verità che costringe il saggista all'esitazione e alla resistenza di fronte alle forme certe della comunicazione.

Parole chiave: ibridismo; saggismo; Novecento.

Chiara Fenoglio: Università degli Studi di Torino

✉ chiara.fenoglio@unito.it

È ricercatrice in Letteratura Italiana all'Università degli Studi di Torino. Ha scritto *Un infinito che non comprendiamo. Leopardi e l'apologetica cristiana dei secoli XVIII e XIX* (Edizioni dell'Orso, 2008, Premio Tarquina Cardarelli); *La divina interferenza. La critica dei poeti nel Novecento* (Gaffi, 2015, Premio Sertoli Salis) e *Leopardi moralista* (Marsilio, 2020). Ha inoltre curato l'edizione di *Manzoni. Lezioni e saggi* di Natalino Sapegno (Aragno, 2009) e degli *Strumenti umani* di Vittorio Sereni (il Saggiatore, 2018).

Copyright © 2021 Chiara Fenoglio

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La letteratura sembra sempre di più un enorme edificio abbandonato, luogo di transito e quasi cava di pietra per tante discipline [...].¹

Oggi, proprio perché la critica sembra «scricchiolare nel vuoto»,² è via via più necessario ribadire la continuità di una tradizione incalzata dall'eco della voce dei padri e da un panorama presente in rapido mutamento. Nel suo recente *La solitudine del critico*, Giulio Ferroni – diffidando di tutte le teorie che ambiscono a proporsi come custodi di una presunta verità della letteratura – ha rivendicato un ruolo non di definizione assiomatica, o di risposta definitiva, ma di interrogazione delle ombre, di ciò che si colloca ambigualmente «tra l'intenzione e l'atto», di verifica di uno scarto o ancora di «avvicinamento a un senso che si sottrae». ³ Proprio nell'atto di svolgere una funzione sociale oltre che letteraria, il critico è isolato: lo aveva inteso Giacomo Debenedetti, quando attribuiva a Emilio Cecchi il successo dello scrittore recensito e studiato ma la solitudine della mancata popolarità, e lo ribadisce ora Ferroni, segnalando un dato sintomatico del nostro tempo.⁴

Scricchiolante e zoppicante, solitaria ed eretica, sospesa tra crisi e responsabilità,⁵ la scrittura critica non può fare altro affidamento che non sia quello sulla sua stessa continuità, «insistentum vigilandumque atque interrogandum» come ci ricorda ancora Ferroni richiamando il Boccaccio delle *Genealogie*,⁶ cioè riconnettendo pazientemente il filo che la lega al passato, e lavorando altrettanto pazientemente nell'ombra e negli interstizi, secondo il suggerimento montaliano:

Al primo chiaro, quando
subitaneo un rumore
di ferrovia mi parla
di chiusi uomini in corsa
nel traforo del sasso
illuminato a tagli
da cieli ed acqua misti;

al primo buio, quando
il bulino che parla
la scrivania rafforza
il suo fervore e il passo
del guardiano s'accosta:
al chiaro e al buio, soste ancora umane
se tu a intrecciarle col tuo refe insisti.

¹ F. Fortini, *Letteratura*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 170.

² G. Ficara, *Lettere non italiane. Considerazioni su una letteratura interrotta*, Milano, Bompiani, 2016, p. 37.

³ G. Ferroni, *La solitudine del critico. Leggere, riflettere, resistere*, Roma, Salerno, 2019, p. 64. Di Ferroni si veda anche il capitolo *Evaporazione di una cultura «critica»*, contenuto nel suo *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 19-38.

⁴ G. Debenedetti, 'Corse al trotto' di Emilio Cecchi (1937), in *Saggi critici. Seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 91.

⁵ E. Zinato, *Senza mestiere, fuori testo: la critica dalla crisi alla responsabilità*, «Moderna», VII, 2005, 1, pp. 23-42.

⁶ G. Ferroni, *La solitudine del critico*, cit., p. 66.

Lo 'stato critico' in cui opera la saggistica è condizione in parte connaturata a questo strano oggetto che già Adorno diceva opaco, provvisorio, ribelle ai metodi e alle ideologie e dunque intimamente eretico, cosicché – ben lungi dal considerarsi sacerdoti della verità – critici e saggisti hanno piuttosto assunto il ruolo paradossale di «custodi del perduto», lamentando una marginalità spesso fatta coincidere con l'aumento esponenziale di ciò che circonda la letteratura: libri, recensioni, presentazioni, commenti su blog, marketing editoriale, festival e premi.⁷ Negli ultimi anni il mondo culturale è mutato in modo radicale, i mezzi di comunicazione di massa hanno accentuato la spinta verso un universo puntiforme, dove ogni opinione vale quanto ogni altra in una apparente equivalenza di metodi e giudizi; la *dittatura* del mercato e delle classifiche di vendita ha spesso soppiantato le opinioni degli intellettuali, livellando e marginalizzando il panorama letterario e rendendo ancora più acuto quello scollamento tra successo e popolarità diagnosticato da Debenedetti e già messo acutamente a fuoco da Virginia Woolf, in un vivace scritto intitolato *Recensire*.⁸ In questo quadro la saggistica, quella misteriosa attività di commento refrattaria (almeno ad un primo livello) all'invenzione di sé, rischia di uscire lacerata, ridotta a elemento periferico, a ronzi di fondo. Ma dopotutto, come ricordato da Giorgio Ficara, anche il «sommo» Mario Praz, quando «un mese o due dopo averli stampati, ritrovava i suoi capolavori invenduti sulle bancarelle, pare fosse assalito dalla malinconia». Come spiegarli «che le regole del mercato non avevano, non hanno, né avranno mai a che fare con la letteratura?».⁹

L'intrinseca debolezza del saggio critico, che sfida con garbo i metodi troppo strutturati e le certezze sceve da dubbi,¹⁰ non è più percepita come punto di forza: al contrario, viene avvertita come elemento da correggere interrogandosi sulle ragioni dello smarrimento, per gettare un ponte che riconnetta il nostro incerto presente a qualcosa di più solido, che forse appartiene al passato, ma grazie al quale la critica possa ricapitolare il suo destino, preservare le sue origini e trovare nuova linfa per il futuro. È questa la via tentata (ormai quasi trent'anni fa) dal *Canone occidentale* di Harold Bloom, al prezzo tuttavia di appiattare la critica a Grande Racconto di un passato ridotto a galleria di individualità geniali più che a una sua discussione).¹¹ Analogamente, il dibattito di fine secolo sul canone ha spesso celebrato senza discutere, affermando valori persistenti nel tempo e nello spazio; oggi quell'esigenza di difendere un patrimonio culturale condiviso si direbbe appannata, messa in ombra da una nuova spinta

⁷ Sulla condizione del critico e del saggista negli ultimi trent'anni molto è stato scritto: ricordo in particolare C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993; A. Berardinelli, *Commemorazione provvisoria del critico militante*, in *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 5-18; M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005; G. Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010 fino ai più recenti R. Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013; G. Mazzoni, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015; E. Zinato, *Nessuna militanza? Le nuove posizioni della critica*, «La rassegna della letteratura italiana», s. IX, 2016, 1-2, pp. 55-68.

⁸ V. Woolf, *Leggere, scrivere, recensire*, trad. it. di F. Venturi, Milano, La Vita Felice, 2015. Un tema toccato, proprio a partire da Woolf, anche da Philip Roth nel suo *Perché scrivere? Saggi, conversazioni e altri scritti 1960-2013*, trad. it. di N. Gobetti, Torino, Einaudi, 2018, p. 125.

⁹ G. Ficara, *Mario l'epicureo*, in *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 240.

¹⁰ T.W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura (1974)*, trad. it. di A. Frioli, Torino, Einaudi, 2012, p. 15.

¹¹ A tal proposito si veda l'intervento di M. Cangiano, [Difendere il canone](#), pubblicato sul blog «Le parole e le cose» il 27 settembre 2016.

all'azione nella realtà culturale circostante, al rifiuto di arrendersi alla tentazione di rifugiarsi in piccoli recinti disciplinari e accademici.¹² Questo sarà possibile solo se la coscienza della natura altamente letteraria del saggio non andrà persa: più che il giudizio critico insomma, conta il discorso critico, l'argomentazione, la comparazione come modello di conoscenza di sé, degli altri, del mondo. Più che il discorso di secondo grado su una letteratura esistente, conta il confronto con questioni che spesso superano i confini della letteratura: come ha scritto Giulio Ferroni, che negli ultimi anni è stato tra i più attivi ed acuti indagatori di questo paesaggio di rovine in cui purtuttavia la letteratura continua a fiorire, le inchieste, le discussioni, i peana sulla morte della critica (da Segre a Lavagetto, fino alle indagini di «Allegoria», «il manifesto», «il verri», per ricordarne solo alcune) non è detto che siano gli strumenti più adeguati a rivitalizzare un genere che langue. In effetti c'è ancora «una critica che ostinatamente resiste, che continua a chiedere alla letteratura qualcosa di essenziale, le tracce di un destino, la comprensione del mondo attraverso il linguaggio», una critica che vive nelle falle, nei «margini vitali» del mondo della finanza e dei social media o, come avrebbe scritto Montale, nelle intercapedini e negli interstizi, dove opera come un tarlo.¹³

Di qui le due possibili strategie: da un lato coltivare quel margine, quella fenditura e da lì resistere a un mondo, non solo editoriale, estraneo e ostile; dall'altro, con suggestione ancora adorniana, imitare il gesto del barone di Münchhausen traendosi fuori dallo stagno in cui si trova.¹⁴ In entrambi i casi occorre ripartire dalla discussione di quello che è stato definito il secolo per eccellenza del pensiero critico e interrogare ruoli e ragioni d'essere del saggismo novecentesco. In effetti il Novecento, più dei secoli precedenti, ha segnato il vertice del pensiero critico e civile: per leggerlo in tutta la sua profondità e contraddittorietà, gli strumenti asettici della tecnica e della teoria pura non sono adatti, servono lenti più accurate, sismografi che non appiattiscano il testo letterario a mero congegno ma ne esaltino i legami che lo tengono ancorato al mondo. È vero che l'idea, espressa da Viktor Šklovskij nel 1917, secondo cui l'arte sarebbe un 'congegno' e la critica dovrebbe costituirsi come conoscenza rigorosa di quel congegno, ha percorso molta parte del Ventesimo secolo, ma è altrettanto vero che fu contraddetta già nel corso degli anni Venti da quegli autori che, come Lukács, definiscono il saggio come «forma in movimento», «assedio interrogativo alla vita e al libro», esperienza alla ricerca di forma, più che definizione della forma.

