



FEDERICO CORRADI

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
fcorradi@unior.it

LA LEZIONE DI UN MAESTRO:
IL "NON METODO" DI JEAN STAROBINSKI

Perché dedicare un numero monografico degli *Annali* a Jean Starobinski? Cosa aggiunge il nostro ai tanti volumi collettanei che in anni recenti la sua opera ha suscitato¹? Certo la prima ragione di questa scelta è ricordare, a poco più di un anno dalla scomparsa, uno dei maggiori critici letterari del Novecento, che con l'Università di Napoli "L'Orientale" aveva un rapporto privilegiato, testimoniato dalla laurea *Honoris Causa* in "Filosofia, Politica, Comunicazione" conferitagli nel 2008 dal nostro Ateneo. La *lectio magistralis* pronunciata in quell'occasione, già pubblicata nella rivista "Studi Filosofici"², viene qui riproposta in apertura del presente volume. Ma una ragione forse più profonda è la constatazione che la sua opera, di eccezionale rilievo nel panorama della cultura novecentesca, supera con estrema naturalezza gli steccati tra gli ambiti disciplinari, geografici e linguistici, nutrendo la riflessione e la ricerca di studiosi delle più diverse appartenenze e specializzazioni. Essa è dunque particolarmente preziosa per una rivista come la nostra a vocazione comparatistica e interdisciplinare. Lo

¹ Tra i più recenti, si possono citare i numeri monografici dedicati al critico svizzero dalla rivista "Europe" (n. 1080, 2019); dalla rivista "Critique" (n. 853-854, juin-juillet 2018 e n. 791, avril 2013). Si veda anche il meno recente AA. VV., *Starobinski en mouvement*, sous la direction de M. Gagnebin et Ch. Savinel, Champ Vallon, Seyssel 2001. Come studio complessivo sull'opera critica di Starobinski si può citare altresì il saggio di C. Colangelo, *Il richiamo delle apparenze: saggio su Jean Starobinski*, Quodlibet, Macerata 2001.

² "Studi Filosofici", XXXI, 2008-2009, pp. 27-51. Ringraziamo la redazione della rivista per l'autorizzazione a ripubblicarne il testo in questa sede.

dimostra questo volume, che riunisce studi relativi a tutte le principali aree del mondo romanzo, che ripercorrono memorabili letture di testo dello studioso ginevrino o fanno il punto sul suo rapporto con un autore. Il criterio adottato per ordinare gli articoli è stato di tipo cronologico: alla messa a punto teorica di Stefano Brugnolo seguono articoli che vanno dal Cinquecento (Cervantes, Tasso) al Novecento inoltrato.

Osservando l'imponente complesso dell'opera di Jean Starobinski si rimane ammirati dalla coerenza del percorso, mai messa in pericolo dalla grande varietà di interessi e di approcci. La sua predilezione per il Settecento illuminista non gli ha impedito di confrontarsi con autori dei secoli precedenti e successivi, ma anche di accompagnare il percorso di scrittori contemporanei (da Pierre-Jean Jouve a Gérard Macé, passando per Henri Michaux et Yves Bonnefoy³), con i quali ha instaurato un rapporto spesso di stima e influenza reciproca. Quanto alle modalità del suo intervento critico, Starobinski sembra aver sperimentato tutti i formati possibili che la saggistica letteraria può adottare: lo studio tematico, che segue il percorso di un motivo o di una topica su una diacronia e un'estensione geografica ora più, ora meno ampie (si pensi all'ambizione enciclopedica dei grandi libri sulla malinconia⁴, ma anche, ad esempio, al fondamentale studio dedicato alla figura del saltimbanco nella letteratura e nell'arte⁵); la monografia, che punta a identificare costanti significative all'interno dell'*œuvre* di un autore (e Starobinski si è confrontato con i più grandi: Montesquieu, Rousseau, Montaigne, Diderot⁶); il saggio di più brevi dimensioni che

³ Gli articoli di Fabio Scotto e di Alessandra Marangoni forniscono un puntuale inquadramento su Starobinski interprete di Bonnefoy e di Jouve: vedi infra, pp. 155-165 e 167-184.