Genere di prove ed esperimenti, il saggio si affida a un *modo di fare*, più che a un metodo, e proprio per questo non coincide quasi mai con la monografia:¹⁵ nel saggio le idee si depositano, decantano, cambiano nel tempo, si condensano e raffinano, a partire da pagine scritte in occasioni diverse (*Pesci rossi* di Cecchi, *Scritti servili* di Garboli o *Saggi critici* di Debenedetti

¹² Lo ha ricordato efficacemente Federico Bertoni nell'[inchiesta](#) *Lo stato della critica e lo stato del romanzo. Quattro domande per sessantasette critici*, condotta da Vanni Santoni per il blog «[L'indiscreto.org](#)» nel 2019.

¹³ G. Ferroni, *La solitudine del critico*, cit., p. 16.

¹⁴ T.W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* (1954), trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1994, p. 78.

¹⁵ L'intuizione risale a Debenedetti che, nel 1961, nella nota introduttiva all'*Ivan Turgenev* di Edmund Wilson, rifiutava di scegliere «tra gli esibizionismi di chi volteggia sulle spalle degli autori e i tecnicismi di chi sperimenta vari tipi 'scientifici' di sonde e pinze» e optava appunto per un «modo di fare abbastanza costante, sebbene alieno dall'erigersi a teoria o sistema» (ora in *Preludi. Le note editoriali alla Biblioteca delle Silerchie*, Roma, Theoria, 1991, pp. 180-181).

condividono questa medesima peculiarità)¹⁶ e poi selezionate secondo un principio di igiene, o di ecologia. Il saggio in effetti, è «disordinata esibizione di scorie e frantumi provenienti dalle miniere classiche», *disiecta membra*, schegge della vita non meno che della letteratura.¹⁷ A metà strada tra la vocazione alla frammentarietà e l'ambizione a costruire un disegno dalle ampie campiture, tra la divagazione e l'indagine, il saggio lievita sulla nuda realtà del testo per mezzo di una intonazione ragionativa che contiene qualcosa di poetico pur restando ben separato dalla poesia: la prosa leopardiana – dal *Saggio sopra gli errori* all'*Elogio degli uccelli* – ne è una delle più alte realizzazioni.

Leopardi stesso lo individuò come atto di «civile conversazione», modello di umanità e corralità che richiama a una dimensione non solo intellettuale ma vitale, a una forma di attenzione all'altro e a sé che rifiuta astrazioni, tecnicismi e falsificazioni per aprirsi a una impresa culturale umile e quotidiana, mobile e dialogica. Un modello ripreso e inverato oggi da Raffaele La Capria che, da *Letteratura e salti mortali* a *Lo stile dell'anatra*, ha trasformato il saggio in *estro quotidiano ed esercizio superficiale*, in attenzione e celebrazione di qualcosa che resiste proprio quando sembra sul punto di inabissarsi e non esserci più. Irriducibile a qualsiasi funzione teorica o regola troppo stringente, la sua scrittura si colloca al confine di tanti generi diversi e interroga eticamente il nostro degradato presente. Ogni sua frase è un mattone «nella bella lingua che abito» grazie alla quale non si costruisce solo una architettura narrativa ma si edifica la patria, arrivando a «rifare l'unità d'Italia».¹⁸ La dignità e la negligenza del suo stile, la sua natura interrogativa e mobilissima – *acquatica* direbbe Raffaele Manica¹⁹ – rifiuta le imposture e si richiama al paradigma leopardiano della grazia e della sprezzatura: così, per il fatto stesso di guardare al nostro passato, riesce a costruire uno stile inimitabile. Rinunciando al romanzo e al ricatto della trama, la scrittura di La Capria scivola lievemente tra saggio, racconto di sé, meditazione filosofica e realizza, proprio come l'amato Parise, un «miracolo di (apparente) noncuranza» grazie a cui parole e frasi di una «semplicità sconcertante» e quasi inespressiva, riescono a «precipitare come un composto chimico» e a produrre un «effetto globale e ineffabile nell'animo di chi legge».²⁰ Appassionato e svagato, naturalmente 'distratto' dal mondo, La Capria traveste in forma saggistica gli appunti della sua officina, tratta le sue idee come i personaggi di un romanzo ma soprattutto certifica con il suo tono flautato e inerme la perfezione di uno stile che sta esattamente nelle sue lacune, nelle sue incertezze, nei suoi parziali fallimenti.²¹ I suoi modelli sono il 'canonico' Montaigne (ma inopinatamente letto a bordo di un caicco ancorato nella baia di Bodrum) e Stendhal (che nelle sue digressioni insegue il ritmo misterioso della vita): esempi in cui La Capria riconosce «l'uomo che parla di sé stesso a cuore aperto»

¹⁶ Secondo una famosa regola espressa da Edmund Wilson e rispettata da gran parte dei critici novecenteschi (da Longhi a Praz, da Contini a Dionisotti), «occorre scrivere articoli che possano diventare saggi, i quali a loro volta diventeranno libri».

¹⁷ E. Cecchi, *'Saggio' e 'prosa d'arte'* (1949), in *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, p. 322.

¹⁸ R. La Capria, *La mosca nella bottiglia* (1996), in *Opere*, a cura di S. Perrella, Milano, Mondadori, 2014, p. 1436.

¹⁹ R. Manica, *Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007, p. 181.

²⁰ R. La Capria, *Letteratura e salti mortali* (1990), in *Opere*, cit., p. 1255.

²¹ C. Garboli, *Romanzi e progetti*, in *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 62-64.

attaccandosi al filo dei propri pensieri, «come un ragno si attacca al filo della bava che lui stesso secerne».²²

Questo saggismo, sospettoso verso le interpretazioni generali e curioso osservatore di un universo intravisto solo per frammenti, ha in La Capria uno dei suoi estremi rappresentanti, e vanta una lunga tradizione i cui maestri sono Emilio Cecchi, Mario Praz e Giacomo Debenedetti, ma anche Cesare Garboli e Roberto Longhi, autori accomunati dall'idea che non ci possa essere intelligenza del mondo (letterario o reale) senza una precisa intelligenza della lingua. Il recupero, a fine secolo, della loro lezione coincide con il superamento e quasi lo scavalciamento delle istanze positiviste delle scienze letterarie a beneficio di una curiosità ondivaga, sulla scia di una fulminante intuizione debenedettiana che vede nel saggio un genere composto da «ogni specie di leghe, e sovente di metalli tra i meno pregiati»: lo stile, l'erudizione, la capacità di analisi socio-culturale e di divagazione autobiografica, la prosa di viaggio e la vera e propria critica letteraria si incontrano e arrivano a sintesi nella forma breve del saggio o dell'elzeviro, vero e proprio saggio «in valuta oro».²³ Analogamente, il recupero della lezione cecchiana contraddice l'imperativo dell'esattezza e della dimostrabilità scientifica, riporta l'attenzione sulle immagini più che sulle argomentazioni e costruisce un ideale di saggista analogo a quella donna Navajo che prima di terminare la tessitura del tappeto «lascia nella trama e nel disegno una piccola frattura, una menda» affinché l'anima non le resti prigioniera nel lavoro. In effetti, secondo Cecchi, questa è la profonda lezione del saggista: «vietarsi, deliberatamente, una perfezione troppo aritmetica e bloccata. Perché le linee dell'opera, saldandosi invisibilmente sopra se stesse, costituirebbero un labirinto senza via d'uscita; una cifra, un enigma di cui s'è persa la chiave».²⁴

In origine: eclettismo e dettagli in Praz e Debenedetti

Se percorriamo a ritroso la catena della tradizione alla ricerca dei maestri dell'*essaisme* moderno – come seguendo l'evangelico motto *Duc in altum* – ci troveremo a solcare i marosi di una prosa bizzarra, svagata, tutta dedita al recupero di oggetti preziosi e dimenticati, di minuscoli dettagli sopravvissuti al naufragio di un mondo scomparso. Da Praz a Orlando, il saggista ha spesso accentuato uno sguardo da 'rigattiere' ossessivo e irregolare, rbdomantico e anti-teoretico, dedito a raccontare una storia – la storia della propria mente – attraverso testi oggetti immagini che acquisendo vitalità si trasformano in qualcosa di nuovo, di «ricco e strano».²⁵

Alle origini del genere dunque è la spinta metamorfica, la capacità di isolare il dettaglio biografico o erudito andando al di là del mero *décor* e sfruttandolo come quella «magnifica veste gittata sopra un manichino logoro»²⁶ di cui Praz parlava a proposito del romanzo gotico

²² R. La Capria, *L'estro quotidiano, L'amorosa inchiesta, A cuore aperto*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 272-276 e 226.

²³ G. Debenedetti, *Il tarlo in valuta oro* (1959), in *Il personaggio uomo*, Milano, il Saggiatore, 2016, pp. 142-143.

²⁴ E. Cecchi, *Quia imperfectum* (1932), in *Saggi e viaggi*, cit., p. 587.

²⁵ R. Manica, *Praz*, Trieste-Roma, Italo Svevo, 2018, p. 12 e A. Lombardo, *Ricordo di Mario Praz*, in *Mario Praz vent'anni dopo*, Atti del Convegno (Roma Cassino, 15-18 ottobre 2002), a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2003, pp. 17-28.

²⁶ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Milano, Rizzoli, 2008, p. 107.

rivisitato da Manzoni: dal dettaglio scaturiscono squarci narrativi, quadri interpretativi, talora veri sistemi di pensiero come quando il film *Il sorpasso* diviene l'immagine riassuntiva della 'filosofia' del tempo, il segnale minimo ma decisivo di un'epoca, oppure quando (ben prima delle lucciole pasoliniane) Praz scopriva nella scomparsa delle pulci l'emblema di un tempo destinato a finire:

Quando è avvenuto il mutamento? Dopo la seconda guerra, e neanche a poco a poco. Da un anno all'altro, soprattutto dal 1953 in poi: a un certo momento, quasi dalla sera alla mattina, c'è stato un rigurgito di automobili. *The calamity is the masses*. Ciò avvenne così rapidamente, che parve avvenire d'un tratto, come d'un tratto, negli anni della guerra, scomparvero le pulci. E fu il segno più... tangibile, direi, della fine d'un'epoca [...] come se negli anni di guerra, col finire della grascia, il sangue degli uomini fosse divenuto incapace a nutrirle.²⁷

Dichiarandone la prossima, imminente fine, il saggio diviene testimone di una specie di eternità delle cose che – strisciando a piccoli passi verso l'ultimo istante del tempo loro prescritto – consacrano con la loro precaria esistenza una statura di *tipi eterni*: emblemi di una ricchezza oggi perduta, di uno spirito (estetico e non solo) che «non può nulla, anzi non è nulla, senza l'ornamento della materia».²⁸ *La casa della vita* è in questo senso uno dei libri più originali del Novecento, l'autobiografia di un io che si nasconde negli oggetti, o meglio di un io che si aggrappa agli oggetti «come uno si afferrerebbe a una tavola in un naufragio»: ²⁹ più che *exercice d'admiration*, la sua prosa saggistica inclina al tono lugubre dei *tristia* per un'epoca calamitosa che tutto riduce a residuo, rifiuto, rimanenza (d'altro canto il Novecento poetico si era aperto nel segno di frammenti lirici, ossi di seppia, rimanenze, piccoli libri inutili, poesie scritte col lapis e addirittura aborti). Il secolo delle avanguardie, dell'astrattismo, delle arti pure e formalizzate è stato, anche, il secolo dei brandelli, degli scarti, delle forme incompiute e abbandonate al loro destino di perdita secca: l'*air du temps* si diffonde attraverso i confini di genere, e se Praz aveva voluto «scrivere il mistero di sé nel mobilio»,³⁰ Debenedetti lo incastona nell'indagine sul romanzo e sui personaggi che, simili a superstiti di un naufragio, vagano nel caos come particelle subatomiche – senza più un nucleo intorno a cui gravitare. Il linguaggio della fisica (il *personaggio-particella*) e quello della sociologia (lo *sciopero dei personaggi*) vengono assunti da Debenedetti all'interno del linguaggio letterario e dilatano ulteriormente i confini di un genere dove ogni particolare diventa lente interpretativa posta sulla superficie sfaccettata del moderno. La rappresentazione esatta e razionale del mondo non è più possibile (l'enunciazione del principio di Heisenberg nel 1927 ha spazzato via ogni residua illusione di conoscenza oggettiva), e serve un nuovo linguaggio per darne conto, un nuovo ordine logico. *L'Ulisse* di Joyce è il testo feticcio di quest'epoca proprio perché, affermando la necessità di un nuovo ordine, offre una soluzione antichissima, cercando di

lenire il male dei personaggi che hanno perduto il mondo della sicurezza, i destini a chiusura garantita, di cui godevano al tempo di Zola e di Maupassant, ed esprimono il loro soffrire, appunto, con la rivolta, presentandosi

²⁷ Id., *I volti del tempo*, Napoli, Esi, 1964, p. 447 e *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1979, p. 14.

²⁸ G. Ficara, *Mario l'epicureo*, cit., p. 120.

²⁹ M. Praz, *La casa della vita*, cit., p. 15.

³⁰ Ivi, p. 424.

adespoti, in un travalicare di moti, istinti, ragioni, poco disposto a lasciarsi risolvere nelle vecchie equazioni psicologiche, con le loro immutabili x, y, z. Chiedono un nuovo sistema di equazioni? Joyce offre invece un'antica ricetta di medicina magica, molto in uso presso i sacerdoti egizi, e rievocata anche di recente da un insigne psicologo. Quando un uomo si presentava, punto da un serpente velenoso, i sacerdoti egizi non gli applicavano erbe né unguenti: gli raccontavano la storia del Dio Sole, anche lui morso dal serpente velenoso, che la Dea Madre aveva messo sul suo cammino, e come egli gridasse di dolore e gli dèi supplicassero la Madre Divina, la quale creava il contravveleno e il Dio Sole era sanato. Identificandosi magicamente, cioè psicologicamente, col Dio Sole, anche l'uomo guariva. Con gli stessi intenti, Joyce propone ai suoi personaggi di identificarsi con gli eroi dell'Odissea. Non vi lasciate confondere, se vivete a Dublino, vestite panni moderni, fate gli studenti o i commercianti: voi siete Ulisse, Telemaco, e via dicendo. Non è il caso che vi agitate per il valore della vostra vita e il senso del vostro destino: stanno scritti nell'*Odissea*.³¹

Così il saggio critico svela il suo fondo – il suo *inconscio* – narrativo e quasi autobiografico (ma una autobiografica *del lettore*) dove strumenti pionieristici e antichissimi (la psicologia e l'arte divinatoria) concorrono a quel movimento attraverso i generi e i saperi che Debenedetti ha sempre praticato: si tratta di una tensione osmotica che denuncia la volontà di rigenerazione e insieme il pungolo della nostalgia per un modello assente. Il critico dopotutto è un orfano alla ricerca di un'intesa sfuggente col mondo, di uno testo che sia strumento di verità e, in definitiva, di un nuovo patto tra reale e razionale. Il romanzo, la grande forma assente nella tradizione italiana post-manzoniana, diviene così il fantasma che si aggira nella casa della narrazione – e, forse inaspettatamente, anche in quella della critica: è De Sanctis il primo e più importante erede di Manzoni, poiché entrambi rispondono al principio di «sviluppare un mondo ideale in un mondo storico», ossia realizzare quell'epopea borghese il cui eroe ottocentesco si incarna in Renzo non meno che nella figura del critico.³² C'è qualcosa di sentimentale in questa posizione, che riconosce nel saggista un eroe, un veggente, un angelo annunciatore, anche quando le sue ali e i suoi occhi d'acciaio sono ben nascosti dalla quotidiana «palandrana del professore» con cui si riveste. Non meno importante del personaggio-uomo descritto da Debenedetti è il rivoluzionario critico-uomo che molte tracce ha disseminato nei percorsi della critica novecentesca, a partire da quelli battuti dal suo più fedele allievo, Alfonso Berardinelli, che si è collocato sotto le insegne di questo magistero parlando di un «eroe che pensa» poco propenso a limitarsi alla celebrazione di valori accertati: per entrambi, al rituale di «genuflessioni e inchini e riverenze» va preferito quell'«arduo gioco di strappare il miele dalla gola del leone» che è il più vero e risolutivo compito del critico.³³ Rifiutando la natura sussidiaria o ancillare del saggio, sia Debenedetti che Berardinelli affermano la sua derivazione da una serie di forze conoscitive in tensione tra loro: per squarciare il velo dei propri autori, il saggista fa uso di tutto, si muove lungo itinerari insondati e imprevedibili, investe tutte le sue risorse di «psicologo, di moralista, di scrittore, di scienziato dell'arte moderna» e lo fa con il tono della conversazione, seguendo un imperativo (civile prima ancora che letterario) a *non*

³¹ G. Debenedetti, *Personaggi e destino* (1947), in *Saggi critici. Terza serie*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 118.

³² Id., *Commemorazione del De Sanctis* (1934), in *Saggi critici. Seconda serie*, cit., p. 27.

³³ A. Berardinelli, *L'eroe che pensa*, cit., pp. 173–202 e Debenedetti, *Libera interpretazione di un critico* (1937), in *Saggi critici. Seconda serie*, cit., p. 124. Secondo Berardinelli, «il critico 'osmotico' è anche lui un personaggio-uomo che cerca di incontrare nelle opere che legge un suo omologo provocante e fraterno nel mondo dell'invenzione: un *homo fictus*, un'invenzione umana in cui rispecchiarsi» (*Che cos'è un critico letterario secondo Giacomo Debenedetti*, «Nuovi Argomenti», 2017, 79, p. 127).

annoiare.³⁴ Cadono pertanto i confini troppo netti tra vita e letteratura, tra storia e narrazione: il saggio diviene opera in movimento, andirivieni, conversazione su un sistema che non è mai del tutto dato. Per sfruttare l'immagine di un altro importante erede del magistero debenedettiano, Raffaele Manica, l'edificazione di un monumento è il meno importante tra gli scopi del saggista, la cui natura più autentica si avvicina piuttosto alla pratica di chi «custodisce un erbario, mentre sistema lì piantine morte prima che scompaiano sopraffatte dal tempo».³⁵ Pratica pietosa, cioè sentimentale, di scelta, catalogazione, preservazione delle schegge di una tradizione divenuta assente, privata dell'oggetto a cui quella tradizione si riferiva: la società letteraria tradizionale. E tuttavia pratica priva degli ormecci del rimpianto, che anzi fa vela verso una ipotesi di futuro che non dissipi i semi preziosi che ci sono stati consegnati in eredità.

Lo scrittore di saggi guarda in effetti al passato come orizzonte di senso inevitabile, ma non si tratta di un orizzonte immobile: il suo occhio coglie le correnti più profonde, le forze sotterranee, le maree nascoste che erano secondo Joyce il vero tema del moderno; proprio per questa ragione egli non può mai comportarsi come il solitario descritto da Montaigne e ritirarsi meditando nella sua capanna occultando le tracce del suo passaggio di fronte all'ingresso: piuttosto occorrerà essere narratore e osservatore attento in mezzo alle cose, al crocevia di letture, d'interpretazioni e di riflessioni, cioè di vite letterarie. L'affabilità e il dialogo fraterno sono le cifre del saggista, alla ricerca non tanto di una verità definitiva bensì di una forma di inchiesta efficace. Non è la tassonomia il suo scopo. Non è l'indagine positivista da laboratorio il suo metodo, né l'inventario la sua forma. Solo avventurandosi in territori non giurisdizionali, per usare un'espressione cara a Giorgio Caproni, il saggista ottempera al suo mandato; solo attraverso una pratica costante dello sconfinamento, prima di tutto sul piano dello stile, arriverà a un testo brillante e imprevedibile, indifferente alle definizioni, un testo che sia «coscienza riflessa» del processo creativo. Non sarà importante allora «sapere in anticipo che cos'è la critica e neppure che cos'è la letteratura»: come ci ricorda Berardinelli, esse sono «attività che si fanno e fenomeni che avvengono, ma che definire sarebbe una pretesa noiosa e risibile. Piuttosto che definire o teorizzare, meglio ragionare, per ipotesi, per azzardi».³⁶

Sconfinamenti, azzardi, indagini alla ricerca di una forma, piccoli doveri di custodia e dedizione; ma il saggio novecentesco ha almeno un'altra caratteristica di cui occorre dire: la stretta connessione, proprio come nell'autobiografia – tra dettaglio e verità, destino individuale e storia generale, precarietà ed eternità che già Montale riconosceva – a partire dalle prose di *Pesci rossi* – come modello per una intera generazione di scrittori.³⁷ Il saggista è scrittore in proprio, prima di diventare interprete altrui, inventa i suoi scopi e i suoi mezzi, scopre nella pagina l'epoca omerica della propria vita, con i suoi «aspetti primaverili e remoti»,³⁸ e conquista per via critica quell'*allure* che consente di realizzare l'incongruente ideale di una «letteratu-

³⁴ A. Berardinelli, *Introduzione* a G. Debenedetti, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, pp. XV e XIX.

³⁵ R. Manica, *Qualcosa del passato. Saggi di lettura del Ventesimo secolo*, Roma, Gaffi, 2008, p. 11.

³⁶ A. Berardinelli, *A che servono i libri di critica?*, «Avvenire», 11 aprile 2009, p. 35.

³⁷ E. Montale, *Saggi e vagabondaggi* (1963), in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, vol. II, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2554 e 2558.