⁴ *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900* (1960), Laboratoires Geigy, "Acta psychomatica", Bâle 1990 e *L'Encre de la mélancolie* (2012), Le Seuil, "Point", Paris 2015.

⁵ *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), Flammarion, "Champs", Paris 1983.

⁶ *Montesquieu* (1953), Le Seuil, Paris 1994; *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle* (1957), Gallimard, "Tel", Paris 1994; *Montaigne en mouvement* (1982), Gallimard, Paris 1993; *Diderot, un diable de ramage*, Gallimard, "Bibliothèque des idées", Paris 2012; *Accuser et séduire. Essais sur Jean-Jacques Rousseau*, Gallimard, "Bibliothèque des idées",

si concentra su un aspetto molto specifico della produzione di uno scrittore (si pensi al denso studio sulla *poétique du regard* nelle tragedie di Racine o a quello dedicato alla pseudonimia stendhaliana⁷) o che fornisce un'analisi in profondità di un unico *ouvrage* o di una singola parte di esso (la memoria corre subito all'esemplare interpretazione dell'episodio del "pranzo di Torino" nelle *Confessions* di Rousseau⁸, ma altrettanto memorabili sono le letture di testi di Baudelaire, di Voltaire, di La Rochefoucauld, per non citare che alcuni dei suoi autori prediletti⁹). Se in questo panorama gli autori francofoni si ritagliano ovviamente la parte del leone, non mancano gli scrittori di altre aree culturali, sia antichi che moderni, con cui Starobinski si è confrontato: da Burton a Cervantes, da Shakespeare a Kafka, da Sofocle a Hoffmann. I contributi di questo volume testimoniano appunto l'apertura europea della sua cultura.

Ma c'è anche un altro fattore che rende particolarmente attuale la sua lezione. Starobinski ha attraversato da protagonista la stagione d'oro della teoria, quando gli studi umanistici erano un campo di sperimentazione che dialogava intensamente con le altre branche del sapere. Eppure è riuscito, nel panorama estremamente conflittuale della critica

Paris 2012. Alcuni di questi libri riuniscono saggi pubblicati precedentemente, ma Starobinski interviene sempre sui testi per armonizzarli, in modo tale che formino un percorso coerente all'interno dell'opera dell'autore.

⁷ *Racine et la poétique du regard* e *Stendhal pseudonyme*, entrambi raccolti in *L'œil vivant* (1961), Gallimard, "Tel", Paris 1999, pp. 73-92 e 233-284.

⁸ *Le dîner de Turin* in *La relation critique* (1970), Gallimard, "Tel", Paris 2001, pp. 126-186. Sulle implicazioni metodologiche di questa esemplare lettura, si veda, in questo volume, l'articolo di Stefano Brugnolo, "*Le dîner de Turin*" secondo Starobinski: *quel che abbiamo da imparare da un saggio esemplare*, infra, pp. 47-69.

⁹ Per Baudelaire penso in particolare ai tre saggi raccolti in *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, Paris 1990, ma numerose letture baudelairiane si trovano anche nell'ultima grande miscellanea, che riunisce articoli pubblicati tra il 1946 e il 2010: *La Beauté du monde*, Gallimard, "Quarto", Paris 2016. Sullo "style philosophique" di Voltaire si vedano le densissime microletture di *Le fusil à deux coups de Voltaire*, in *Le remède dans le mal: critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, Paris 1989, pp. 123-163. Sulle *Maximes* di La Rochefoucauld, *La Rochefoucauld et les morales substitutives*, in "Nouvelle revue française", n. 163, 1966, pp. 16-34 e n. 164, 1966, pp. 211-229.

novecentesca, a trascendere le frontiere tra le scuole e le dottrine contrapposte. Lontano per temperamento dagli estremismi e dalle provocazioni della *French Theory*, è riuscito a non farsi arruolare sotto nessuna bandiera, a non perdere mai il filo di una riflessione molto personale, benché ricettiva a tutti gli stimoli provenienti dall'ambiente. A differenza che in altri esponenti più dogmatici della *nouvelle critique*, in lui la speculazione teorica convive proficuamente con l'impostazione storicistica derivata dalla grande tradizione della filologia romanza tedesca, che si incarna per lui soprattutto nella figura di Leo Spitzer¹⁰. Pur senza mai cedere alle lusinghe del relativismo critico, Starobinski rivendica, proprio sulla scorta di Spitzer, un "sano" eclettismo, antidoto, ai suoi occhi, contro ogni terrorismo metodologico:

Si attaché qu'il fût à l'idéal de la science, Spitzer était réfractaire à l'idée d'une méthode qui pût être mise entre toutes les mains, et qui fût ainsi devenue un outil universel. Il savait que le terrorisme méthodologique n'est, la plupart du temps, que le cache-misère de l'inculture, le camouflage de l'ignorance¹¹.

Parole profetiche, se vista dalla prospettiva di un presente in cui altri dogmi, altrettanto pretenziosi e supportati dalla pretesa infallibilità delle nuove tecnologie, hanno preso il posto del dogma strutturalista.

In questa introduzione, senza pretendere ad alcuna esaustività, cercherò di delineare quelli che mi appaiono gli elementi chiave del "metodo" (o "non-metodo"¹²) di Starobinski, ispirato appunto ad un

¹⁰ Un fondamentale bilancio critico sul metodo di Spitzer è proposto da Starobinski in *Leo Spitzer et la lecture stylistique*, in *La Relation critique*, cit., pp. 57-108.

¹¹ *Ibid.*, p. 90.

¹² È Starobinski stesso, nel libro che più di tutti ha ambizioni teorico-metodologiche, a definire la sua una "non-méthode", capace di adattarsi di volta in volta all'oggetto preso in esame, *ibid.* p. 36. Ancora nel 2013, in un'intervista con Patrizia Lombardo afferma: "Je dois reconnaître, surtout, que mes procédés (ma «méthode») ont beaucoup varié selon mes objets d'étude", *Jean Starobinski. Le devoir d'écouter*, "Critique", n. 791, 2013, p. 334. Sul metodo critico di Starobinski, si possono consultare i contributi di G. Mirandola, *Il metodo critico di Jean Starobinski*, in "Lettere italiane", 1972, n. 2, pp. 232-251;

intelligente eclettismo. Ognuno dei seguenti punti mostra come l'adesione ad alcune istanze della *nouvelle critique* non comporti un ripudio dell'impianto storico-filologico. Comincerò dal buon uso dell'interdisciplinarietà: lungo tutto il suo percorso, Starobinski mette a frutto la sua doppia competenza in ambito scientifico e umanistico¹³ non solo studiando le interferenze storicamente attestabili tra discorso letterario e discorso medico – è il caso in particolare dei suoi studi sulla *mélancolie* –, ma anche estrapolando dalla teoria medica e psicanalitica strumenti e paradigmi utili per interpretare il testo letterario, anche quando esso sia anteriore alla rivoluzione freudiana. È il caso naturalmente della prima monografia su Rousseau. “Il fallait Freud pour penser les sentiments de Rousseau”¹⁴ scrive Starobinski: affermazione, questa, che potrebbe sembrare l'indizio di una ricaduta nel biografismo tradizionale, incline a cercare meccanicamente nell'opera il riflesso di un'esperienza psicologica anteriore. Ma non è affatto così. Le interpretazioni del critico svizzero, sempre coerentemente “immanenti”, puntano a individuare innanzitutto la “legge” del testo, che non può che comportare una profonda trasfigurazione di fattori affettivi o sociali:

L'œuvre est décentrement. La psychologie, on le voit, n'éclairera pas directement l'œuvre elle-même: elle rendra compréhensible le passage à l'œuvre, et, si elle demeure inapte à expliquer l'œuvre à partir de ses conditions suffisantes, elle nous en aura du moins fait pressentir les conditions nécessaires¹⁵.