³⁸ E. Cecchi, *Introduzione*, in G. Cavalcanti, *Rime*, Roma, Carabba, 1910. Sulla radice mediterranea e classica che fa da fondamento a questa integrazione tra vita e invenzione, esistenza e cultura si veda ora P. Leoncini, *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo stato liberale*, Lecce, Milella, 2017, pp. 91-121.

ra al trotto» dove libertà e varietà, vivacità e rigore, spazio minimo dell'arte e universo sconfinato del reale quasi coincidono, come nelle prose cecchiane l'infinito si condensa in una palla di vetro, le dimensioni del Messico coincidono con le mura della propria camera e l'equilibrio è dato da un «punto spirituale e misterioso» grazie al quale le forze centrifughe e centripete vengono ad annullarsi.³⁹ Nel dettaglio minimo critica e narrazione si integrano perfettamente perché il particolare irrilevante – senza mai ridursi a cameo – si incardina in un microcosmo che protegge dalla dismisura di un infinito percepito come orrido e inquietante, mostruoso e ignoto.⁴⁰ Per questo il saggismo di Cecchi è un *exercice de géométrie* dove lo spazio (del mondo, ma anche della letteratura) viene scomposto in elementi minimi la cui somma algebrica consentirà forse, un giorno o l'altro, di «trovare il punto dal quale questo mondo ci piacerà tutto in blocco, senza riserve e distinzioni».⁴¹

Tra Longhi e Garboli: un saggismo di immagini e persone

Se gli oggetti, i dettagli curiosi e apparentemente insignificanti hanno avuto un ruolo decisivo nella scrittura saggistica novecentesca, un ulteriore tassello del nostro mosaico è quello rappresentato dalle pagine di Roberto Longhi, secondo cui essa è animata dalla capacità di tradurre in parole una intera fucina pittorica secondo la poetica delle famose 'equivalenze verbali'. Saggistica dunque, come trascrizione-traduzione dove l'esperienza figurativa assume un ruolo di primo piano, come linguaggio della mediazione e della provvisorietà in un processo di indagine inesauribile o, per dirla ancora con Cecchi, come incrostazione della salsedine sul cristallo della conchiglia:⁴² se un *primum* esiste (cosa di cui a questo punto si dovrà dubitare) esso sarà di natura sperimentale e non teorica. Anche Contini in fondo, pervenendo a conclusioni talvolta molto lontane da quelle scienziaste di cui molti, tra anni '60 e '70 lo avevano riconosciuto come maestro, ricordava come molto spesso le «parole a desinenza concettuale» siano per lo più inadatte a descrivere «cose che non sono nate come concetti: le opere d'arte, per l'appunto».⁴³ Più del metodo conterà allora lo stile, poiché proprio l'invenzione stilistica coincide con il massimo grado di aderenza al dato materiale, con la conoscenza inventiva della realtà, o ancora, con la sua mimesi critica. Da Auerbach in poi, questa rielaborazione inventiva del mondo (letterario, pittorico, storico o politico) è una delle caratteristiche più importanti della saggistica, e si coniuga con la convinzione che essa raggiunga i suoi più alti risultati solo

³⁹ G. Macchia, *La letteratura al trotto*, in *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 320-321.

⁴⁰ Id., *Commiato da Cecchi*, in *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987; è stato proprio Macchia a utilizzare l'endiadi di economia e bellezza per descrivere la prosa di Cecchi, una prosa dal «passo ostinato e deciso di un cavallo al trotto» (ivi, p. 183). Massimo Onofri ha aggiunto che l'elzeviro cecchiano corteggia le potenzialità della poesia e del romanzo, «vive con essi in una condizione di promiscuità» e così facendo «diventa continuamente 'altro' da sé, si complica e si approfondisce [...] in vista di una invenzione sciolta da remore, spinta sin quasi alla bizzarria, che lavora sul dettaglio, ma per forzarlo, per sondarne la dismisura» (*Fughe e rincorse. Ancora sul Novecento*, Roma, Inschibboleth, 2018, p. 144).

⁴¹ E. Cecchi, *La casa in campagna* (1919), in *Pesci rossi*, ora raccolto in *Saggi e viaggi*, cit., p. 27.

⁴² Id., *Roberto Longhi scrittore*, «La fiera letteraria», 1 luglio 1928, ora in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1973, p. XXX.

⁴³ R. Longhi, *Introduzione a Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, Catalogo (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze, Sansoni, 1951.

se collocata in un *humus* di fitte relazioni. Il talento individuale – e qui Eliot ci è ben più vicino che Bloom – non può spiegarsi come esperienza solipsistica impermeabile alla cultura circostante:⁴⁴ è ancora Longhi il modello a cui riferirsi, quando si rifiuta di prescindere dalla lunga filiazione della tradizione, senza la quale non si spiegherebbe l'emergere del genio. *Quesiti caravaggeschi: i precedenti* è probabilmente uno degli interventi capitali in questa prospettiva, innanzitutto perché Caravaggio, pur presentandosi come caso «appariscende di tabula rasa e di 'da capo' nella storia della pittura», è invece perfettamente inserito in un continuo storico in cui i suoi «precedenti» hanno un ruolo determinante.⁴⁵ Conchiglia e salsedine sono indistinguibili.⁴⁶ Ma *Quesiti caravaggeschi* è anche un saggio in cui la materia specialistica si incardina perfettamente in una ricerca stilistica che, nelle sue cadenze musicali, si presenta come risalita dalle radici della nostra tradizione fino alle sue estreme risultanze moderne: questo saggismo, insieme genealogico e stilistico, con il suo periodare da «vero romanzo» (lo rilevò anche Pasolini, parlando di Longhi come di un «prosatore grande almeno quando Gadda»),⁴⁷ mette a sistema l'analisi filologica, l'indagine sul contesto storico-culturale e sui costumi del tempo, la biografia dell'artista. La descrizione longhiana di Caravaggio è dopotutto paradigmatica:

il viso fosco del Caravaggio, segnato piuttosto di mortale tristezza che di violenza, riscontra ancora con quello che l'artista aveva dato poc'anzi di se medesimo nel fondo del *Martirio di San Matteo* (dove è pur significativo ch'egli si raffiguri piuttosto in atto di fuggire che di partecipare alla rissa) [...]. Anche se la supposizione fosse meno vaga, non sarebbe il caso di trarne scusanti al carattere risentito dell'artista e, tanto meno, farne quell'agnellino che certamente non fu. Inutile provarsi in sottili distinguo tra i carciofi buttati in faccia al garzone luganese dell'Osteria del Moro o le parolacce agli sbirri a cinque ore di notte [...], per non parlar del fattaccio sciagurato del 1606. Però, quant'altro non resterà per sempre celato nelle pieghe imperscrutabili dell'animo e degli umori di una stagione, magari di un'ora sola? [...] Occorre d'altronde rammentare che, proprio mentre la sua fama sale più alta, crescono anche a dismisura le gelosie e i contrasti con la società artistica, spesso da lui risolti secondo gl'*ictus* infrenabili del suo temperamento; collaborandovi, del resto, anche l'epoca del 'punto d'onore' invocato troppo spesso per dei nonnulla.⁴⁸

In definitiva, quella che sarebbe diventata una acquisizione certa nella saggistica italiana, secondo cui essa è prosa di applicazione o di servizio, che «esiste perché l'altro esista di più»,⁴⁹ era già compiutamente allusa in questa pagina, dove l'atto critico diviene un 'di più' rispetto all'arte o, per usare una espressione di Javier Cercas, la via attraverso cui il lettore colma il 'punto cieco' del romanzo, ne riempie i vuoti, ne districa i garbugli.⁵⁰ Eppure a lungo questa idea è stata accantonata da teorie e metodologie ad alta strutturazione tecnica (tanto che Cesare Cases a suo tempo parlò con felice neologismo di *logotecnocrazia*): la coabitazione di strate-

⁴⁴ T.S. Eliot, *Tradition and individual talent*, in *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, London, Methuen, 1920 e H. Bloom, *Genius. A mosaic of one hundred exemplary creative minds*, London, Fourth estate, 2002.

⁴⁵ R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, in *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 735.

⁴⁶ Una suggestione a cui è tornato ad appellarsi Damien Hirsh nella sua mostra *Treasures from the wreck of the unbelievable* (Venezia, Punta della Dogana, 9 aprile – 3 dicembre 2017).

⁴⁷ P.P. Pasolini, *Roberto Longhi, Da Cimabue a Morandi* (1974), in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Milano, Garzanti, 2006, p. 332.

⁴⁸ R. Longhi, *Caravaggio*, in *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. 847-848.

⁴⁹ G. Ficara, *Garboli e il genio stupido*, in *Stile Novecento*, cit., p. 219.

⁵⁰ J. Cercas, *El punto ciego*, Barcelona, Random, 2016.

gie di lettura diverse, l'andirivieni di memorie, annotazioni, aneddoti, considerazioni sociali e politiche oltre che letterarie, venivano guardate con sospetto, tacciate di impressionismo e di soggettivismo. L'idea che si potesse autorizzare una riflessione di secondo grado sul testo senza ingabbiarlo, nella consapevolezza che tutti gli scartafacci, le fonti, le varianti, le strutture ipertestuali del mondo aggiungono appena un soffio a quell'organismo vivente che è un classico, avrebbe faticato non poco a rifarsi strada: il rapporto tra l'opera e l'autore sarebbe lentamente tornato vitale anche grazie alla penna di Cesare Garboli,⁵¹ che proprio a partire da Longhi («Se non fossero mai stati dipinti dei quadri, Longhi avrebbe mai scritto un rigo?»),⁵² fu l'incipit folgorante e notissimo del suo intervento), avviò un tentativo di definizione della sua *curiositas* critica libera sia da paradigmi teorici troppo rigidi, sia da un'idea esibizionistica del saggio: «Non mi piace trasformare il mondo con le mie parole. Mi piace solo capire come è fatto, e lasciarlo com'è, come l'ho incontrato. Trasformarlo con le parole vorrebbe dire esporre le mie viscere, e chissà che cosa nascondono».⁵³

Genere di inchieste e di domande, il saggismo è, secondo il magistero garboliano, letteratura di altissimo livello anche quando nessuna invenzione è rintracciabile: la realtà (dei libri o della vita) è agli occhi del saggista più interessante e misteriosa di qualsiasi storia inventata, come quando, rievocando un viaggio in Ciociaria in compagnia di Moravia, Garboli intesse una meditazione quasi metafisica sulla irrealtà del tempo e su un certo modo di fare critica:

A intervalli m'indicava una pianta, una casa, dei cespugli, una sorgente: lì è successo questo; là è successo quest'altro, ecc. ecc., intercalando i ricordi con un ritornello ossessivo: «il passato non esiste», «il passato non esiste», e ne chiedeva conferma ai luoghi che andava indicando. Intanto non faceva che camminare, non si sa se per rianimare il ricordo di quel tempo o nella speranza di ucciderlo, così da trasformare la visita in un rito funebre. Ma la cerimonia andava per le lunghe, e non mi sembrava che il passato fosse poi tanto impaziente di immolarsi. A un certo punto sbottai. «Per favore smettita di dire che il passato non esiste, non fai che chiamarlo. Non andremo mai via di qui». Girammo i tacchi e riprendemmo la strada per Roma.

Non si tratta solo di un aneddoto di viaggio: l'episodio segna in effetti per Garboli la presa di coscienza di un «crocevia molto ingorgato» della cultura italiana dei primi anni Sessanta, quando si assistette alla «suppurazione dello storicismo, che piegava la sua testa di vecchio bestione moribondo sotto i colpi impietosi del pensiero selvaggio, dell'antropologia strutturale, e delle fiorenti scienze dell'uomo promosse e ispirate dalla linguistica».⁵⁴ Il racconto che Garboli trae da quel breve viaggio è la rievocazione di un fantasma, una sorta di rito funebre in cui narrazione, letteratura di viaggio, prosa critica arrivano a un singolarissimo punto di incontro e di equilibrio, equidistante da ciascuno dei tre vertici e lontanissimo da quelle ricostruzioni che ambiscono a spiegare tutto, soffocando il vissuto sotto le idee.

Nei medesimi anni in cui i critici scomponavano i testi con impassibilità da laboratorio, Garboli difendeva il mistero che si nasconde dietro le opere, nelle zone di latenza di segno e

⁵¹ Sul rapporto tra Garboli e quella *vague* critica, Carlo Ginzburg ha scritto un saggio esemplare: *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, ora in C. Garboli, *Tartufo*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 157-176.

⁵² C. Garboli, *Longhi scrittore*, in *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 11.

⁵³ Ivi, p. 169.

⁵⁴ Ivi, p. 172.

senso, seguendo una personalissima vocazione critica a «intrecciarsi con l'autore». ⁵⁵ All'algebra letteraria che aveva avuto tra gli anni Settanta e i primi Ottanta un momento di imprevedibile successo, alla critica delle varianti, alle indagini semiotiche e strutturaliste, Garboli opponeva la convinzione che tra vita e testo ci fosse un rapporto osmotico tanto più fertile quanto più insospettato. Gli studi sul *Tartuffe*, come quelli dedicati alle *Poesie famigliari* di Pascoli, mettevano in scena proprio quel rapporto tra realtà e letteratura che le scienze letterarie cercavano di disarticolare, e lo facevano innalzando come una bandiera la convinzione che i romanzi stanno nella realtà «come in letargo», in attesa «di essere riconosciuti». ⁵⁶ È propriamente quanto avviene nelle poesie pascoliane, dove si nasconde un «imbroglio affettivo», un «pasticcio» che si sottrae alla codificazione del linguaggio e preferisce la rimozione: Garboli vi scopre i «relitti di un'autobiografia non voluta», ⁵⁷ le spoglie di un romanzetto la cui energia termica è andata dissipata, schiacciata da un'impalcatura borghese che non prevedeva né consentiva l'esplicitazione del suo potenziale virulento e infettivo. Per usare ancora le parole di Ginzburg, se Contini sfruttava abbozzi e varianti per «stringere da vicino» l'origine della poesia, Garboli trovava in quelle medesime carte la «mappa di una zona lacunosa, impervia, accidentata». ⁵⁸

La letteratura, suggerisce Garboli, non è sufficiente e il saggista – di conseguenza – non può, come invece auspicava Debenedetti, servire solo «alla propria verità»: muovendosi in una direzione in parte simile a quella percorsa da Giulio Bollati, Garboli anche quando parla di letteratura parla sempre di altro. Nei *Ricordi tristi e civili*, l'omicidio Moro, il caso Tortora, il suicidio di Gardini e la guerra arabo-israeliana sono insieme riflessioni di un intellettuale che – proprio come Leopardi due secoli prima – fatica a dirsi italiano, e autentici racconti in cui l'attualità del nostro paese si iscrive dentro uno schema letterario: così la nostra vocazione «è una vocazione servile, nel bene e nel male» riassunta nella figura di Enea, autentico archetipo nazionale fatto di «scetticismo, cinismo, religione, pietà» e perfettamente inscritta nella parabola di Raul Gardini con la sua «classicità eroica da campione che taglia sempre per primo il traguardo». ⁵⁹ Oggetto primario della ricerca di Garboli è la 'vita italiana' o meglio ancora, come ha scritto Berardinelli, la 'famiglia nazionale' in cui *Tartuffe* si incarna: ⁶⁰ per questo, al di là delle ideologie o dei metodi, più forte della stessa critica, sono certe suggestioni o miti o referti in cui gli autori più cari a Garboli si specchiano, certi demoni in cui le loro vicende artistiche si riassumono, alludendo a ciascuno di noi. Per questo, infine, il tema natale del *destino* è così forte nella sua pagina, tanto da diventare una vera e propria categoria interpretativa. Il critico-aruspice (e si sa quale fosse la curiosità di Garboli per gli oroscopi, a partire da quella bizzarra definizione di sé consegnata agli *Scritti servili*: «Sono comunista ma anche sagittario») usa attrezzi diversi, tutti buoni come pinze o cacciaviti, li usa con un certo scetticismo e una

⁵⁵ E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010, p. 173.

⁵⁶ C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990, p. V.

⁵⁷ Ivi, pp. XXII e XVI.

⁵⁸ C. Ginzburg, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, cit., p. 167.

⁵⁹ C. Garboli, *Italianità e Il trionfo della morte*, in *Ricordi tristi e civili*, Torino, Einaudi 2001, pp. 72-73 e 58; G. Debenedetti, *Prefazione 1945*, in *Saggi critici. Seconda serie*, cit., p. 3 e G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.

⁶⁰ A. Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 399.

buona dose di ironia, decostruendone cioè il mito implicito per ricondurre in primo piano il loro scopo, rendere visibile dettagli nascosti e trarre da essi conclusioni generali.

Camporesi e Ginzburg tra saggio e storia

I particolari dunque, le inezie trascurabili sono gli inciampi necessari affinché il saggio organizzi il suo discorso, sono le viscere confuse e calde di vita da cui l'aruspice trae la sua interpretazione del reale e in cui riscontro e commento, fascinazione e ragionamento si sovrappongono, scivolano l'uno nell'altro. Ingredienti diversi in percentuali diverse, presenti e mescolati in uno spazio di incontro o area di interferenza molto ampia e difficile da circoscrivere, diventano la peculiarità della forma saggio. Non sarà un caso che Garboli abbia parlato a questo proposito di libri senza forma.⁶¹ Per la medesima ragione, il saggio si presenta spesso come risposta a una domanda che nasce non a monte della ricerca (come nel trattato o nella dissertazione monografica) ma nel corso della ricerca stessa: rinunciando a leggere la realtà con griglie precostituite e sottraendosi alla prigionia degli schemi anche quando si tratti di schemi audaci e intelligenti, il saggio assume l'opacità a dato di partenza ineliminabile, senza tuttavia mai cadere nelle forme dello scetticismo postmoderno e decostruzionista. Alle origini del genere sono Montaigne e Galileo (ma anche – secondo Onofri – Redi e Magalotti),⁶² gli *Essais* e il *Saggiatore* che, fin dai titoli, richiamano il tentativo e la prova (*saggiatore* era in effetti chi controllava, sperimentava, metteva alla prova le leghe dei metalli – *s'essayer* era il contrario di *se résoudre*) per arrivare a una verità che non fosse né quella sapienziale dell'*ipse dixit* né quella neutra e dimostrabile della geometria euclidea.⁶³ Il saggio, in effetti, ha nell'esperienza il suo campo di lavoro e il suo traballante piedistallo: non le astrazioni, le teorie, le ideologie, ma lo stupore – non i concetti ma il lampo che consente alla mosca di uscire dalla bottiglia, di «riempire con l'immaginazione» i punti ciechi della storia, secondo un modello di inchiesta restituita in forma narrativa che in Duby, Le Goff, Febvre e Le Roy Ladurie ha trovato alcuni suoi indimenticati maestri. Se una caratteristica si vuole individuare della saggistica è propriamente una forte tensione a ciò che sfugge, al superamento degli steccati, allo scavalcamento dei perimetri e delle identità intellettuali e accademiche nel segno di una ricercata naturalezza dello stile.

Ne è stato un esempio, sul *côté* più propriamente letterario, il lavoro di Piero Camporesi che addentrandosi in territori inesplorati, ha infine aperto una prospettiva su un campo di indagine affatto nuovo, quello dello studio di una identità letteraria e culturale in cui convergono e collaborano la filologia, l'antropologia, la storia delle idee e delle religioni, la sociologia, l'iconologia e la geografia. Ad alimentare la sua curiosità sono state in primo luogo le culture subalterne, fatte dei «fiochi segnali di vita» di un mondo che a inizio Novecento era ancora a portata di mano, appena «fuori dalle porte delle nostre città», e nel corso degli ultimi decenni è

⁶¹ C. Garboli, *Trenta poesie famigliari*, cit., p. V.

⁶² M. Onofri, *Della scrittura mista e d'invenzione: ipotesi sull'elzeviro*, cit., pp. 147-149.

⁶³ G. Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*, Milano, Garzanti, 1986, p. 87; C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 46.

stato risucchiato in un vortice lontanissimo, fin quasi a scomparire:⁶⁴ a partire dal suo primo importante lavoro, l'edizione einaudiana della *Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi (un libro la cui importanza per l'unificazione nazionale è stata non inferiore a quella dei *Promessi sposi*), Camporesi ha sperimentato uno stile saggistico del tutto nuovo capace, attraverso una «scrittura immaginifica e accumulativa», di trasformare le fonti e i testimoni in protagonisti di un romanzo.⁶⁵ L'attenzione per la cultura materiale è coniugata con la conoscenza vastissima di un patrimonio letterario lungamente frequentato e restituito pagina dopo pagina; senza mai tradire una attenzione quasi spasmodica per i dettagli, le storie minime e dimenticate, e muovendosi anzi con naturalezza tra Tasso e i proverbi contadini, tra i moralisti cattolici e le piccole osservazioni di storia culturale, tra la teologia ufficiale e le rappresentazioni popolari dell'aldilà, Camporesi ci ha restituito una ricognizione ampia e originalissima dell'immaginario italiano.

La componente materiale della storia e dei testi, il loro essere pane, sangue, casa, latte o brodo indiano, non è solo la bizzarra via scelta per accedere a storie poco note; anzi è il nutrimento di un autore incapace di vivere e di parlare se non all'ombra di una biblioteca.⁶⁶ Così la curiosità del saggista per episodi e abitudini minori o minime diventa occasione e strumento per tratteggiare la storia di mutamenti ben più radicali nel gusto e nella cultura europee. Il principio del *vitam sugendo protrahere* – in effetti – vale tanto per il latte materno quanto per la cultura letteraria in cui viviamo immersi,⁶⁷ e potrebbe ben essere scelto come epigrafe per un'area molto ampia di ricerca che si colloca ai margini della letteratura, della storia culturale e della storia della scienza. Camporesi racconta la storia d'Italia e del suo processo di modernizzazione attraverso i paesaggi, le officine, i cataloghi di cibi e peccati o le simbologie legate al sangue e all'eternità. Ne *Il brodo indiano*, per esempio, riscrive un suo personalissimo *Essai sur le goût* dove nulla viene trascurato:

la molteplicità dei piatti sottintende la leggerezza delle sostanze; e la varietà dei sapori viene prefigurata dallo svariare dei colori. L'occhio, detronizzando il naso, favorisce ed esalta la policromia della sfilata, il minuetto delle tazzine, il ballo delle vivande. Policromia e miniaturizzazione si fondono nel concerto ben temperato del pranzo come in una elegante frase musicale. Su tutto domina [...] l'ordine e la disciplina armonica che presiedono al meditato passaggio dei piatti, anzi alla *promenade* screziata, visivamente appetibile, approntata per il difficile piacere della vista. L'occhio diventa la punta acuminata del gusto più sottile, il sensibile congegno deputato alla misura.⁶⁸

Partendo dalle selvaggine speziate tanto care a Petrarca, Camporesi descrive per via culinaria il passaggio dalla civiltà premoderna alla *ratio convivialis* settecentesca fondata, a tavola come nei salotti o nelle corti, sui medesimi principi che caratterizzano le pagine di Stearne, le composizioni di Mozart o i quadri di Watteau: varietà, leggerezza, mobilità, eleganza. Ma la

⁶⁴ P. Camporesi, *Il paese della fame*, Bologna, il Mulino, 1978, p. 233.