B. Wojciechowska, *La riflessione critica di Jean Starobinski*, in “Quaderni. Università degli studi di Lecce”, 1982, n. 4, pp. 153-174; C. Pogliano, *Jean Starobinski*, in “Belfagor”, marzo 1990, n. 2, pp.157-180; ma anche il già citato contributo complessivo di C. Colangelo, *Il richiamo delle apparenze*, op. cit.

¹³ Si potrebbero ricordare altresì le sue competenze pittoriche e musicali, anch'esse assai feconde per l'analisi di testi letterari: vedi l'articolo di G. Poitry, *Starobinski musicien*, in “Europe”, n. 1080, 2019, pp. 21-29.

¹⁴ *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, cit., p. 142.

¹⁵ *La Relation critique*, cit., p. 88.

La psicanalisi ci aiuterà quindi non a trovare nel testo letterario il riflesso dei “complessi” dell’autore, ma getterà luce sui processi delicati della creazione, in cui i fattori affettivi – mediati, trasformati, riconfigurati, rovesciati – si integrano nell’universo “altro” dell’opera¹⁶.

Il secondo punto, strettamente legato al precedente, è la scommessa sulla profonda unità e coerenza dell’opera letteraria (intesa sia come singolo testo, sia come *œuvre* complessiva di un autore), che porta il critico a praticare abitualmente il metodo della scomposizione paradigmatica. Ogni sua lettura punta a cogliere – talvolta in un testo unico, spesso nel macrotesto della produzione di un autore – delle costanti tematiche significative, sovente associate, peraltro, a un lemma particolarmente denso o a un *dispositif* anche di tipo formale¹⁷: si pensi, per non fare che un esempio, al percorso sulle immagini acustiche nell’opera di Diderot, che attraversa il libro sul filosofo e associa i testi più disparati a partire dalla parola chiave *ramage*. Ma anche la *lectio magistralis* qui di seguito pubblicata è un caso esemplare: partendo dal binomio *chacun/tous*, il critico compie un tragitto che arricchisce di senso una pagina dell’*Émile* per associazione con luoghi affini del *Contrat social*, del *Discours de l’inégalité*, della *Nouvelle Héloïse* e della

¹⁶ Sul tema delicato e complesso del rapporto tra uomo e opera si vedano le riflessioni illuminanti di Francesco Orlando, che ricorre alla metafora molto concreta del “colabrodo”: “Se volessi rappresentarmi con una metafora quella cosa misteriosissima, e in sostanza mai studiata, che è la creazione letteraria, lo sai cosa vedrei? Un colabrodo. I residui di carne, ossa e verdure starebbero per il vissuto dell’autore: sono loro, certo, a dare al liquido tutto il suo sapore; ma di fatto dal colabrodo loro non passano, restano necessariamente al di qua; e un brodo buono deve poter essere bevuto e assaporato senza preoccuparsi per nulla dei residui nel recipiente”. Sulla base di questa metafora, Orlando definisce così la sua posizione teorica, molto vicina a quella di Starobinski: “Una posizione secondo la quale, da una parte, il testo trascende, sostituisce, smentisce, abolisce la persona d’autore; d’altra parte però sta in intimo e profondo rapporto con il mondo, lo guarda, lo rivela, lo interpreta. Non è quindi affatto autoreferenziale, ma è sì autosufficiente”, *Fra la persona e il testo: contesti, allusioni, reticenze, trasfigurazioni*, in AA.VV., *La biografia*, a cura di Ch. De Carolis, Bulzoni, “I Libri dell’Associazione Sigismondo Malatesta”, Roma 2008, p. 227.