⁶⁵ G.M. Anselmi, *Prefazione*, in P. Camporesi, *La casa dell'eternità* (1987), Milano, il Saggiatore, 2018, p. XIV.

⁶⁶ P. Camporesi, *Conferenza su Olindo Guerrini*, in G. M. Anselmi et al. (a cura di), *Il gusto della ricerca. A proposito di Piero Camporesi*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 61.

⁶⁷ Il motto, tipico della tradizione medica premoderna, è ricordato da Camporesi in *Le vie del latte. Dalla Padania alla steppa* (1993), Milano, il Saggiatore, 2020, p. 10.

⁶⁸ Id., *Il brodo indiano. Edonismo ed esotismo nel Settecento* (1990), Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 6-7.

cucina settecentesca diventa per Camporesi anche lo specchio della eccentricità élitaria e raffinata di un secolo che, dopo aver condannato le epoche precedenti come rozze e primitive, si capovolgerà nel terrore:

La discriminazione nei confronti dei cibi ritenuti volgari diventa sempre più marcata e lo snobismo aristocratico sempre più accentuato. Quanto ancora sopravviveva dell'interclassismo vittuario della vecchia società d'impronta feudale viene ora rigorosamente abolito. La dieta del bel mondo si erge come una barriera in più nei confronti dell'altro mondo, plebeo e popolano e borghese, un dispositivo di rafforzamento delle frontiere dello status privilegiato.⁶⁹

Storia culinaria, storia letteraria e storia della società convergono fino a coincidere, nel segno di quello studio dei fenomeni umani che, già secondo Marc Bloch, sfuggono alle determinazioni matematiche e la cui interconnessione non può essere calcolata ma solo suggerita.⁷⁰ Così, tra cibi raffinati e vini pregiati, tra cioccolate confetture e canestrelli, Camporesi conduce il lettore sulle tracce di un Settecento il cui gusto per la *variety* e per il cosmopolitismo è un valore a tutto tondo, in un *tableau* in cui nessuna gradazione di colore manca. Eppure, tanto a tavola quanto nei salotti politici, il secolo della *douceur de vivre* – della «vellutata febbre zuccherina» cantata come un'epopea dal gesuita padre Roberti – finirà con una caduta rovinosa:

Il 'buon gusto', il disegno, l'architettura, la 'viva e felice immaginazione' della società settecentesca non rinacquero né sulle tavole della Restaurazione, né nella grigia cucina dell'età romantica. I favolosi anni ottanta si dileguarono anche nel ricordo: l'età dello zucchero e i capolavori dell'ingegneria credenziera erano stati per sempre sepolti.⁷¹

I libri di Camporesi sono l'esempio (oggi purtroppo molto trascurato) di una prosa labirintica e divagante, lenta e sinuosa che seguendo il ritmo dei banchetti settecenteschi o l'ondivago orizzonte del paesaggio italiano, pone l'erudizione a servizio di un modello intellettuale il cui primo valore è quello della narrazione, dell'*entrelacement* di fili e di vite, di storie che hanno valore in quanto esperienze sensibili e che si concretizzano già nella scelta dei titoli, evocativi e concretissimi a un tempo. *Le belle contrade* è tra i più efficaci, fondato com'è sull'evoluzione del concetto di paesaggio italiano che si manifesta fin dalle primissime pagine come ricostruzione non tanto di un paradigma estetico quanto di ciò che sta alle sue fondamenta: i «materiali ricavati dal paese reale, dalla concretezza delle attività operose» dei suoi abitanti. Prima del Bel Paese inventato dai viaggiatori del Gran Tour e dalle politiche del turismo, prima dell'iconografia di Leonardo e Canaletto, prima ancora che il concetto di paesaggio venisse plasmato, la penisola italiana era percorsa da botteghe artigiane e officine: il linguaggio dell'utile e del bello coincidevano, la stessa *Vergine delle rocce* sarebbe stata del tutto incomprensibile senza uno studio mineralogico della natura che «nelle botteghe del pittore, fra pietre, polveri, minerali, mortai, fornelli, lacche, colle, trovava un fertile terreno di coltura».⁷² Ma potentemente evocativo è anche *La casa dell'eternità*, dove materia e spirito, concre-

⁶⁹ Ivi, p. 77.

⁷⁰ M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico* (1949), trad. it. di G. Gouthier, Torino, Einaudi, 1998, p. 23.

⁷¹ P. Camporesi, *Il brodo indiano*, cit., pp. 188 e 192.

⁷² Id., *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano* (1992), Milano, il Saggiatore, 2016, pp. 5 e 21-22.

tezza e astrazione, scienza della edificazione e dubbio sull'aldilà si incontrano e sostengono a vicenda, ricapitolando una delle attitudini tipiche della cultura occidentale: la «singolare inclinazione a quantificare lo sfuggente, a congetturare sull'invisibile, a numerare l'impossibile, a calcolare l'inaccertabile [che] celebrò i suoi momenti più alti in due solenni, classici temi: la Passione e l'Inferno».⁷³

Nella prosa saggistica di Camporesi trovano spazio lo studio scientifico e la ricostruzione storica, il gusto per il dettaglio e le grandi campiture narrative: la proposta di categorie critiche innovative, come quella di «Rinascimento industriale», non è mai fine a sé stessa ma deriva in modo quasi inavvertito da un gusto per la ricerca di storie dimenticate o per la narrazione del già narrato, grazie a cui una tradizione secolare viene ripercorsa e talora riplasmata, consegnando al lettore un'ipotesi sul nostro presente, come avviene nel caso della boccacciana *Elegia di Madonna Fiammetta*, dove

può anche avvertirsi un presentimento della balneazione di massa, un larvato accenno dell'annessione contemporanea della spiaggia, con tutto il kitsch balnear-turistico più grossolano dell'edonismo postmoderno. Un edonismo, per la verità, grigio, ansimante e straccione rinfrescato da acque gassate e bibite industriali mentre la *jeunesse dorée* del Trecento non gradiva «vivande se non delicate, e vini per antichità nobilissimi, possenti non che ad eccitare la dormente Venere, ma risuscitare la morta» [...]. Ospitalità, cortesia, convivialità: forme di vita sepolte dai tetri rituali della balneazione contemporanea sia nella versione popolare sia in quella (ancor più scostante) protetta ed 'esclusiva' dei ricchi.⁷⁴

Analogamente si potrebbe dire della pagine dedicate a Petrarca, attraverso cui si dà voce e consistenza a un immaginario dell'Italia «dal perfetto metabolismo nel quale la 'natura' (la fertilità del suolo e le campagne strenuamente lavorate) trovava un esemplare equilibrio con la magnificenza dell'arte, con il primato delle sue ineguagliabili città».⁷⁵ Nella canzone *All'Italia* come nelle epistole *Metricae*, Petrarca istituisce una polarità tra arte e natura che diventerà il fulcro intorno a cui agglutinare ogni definizione del 'bello' – fino almeno al cielo di Lombardia, «così bello quand'è bello», che in Manzoni dialogherà in modo quasi inestricabile con la descrizione della «gran macchina del duomo». Cibo e cultura, arte e natura, quotidianità e credenze religiose, alto e basso perdono il loro carattere oppositivo, si integrano e sostanziano a vicenda grazie alle potenzialità di uno stile e di uno sguardo obliquo che coglie particolari insoliti o dimenticati, disloca la sua attenzione in modo tale che l'interesse paia sempre altrove; il tono di Camporesi, tra l'ironico e il nostalgico, la sua capacità di cogliere elementi trascurabili – la *fame* del suo occhio, potremmo dire – così lontani dalle posizioni consolidate e dal pensiero comune, conducono il lettore là dove mai avrebbe pensato di arrivare, muovendosi come un *flâneur* tra gli snodi fondamentali della storia e della cultura europee. In effetti, proprio come Petrarca che per la prima volta descrive le coste liguri osservandole dal mare, «sempre di passaggio, 'peregrinus ubique'»,⁷⁶ anche Camporesi – guidato dal principio del *placet*

⁷³ Id., *La casa dell'eternità*, cit., p. 45.

⁷⁴ Id., *Le belle contrade*, cit., p. 120.

⁷⁵ Ivi, p. 73.

⁷⁶ Ivi, p. 114 e Id., *Le vie del latte*, cit., pp. 49 e 51-56.

experiri – intende la scrittura come *errance* vagabonda e solitaria, come osservazione inconsueta o innesto di varietà diverse in un *viridarium* reale e simbolico a un tempo.

Uno stile, questo dell'innesto, che ritroviamo anche nelle esplorazioni di Carlo Ginzburg. Muovendo da posizioni eminentemente storiografiche, la prosa di Ginzburg si interroga e ci interroga sul rapporto ambiguo tra fatti letterari e fatti storici e, facendo seguito ad alcune considerazioni già compiutamente enucleate da Manzoni nel *Saggio sulle opere d'invenzione* e poi nella *Storia della colonna infame*, propone un'idea di storiografia che – distinguendosi tanto dall'*inventio* quanto dall'*historia* – affondi le radici della sua inchiesta nella forza e nella debolezza della parola, nella narrazione da cui si sprigionano, come dal formaggio del suo libro più famoso, i vermi di una nuova audace cosmologia.⁷⁷ Ma soprattutto Ginzburg avvicina testi letterari e documenti del passato con la medesima attitudine conoscitiva, come risposte indipendenti ma simili a uno stesso stimolo intellettuale: ne scaturisce una *verve* saggistica in cui storia delle idee, indagine sulla moralità, costruzione di un testo dalle movenze narrative concorrono a mettere a sistema il rapporto ambivalente tra tempi diversi, spazi lontani, passioni e idee contrastanti.⁷⁸ Telescopio e microscopio sono gli strumenti opposti e complementari di un saggismo di ricerca in cui il particolare, il dettaglio, diventano chiavi interpretative tese a giustificare razionalmente anche i fenomeni irrazionali. È l'intarsio la figura fondante di questo stile saggistico, che segue ogni dato culturale nella sua evoluzione storica, secondo il modello del *pattern of thought* sperimentato da Singleton,⁷⁹ e ci conduce per mano da Machiavelli a Pascal, da Aristotele a Benjamin, dall'Antigone sofoclea alla Cina immaginata e teorizzata dagli illuministi francesi, fino agli episodi più tragici della *shoah*, dove memoria familiare e storia universale si sfiorano fino a coincidere. Del saggismo novecentesco la pagina di Ginzburg ha tutte le caratteristiche: dall'impulso a oltrepassare i confini disciplinari alla tensione «per indefinita approssimazione» verso un oggetto di conoscenza che sempre sfugge,⁸⁰ dal ruolo capitale attribuito all'imprevisto e alla curiosità, al metodo fondato su un paradigma indiziario in cui ogni elemento (anche quello più marginale) può diventare rivelatore,⁸¹ dal gusto narrativo a una certa presenza del ricordo autobiografico.⁸² Combinando retorica e prova e rifiutando categoricamente ogni scetticismo postmoderno,⁸³ Ginzburg scrive delle prose storiografiche in cui indagine scientifica e gusto narrativo concorrono in egual misura. Così nel saggio conclusivo di *Nessuna isola è un'isola*, lo storico illumina un ampio universo culturale (quello che definisce la nozione schiettamente occidentale di *homo œconomicus*) intersecando la lettura di un racconto di Robert Luis Stevenson con le indagini etnografiche condotte da Malinowski nelle isole della Melanesia:

⁷⁷ C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio nel '500*, Torino, Einaudi, 1976.

⁷⁸ Cfr. Id., *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 68-95 e *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 203-226.

⁷⁹ Id., *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Milano, Adelphi, 2018, p. 37.

⁸⁰ Id., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 249.

⁸¹ Ivi, p. 164 e Id., *Nessuna isola è un'isola*, cit., p. 12.

⁸² Così, discutendo un saggio di Luigi Russo dedicato a Machiavelli, in una nota a piè di pagina l'autore ricorda che quel libro, pubblicato nel 1945, «recava una duplice dedica, alla memoria di Nello Rosselli e di Leone Ginzburg» (Id., *Nondimanco*, cit., p. 23).

⁸³ Id., *Rapporti di forza*, cit., p. 44.

Ne *Il diavoletto della bottiglia* Malinowski avrebbe potuto trovare la descrizione romanzesca di uno scambio monetario, caratterizzato da un profitto negativo, legato a precise costrizioni simboliche, che consentivano la circolazione di un oggetto altamente pregiato attraverso una serie di isole sparse in un'immensa distesa oceanica. L'analogia tra questa descrizione e l'immagine complessiva del *kula* formulata dall'etnografo, così diversa dalla percezione parziale degli attori coinvolti, è evidente. Ciò che il racconto di Stevenson avrebbe dato a Malinowski sarebbe stato non il contenuto della sua scoperta, evidentemente, quanto piuttosto la capacità di vederlo come un tutto, come una *Gestalt*, grazie a un balzo dell'immaginazione; la capacità di *costruirlo*, come scrisse più tardi, "pressappoco come un fisico costruisce la sua teoria a partire dai dati sperimentali".⁸⁴

È attraverso questo balzo, questo grandangolo prospettico, che il saggista può sfruttare il racconto di Stevenson per spiegare un atteggiamento culturale ed economico (quello del *kula*) che è inspiegabile con gli strumenti interni della civiltà di appartenenza e si chiarisce solo guardandolo dall'esterno o dall'alto. Il balzo dell'immaginazione, non incompatibile con le strategie della ricerca scientifica, è propriamente ciò che distingue il mero studio dal saggio, non solo nei suoi passaggi più ariosi e imprevisi, ma anche nelle pagine più metodologicamente fondate nelle quali il saggista, come lo scienziato, chiarisce i suoi strumenti e le sue tecniche. Richiamandosi implicitamente alla strategia e allo stile debenedettiano, Ginzburg illustra così il «paradigma indiziario» da lui eletto a modello di ricerca e di scrittura:

Per millenni l'uomo è stato cacciatore. Nel corso di inseguimenti innumerevoli ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili da orme nel fango, rami spezzati, pallottole di sterco, ciuffi di peli, piume impigliate, odori stagnanti. Ha imparato a fiutare, registrare, interpretare e classificare tracce infinitesimali come fili di bava. Ha imparato a compiere operazioni mentali complesse con rapidità fulminea, nel fitto di una boscaglia o in una radura piena d'insidie [...]. Ciò che caratterizza questo sapere è la capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente. Si può aggiungere che questi dati vengono disposti dall'osservatore in modo tale da dar luogo a una sequenza narrativa, la cui formulazione più semplice potrebbe essere "qualcuno è passato di là". Forse l'idea stessa di narrazione (distinta dall'incantesimo, dallo scongiuro o dall'invocazione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall'esperienza della decifrazione delle tracce.⁸⁵

Siamo di fronte a uno stile esemplare per la capacità di sfruttare l'immaginazione non tanto nelle sue valenze narrative, bensì nelle sue possibilità etiche (la *pietas* in effetti si attiva solo là dove sia scattato un meccanismo eminentemente immaginativo di immedesimazione, di vicinanza all'altro: l'etica diviene una funzione del metodo) per indurci a seguirlo in una meditazione sulla vastità dei confini della natura umana. Senza capacità immaginativa in effetti non sarebbe possibile sviluppare né il senso di appartenenza all'umanità né riconoscere la dignità del singolo individuo: la compassione non è per Ginzburg una semplice conseguenza della sensibilità (non è cioè una *emozione*), piuttosto deriva da una riflessione storica, morale, linguistica sul concetto di distanza dunque da una definizione reciproca che i gruppi umani mettono in campo fin dalla più remota antichità. Si tratta di una riflessione che Ginzburg trae dalla *Retorica* aristotelica e che – passando attraverso il dibattito settecentesco sulla liceità di uccidere un mandarino cinese – giunge fino alla catastrofe nucleare di Hiroshima. Se infatti la

⁸⁴ Id., *Nessuna isola è un'isola*, cit., p. 115.

⁸⁵ Id., *Miti emblemi spie*, cit., p. 166.

distanza nello spazio e nel tempo agisce sulla nostra moralità, sulla nostra capacità di immedesimazione e dunque di compassione, la potenziale distruzione del genere umano (la fine atomica della storia) rischia di annullare qualsiasi atto immaginativo, trasformando la compassione in un sentimento meramente retorico:

La fine della storia – non nel senso metaforico diventato recentemente di moda, ma in un senso assolutamente letterale – è stata nel corso dell'ultimo mezzo secolo una possibilità tecnicamente realizzabile. La distruzione potenziale del genere umano – di per sé una svolta storica decisiva – ha influito e influirà sulla vita e sui frammenti di memoria, rispettivamente, di tutte le generazioni future e passate, comprese quelle che, come scrisse Aristotele, “sono accadute diecimila anni fa o accadranno tra diecimila anni”. L'ambito di ciò che Aristotele chiamò “legge generale” sembra essere diventato, parallelamente, molto più vasto. Ma estendere la nostra compassione a esseri umani lontanissimi sarebbe, temo, un atto di mera retorica. La nostra capacità di contaminare e distruggere il presente, il passato e il futuro è incomparabilmente maggiore della nostra fiacca immaginazione morale.⁸⁶

In Ginzburg, come in Camporesi, esplorazione storica, letteraria, economica o sociale sono dunque specole alternative della medesima attitudine a scrutare una realtà che nella sua forma bruta si sottrae: i fatti letterari, gli eventi della storia umana (siano essi cibi, industrie, guerre o libri) hanno la stessa irrevocabilità dei fatti naturali e per questo – lo ha intuito Sebald in un indimenticato libro dedicato alla distruzione di Amburgo – semplicemente anticipano «a guida d'esperimento» il punto in cui l'umanità con la sua presunta autonomia e superiorità «ricade nella storia della natura».⁸⁷ E se scandagliare gli abissi della storia umana è impossibile, la forma-saggio ha l'ambizione di suggerire un percorso, uno zoppicante cammino lungo i suoi orli.

Storia, etica, verità. Orizzonti per il saggismo oggi

Abbiamo così toccato uno dei punti nevralgici della natura del saggio (o, per usare una categoria berardinelliana, uno dei suoi vasi linfatici): la tensione a uscire dai suoi stessi confini, la volontà di far germogliare sul tronco della ricerca letteraria (o storica, o culturale, o scientifica) il ramo capace di portare frutto nella vita, l'intarsio di vicende apparentemente disomogenee. È ciò che succede, per chiudere con due emblematici casi che guardano in direzioni diverse ma non incompatibili, ne *La funesta docilità* di Salvatore Silvano Nigro, appassionata narrazione che si colloca al crocevia di ricostruzione storica, analisi iconografica, restituzione letteraria e radice biografica; ed è ciò che avviene nelle pagine di Giorgio Ficara, che riflettendo sul mito della letteratura, resiste alla lingua fasulla dell'informazione e della comunicazione, per individuare una via più vera di dire il vero. Ricondurre la critica e, con essa, la letteratura a dei territori più umani, a un esercizio meno autoreferenziale: sembra esser questo l'impulso e l'impegno di quei saggisti che, analogamente a Nigro e Ficara, ci ricordano che l'*homme de lettres* deve farsi carico del dolore e della fatica degli uomini, contribuendo al rinvenimento (etimologicamente, all'*inventio*) del senso della vita di chi legge più che alla giustificazione di un sistema testuale ermeticamente chiuso in sé.

⁸⁶ Id., *Occhiacci di legno*, cit., pp. 242-243.

⁸⁷ W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, trad. it. di A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2004, p. 71.