¹⁷ Benché la grossolana distinzione tra “forma” e “contenuto” venga a buon diritto contestata da Starobinski: *La Relation critique*, cit., p. 40.

Lettre à D’Alembert. Nella produzione dei grandi scrittori *tout se tient*¹⁸: opere di diverso genere, scritte in epoche diverse, possono essere messe in relazione per cogliere elementi comuni riconducibili in ultima analisi, pur con innumerevoli mediazioni, all’esperienza o alla “coscienza” dell’autore¹⁹. Anche per questo aspetto Starobinski riconosce il suo debito nei confronti di Leo Spitzer, che, recuperando la nozione filosofica di circolo ermeneutico, propone di leggere i testi letterari secondo un andirivieni costante dalla parte al tutto, dall’analisi microscopica del dettaglio alla comprensione sintetica dell’insieme. Ma altrettanto importante per il critico svizzero è la lezione di Freud: come nel sogno, nell’opera letteraria ogni elemento è portatore di senso. Estraneo alla deriva decostruzionista, Starobinski scommette sulla profonda coerenza del testo, sulla sua interpretabilità, basata non sull’arbitrio dell’interprete, ma su un’evidenza testuale minuziosamente, “scientificamente” repertoriata.

Nonostante questo – ed è il terzo punto su cui vorrei soffermarmi – le sue analisi non sono statiche. Anzi, il suo approccio – che lo accomuna ad altri maestri della critica tematica come Georges Poulet o Jean-Pierre Richard – tende a “mettere in movimento” gli autori, a tracciare un percorso all’interno della loro opera. Anche in questo Starobinski si distacca dall’analisi strutturalista classica, abituata a schematizzare il “funzionamento” dei testi nella forma disincarnata e sincronica di uno schema (le famose “machinettes”). L’opera letteraria, basata spesso su contraddizioni, *revirements*, ambivalenze, ha una sua dinamica profonda, che non coincide né con la storia materiale del testo, né con l’evoluzione del pensiero dell’autore: l’interprete può portare alla luce questa tensione interna soltanto rendendo dinamica la sua stessa analisi. “Il n’est pas de

¹⁸ Significativa la ricorrenza nella sua opera, come in quella di Georges Poulet, delle metafore vegetali dell’albero e della crescita, che veicolano l’immagine dell’opera letteraria come totalità organica e vivente: vedi M. Sábado Novau, *Le “point de départ” en critique thématique. Imaginaire et geste critique*, in “Europe”, n. 1080, 2019, pp. 9-20.

¹⁹ L’espressione critica della coscienza definisce la cosiddetta scuola di Ginevra, rappresentata, malgrado le differenze che li separano, da studiosi come Georges Poulet, Jean Rousset, Marcel Raymond e lo stesso Starobinski.

notion à laquelle je tiens davantage que celle de trajet critique"²⁰: se l'opera ha una sua temporalità, anche la relazione critica si dispiega nel tempo²¹, oscillando tra identificazione emotiva e distacco per arrivare ad una sintesi solo al termine del percorso interpretativo. Così, spiega Starobinski in apertura del suo saggio su Montaigne, il suo libro, intitolato "Montaigne en mouvement", potrebbe a buon diritto intitolarsi anche "mouvement en Montaigne"²².