Nigro intesse una tela in cui vicende storiche e biografiche irrompono nel campo della letteratura e si trasformano in istanza morale: la tragica morte di Giuseppe Prina, ministro delle finanze del governo napoleonico, massacrato durante i moti del 1814, è un punto oscuro della storia trasfigurato e illuminato di nuova luce (anche per mezzo delle vignette di Gonin) nell'episodio di Renzo inseguito dalla folla nel capitolo XXXIV dei *Promessi sposi*. Scrive Nigro:

Il portone di don Ferrante pronostica il peggio. Ci sono i leoni. Non si capisce se stanno sbranando qualcuno. Ma in ogni caso, [Renzo] è in pericolo di essere linciato lì davanti. Alza i talloni, e corre. Alle spalle sente il «calpestio» e le urla degli inseguitori. Ha paura: l'«ira» gli diventa «rabbia»; l'«angoscia» si fa «disperazione» [...]. Prende la «rincorsa», prende la «mira», salta: si ritrova, con quest'altro salto, su uno dei carri dei monatti [...]. | Quella folla, animata da intenzioni omicide, Manzoni l'aveva vista (o almeno sentita) dalle finestre di casa sua il 20 aprile 1814. Era la stessa che, disertando il comizio del Foscolo [...], era passata davanti alla casa degli Omenoni, aveva raggiunto la via delle Case Rotte. I luoghi del martirio del Prina. | Manzoni, nella Quarantana, salva il Prina in figura, attraverso Renzo. Anzi, con ironia e sofferta autoironia, tra compunzione e risarcimento, lo fa salvare dai burocrati del Male e non dalla «gente onesta» (che per Prina, a suo tempo, nulla aveva fatto).⁸⁸

Il ricordo tormentoso di un frammento di vita di cui Manzoni era stato testimone viene tradotto, per via letteraria, in una storia di liberazione e salvezza: la letteratura darebbe sfogo – scrive Nigro facendo sue le parole di Sciascia – a una «inquietudine profonda, drammatica e segreta» raggrumata, nel capitolo XIII del romanzo, nella disincantata meditazione sulla «fune-sta docilità degli animi appassionati all'affermare appassionato di molti», sulla arrendevolezza cioè degli onesti e dei pacifici come consentimento involontario alla violenza delle masse. E se il romanzo condensa un frammento di vita, lo inabissa in una vicenda fittizia e gli attribuisce così valore morale, il saggio riscrive quel medesimo frammento, lo riporta a galla e chiarendone il punto misterioso di origine traduce l'operazione letteraria in «liberatoria vicenda di salvezza».⁸⁹ Romanziere e saggista si muovono l'uno rispetto all'altro come le oscillazioni del pendolo, o forse, per esser più precisi, come il palombaro che scende e poi risale dalle profondità più opache della storia. Il *bisogno di verità* anima l'uno quanto l'altro, ma nel caso del romanzo deve essere in qualche modo dissimulato, posto in figura, oscurato: sono le vignette di Gonin, a lungo interpretate come «siparietti distratti» e per questo talvolta espunte dalle edizioni novecentesche, a svolgere questa funzione, a diventare *loci* di «scrittura visiva» in cui si manifesta quella particolarissima «guerra contro l'errore» che anima tanto il romanziere quanto il saggista.⁹⁰

La medesima concatenazione tra il bello artistico e la verità che saggio e romanzo perseguono è all'origine anche della pagina di Giorgio Ficara che, raccontando Casanova, fa suo il passo incerto, sempre sul punto di concludere, eppure inconcludibile, lontano da ogni idea di perfezione e in quanto tale propriamente, intimamente vitale del suo autore; un'*allure* che trova la sua risoluzione più pura in un aneddoto raccontato proprio da Casanova, quando a Madrid incontra l'amico pittore Anton Mengs che, intento quotidianamente a dipingere la stessa

⁸⁸ S.S. Nigro, *La funesta docilità*, Palermo, Sellerio, 2018, pp. 122-123.

⁸⁹ Ivi, pp. 94, 98 e 123.

⁹⁰ Ivi, p. 17. La scelta di una epigrafe debenedettiana («come la scoperta del corpo del delitto in un romanzo criminale») vale quanto una dichiarazione di appartenenza e di metodo: argomentazione critica, indagine indiziaria e narrazione fanno tutt'uno in un percorso diretto alla sconfitta dell'errore.

tela di una Maddalena, consegna al lettore una verità definitiva: niente si conclude di quanto esce dalle mani degli uomini. Così, chiosa Giorgio Ficara,

il «più finito» – nell’accezione di più vero, più vivo, più compiuto – che è lecito attendersi da ogni ulteriore attimo della nostra vita, non prevede in nessun caso un «assolutamente finito». Il compimento, come ogni velleità di interpretare o afferrare la vita, non è una forma della vita, ma anzi è distinto da essa come non pensabile (se non da un punto di vista estraneo alla vita) e non attuabile. Abbracciando il «caro» Mengs, Casanova sa bene che il «non attuabile» di Mengs è vicino al «non attuabile» suo: non «concludere» una vita in una narrazione, come lasciare incompiuta la Maddalena, significa letteralmente: stare nella verità.⁹¹

Vera perché non conclusa e claudicante, ogni opera umana accresce la sua sempre relativa perfezione nel gesto etico di chi infaticabilmente la riavvicina a quel limite sempre sfuggente: il gesto del falegname che piega il legno e ne ricava un gozzo, dando *forma* a un’*idea* già contenuta nel pino che cresce sulle rive liguri, è in effetti sempre identico nei secoli, e sempre bisognoso di piccoli aggiustamenti, rassettature, riparazioni. Per converso, Monet che negli anni Ottanta del XIX secolo, a Bordighera, «si aggira tra ulivi, palme, aranci, come un filologo tra le pagine di un codice incomprensibile» e non trova il colore adatto per rappresentare la luce del luogo, denuncia una impossibilità, eppure «lavora ininterrottamente ai suoi ulivi, alle sue palme, alla sua irrepresentabile luce».⁹² Così, tra interminabile e irrealizzabile, le azioni umane si ripetono all’interno della medesima, eterna ossessione, quella di realizzare una verità per «accrescimento d’umanità».⁹³ Lo sguardo del saggista non fa eccezione, e risponde al medesimo imperativo, solo filtrato dalla lente di una doppia visione: il saggista in effetti contempla lo sguardo altrui, dunque il suo è sguardo rifratto capace di stabilire congetture a partire da quella specialissima zona di tensione tra la vita e la letteratura che è la sua pagina; leggendo Gadda attraverso Manzoni, o Manzoni attraverso Getto, o ancora Soldati per mezzo degli sguardi insondabili e muti dei padri gesuiti, Ficara attiva uno sguardo critico che è prima di tutto incrocio di punti di vista. Indebolitosi irrimediabilmente il legame (quasi la coincidenza) tra cultura e identità nazionale, venuta meno la spinta verso un progetto e una radice memoriale che trovavano un tempo armonia nel canone letterario, il saggista (quando non voglia arrendersi alla indifferenza nei confronti delle possibilità conoscitive della letteratura) dovrà aggrapparsi con forza a questo sguardo secondo: sospettoso verso quelle scritture che sono «gesto del tutto congruente e contiguo al comunicare»,⁹⁴ questo saggista-Münchhausen non si piega all’evidenza delle cose, la mette in dubbio, la sottopone a verifica, la guarda cioè di scorcio, da punti di vista inusitati e obliqui. Nel suo essere ‘letteratura della letteratura’, secondo la geniale formula di Curtius, il saggio crea una sorta di campo magnetico o reazione elettrica rispetto alla tradizione: il suo compito non sarà quello di dimostrare trionfalmente la correttezza di un teorema, piuttosto dovrà costruire e definire sé stesso, senza utopie o illusioni

⁹¹ G. Ficara, *Casanova e la malinconia*, Torino, Einaudi, 1999, p. 94.

⁹² Id., *Riviera. La via lungo l’acqua*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 88 e 26-27.

⁹³ Nel saggio di apertura a *Lettere non italiane*, cit., p. 31, Ficara pone esplicitamente questa equivalenza tra vero e umano e si domanda: «Se oggi i libri non costruiscono e non ricercano innanzitutto ‘campi di coesistenza’ [...], a che cosa servono? Se non sono ancora oggi il modo essenziale e necessario in cui la verità si realizza, e apre a un accrescimento d’umanità, perché dovremmo dirli ‘belli?’».

⁹⁴ Ivi, p. 48.

ma «momento per momento, atto per atto, invenzione concreta per invenzione concreta», come scriveva Pasolini a proposito di Longhi.⁹⁵

Questa invenzione impone la scelta di armi proprie (le più varie, come abbiamo visto) e la ricerca di una «musica di sottofondo» che (lo ha scritto, magistralmente, Raffaele La Capria) coincide con il «suono della verità»: una verità-pietra d'inciampo, una verità-intoppo che costringe all'esitazione – e dunque alla resistenza – di fronte al linguaggio liscio e traslucido dell'informazione e della falsa letteratura. Scegliere questa verità significa abitare una casa-lingua non dedotta dal grande mercato televisivo o giornalistico, ma edificata poco a poco a partire da archi, muri portanti, ma anche mattonelle scricchiolanti o finestre che non si chiudono perfettamente, sapendo – come la tessitrice navajo di Cecchi, come il pittore Mengs di Casanova – che essa non sarà mai veramente compiuta, definitiva, perfetta. Significa, ancora, obbedienza all'«imperativo leopardiano – e manzoniano – del vero riscontrabile nella lingua».⁹⁶

L'assaggio, la prova, il tentativo sempre sospeso tra il *sic et non* sono, anche da questo punto di vista, l'unica caratteristica determinata di un genere che per altro verso ha i confini che l'autore stesso stabilisce, via via ampi e sfrangiati o netti e definiti. Genere intimamente dubbioso, il saggio disorienta più che definire e il saggista stesso, in effetti, non è colui che fornisce risposte certe, quanto colui che sa porre le domande appropriate, domande che emergono con maggior forza perché ancorate, e giustificate, dal *festboden* della tradizione. La critica saggistica si muove tra gli opposti estremi del sortilegio (la rievocazione di un fantasma, il disseppellimento del perduto, l'indagine indiziaria del cacciatore, la ricreazione per equivalenze di un'opera già esistente) e della verità (individuazione di una irriducibilità, riconoscimento della realtà che si palesa nella pagina scritta, esperienza morale di una coscienza alla ricerca di una forma): il movimento pendolare tra questi due estremi produce lo *stile* del saggista, sempre sciolto ed evasivo, la sua indole proteiforme ed euforica (talvolta persino capricciosa, come scrisse Debenedetti a proposito di Montaigne),⁹⁷ tutta dedicata alla gioia vitale della scoperta. A mezza via tra disillusione e speranza, il saggista procede felicemente di traverso, smaliziato e diffidente, come quell'uomo che nella vignetta manzoniana al capitolo ventiseiesimo osserva di sguincio il lettore, «coll'indice d'una mano sotto un occhio».⁹⁸

E siamo qui al punto conclusivo: il lettore. In un'epoca in cui la critica letteraria si avvia a diventare «pratica postuma» con sempre meno adepti, chi si avventuri in questo campo deve avere ben chiaro che il suo compito è quello di «dare forma» a un lettore possibile, immaginarlo e crearlo se necessario, e servirsene. Come ha spiegato Mario Lavagetto nel suo ultimo libro, compito del saggista è «indurlo a compiere un passo che risulterà decisivo a risalire, senza mediazioni» al testo letterario.⁹⁹ Ossia, in fin dei conti, distinguersi dal mero critico letterario traendo dalla materia grezza del lettore un altro saggista come lui: così potrà infine avvertirsi l'auspicio baudelairiano a favore un lettore divenuto simile e fraterno.

⁹⁵ P.P. Pasolini, *Roberto Longhi*, cit., p. 335.

⁹⁶ G. Ficara, *Lettere non italiane*, cit., pp. 130-132 e 266.

⁹⁷ G. Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*, cit., p. 61.

⁹⁸ S.S. Nigro, *La funesta docilità*, cit., p. 18.

⁹⁹ M. Lavagetto, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi, 2019, *Premessa* e p. 11.