Il quarto punto è la pratica "saggia" dell'anacronismo: come evidenzia Stefano Brugnolo, l'opera letteraria, quando è di alto valore, non è un semplice documento d'epoca, ma contiene in nuce l'avvenire, pone implicitamente dei problemi che affioreranno soltanto in seguito nel dibattito culturale o politico, e che il suo autore non ha ancora tutti gli strumenti per concettualizzare, "fa risuonare", per dirla con Brugnolo, "il futuro del passato"²³. Portare alla luce queste implicazioni è compito essenziale della critica letteraria, condannata altrimenti a rivolgersi a un ristretto numero di eruditi, chiudendosi in uno sterile circuito autoreferenziale. Un testo letterario – Starobinski lo afferma in più punti della sua opera – può essere spiegato in relazione con ciò che sta "a monte" (è l'atteggiamento della critica positivista e filologica, che punta soprattutto a identificare le fonti e i modelli) ma anche con ciò che sta "a valle" (ritroveremo allora nei testi del passato schemi di pensiero o paradigmi che solo gli strumenti forniti dalle moderne scienze umane consentono di concettualizzare appieno). Anche questa seconda operazione è lecita e feconda. Ad esempio, le *Maximes* di La Rochefoucauld possono certo essere lette alla luce del pensiero antico o dell'agostinismo seicentesco, ma anche essere accostate alla "metapsicologia" freudiana, con il suo ricorso a nozioni topiche e la sua

²⁰ *La Relation critique*, cit., p. 34.

²¹ Philippe Roger applica suggestivamente proprio la metafora del "dispiegamento" al metodo critico di Starobinski: "Son écriture critique se reconnaît à un certain déroulé qui développe et augmente l'original", *La réaction critique*, in "Critique", n. 853-854, juin-juillet 2018, p. 495.

²² *Montaigne en mouvement*, cit., p. 11.

²³ "Le dîner de Turin" secondo Starobinski, *infra*, p. 58.

tendenza a personificare le istanze psichiche²⁴. L' "attivismo amorale" che si dispiega a tratti nelle massime può essere spiegato come un residuo dell'etica eroica di stampo aristocratico oppure come una prima manifestazione di quella riabilitazione "borghese" delle passioni a cui daranno voce autori sette-ottocenteschi come Vauvenargues, Diderot o Stendhal²⁵. Entrambe le operazioni sono legittime, anzi la loro integrazione è auspicabile. È con gli occhi dell'avvenire che dobbiamo leggere i testi del passato, senza per questo contraddire le evidenze filologiche.

L'ultimo punto su cui mi soffermo è lo stile di Starobinski. Ben lontana dalla secchezza di una saggistica improntata ad un rigido scienziismo, la sua scrittura, sempre elegante e ispirata, non reprime l'elemento creativo insito nell'operazione critica. Non è difficile, percorrendo i suoi testi, trovare tracce di una discreta e affabile figuralità, che rende più intenso il piacere della lettura. L'articolo su La Rochefoucauld ne è un esempio particolarmente suggestivo: quando si trova ad illustrare la scomposizione della psiche in istanze autonome effettuata dal moralista, Starobinski, quasi rincarando sulla figuralità stessa, a base "topografica", delle *Maximes*, paragona vizi e virtù a "de petits personnages qui en prennent à leur aise et qui font irruption comme des envahisseurs dans la personne", la passione a "un usurpateur en pays conquis" e il giudizio della coscienza su se stessa a un "droit de tabouret dans la salle intérieure de l'âme"²⁶. Ritengo che queste "accensioni" metaforiche abbiano contribuito non poco alla popolarità della sua opera critica, capace di affascinare generazioni di lettori anche al di là della ristretta cerchia degli addetti ai lavori. Eppure, distinguendo sempre i ruoli dello scrittore e dell'interprete, Starobinski ha saputo tenere a bada la sua propensione alla "bella scrittura". Il rischio altrimenti – lo ha spiegato lui stesso in modo lucido – è quello di alterare il corretto funzionamento della "relazione critica", dove è l'interprete che deve mettersi al servizio del

²⁴ *La Rochefoucauld et les morales substitutives*, cit., p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶ *Ibid.*, pp. 16-18.

testo e non il contrario. Guardandosi dal rischio del soliloquio, il grande critico sa ascoltare la voce che gli parla nell'opera, non assimilandola a sé, ma riconoscendola nella sua differenza. La scrittura critica non è uno spazio dove dare sfogo al narcisismo di chi scrive, ma è una scuola di umiltà e di rispetto dell'altro.