



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"

ANNALI

SEZIONE ROMANZA
LXI, 2

Tra filologia ed ermeneutica:
la lezione di Jean Starobinski

a cura di
Federico Corradi



UniorPress
2019

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Teresa Cabré, Jesús Cañas Murillo,
Anne J. Cruz, Giovanni Battista De Cesare, Maria Luisa Lobato,
Marco Modenesi, Amedeo Quondam, Augustín Redondo,
Claudio Vicentini, Maria Teresa Zanola

Comitato di redazione: Vincenzo Arsillo, Guido Maria Cappelli,
Federico Corradi, Francesca De Cesare, Paola Gorla, Lorenzo Mango,
Salvatore Luongo, Encarnación Sánchez García,
Carlo Vecce, Germana Volpe

Segreteria: Jana Altmanova, Giovanni Raimondo Rotiroti

LXI, 2

Luglio 2019

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Per ulteriori informazioni si invita a consultare il sito:
[http:// www.annaliromanza.unior.it](http://www.annaliromanza.unior.it)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXI, 2

Tra filologia ed ermeneutica:
la lezione di Jean Starobinski

a cura di

Federico Corradi



UniotPress

2019

INDICE

PREFAZIONE

Federico Corradi, <i>La lezione di un maestro: il "non metodo" di Jean Starobinski</i>	9
--	---

LECTIO MAGISTRALIS

Jean Starobinski, <i>Jean-Jacques Rousseau : la partie de campagne et le pacte social</i>	19
---	----

SAGGI

Stefano Brugnolo, <i>"Le dîner de Turin" secondo Starobinski: quel che abbiamo da imparare da un saggio esemplare</i>	47
Anna Cerbo, <i>La malinconia di Torquato Tasso e di Jean-Jacques Rousseau attraverso l'esegesi di Jean Starobinski</i>	71
Paola Laura Gorla, <i>Don Chisciotte e l'attesa: il cavaliere malinconico di Starobinski</i>	83
Gianluca Chiadini, <i>Lo sguardo melancolico sulla rovina secondo Jean Starobinski</i>	101
Alessandra Marangoni, <i>Jean Starobinski éditeur de Pierre Jean Jouve. L'homme des lumières et le poète chrétien</i>	155
Fabio Scotto, <i>Jean Starobinski e Yves Bonnefoy reciproci lettori a confronto</i>	167
Giovanni Rotiroti, <i>Cosa porta al suicidio? Un confronto "responsabile" tra Starobinski e Cioran a partire da Madame de Staël</i>	185
Irma Carannante, <i>Dalla malinconia alla noia. Un incontro tra Emil Cioran e Fernando Pessoa nell'"inchiostro" di Jean Starobinski</i>	207
Ion Pop, <i>Un omagiu românesc lui Jean Starobinski</i>	231

RECENSIONI

Jana Altmanova, Gabrielle Le Tallec (éds.), <i>Lexicalisation de l'onomatique commerciale. Créer, diffuser, intégrer</i> , Peter Lang, GRAMM-	
---	--

R. "Études de linguistique française", vol. 48, Brussels 2019, 722 pp. (<i>Carolina Iazzetta</i>).....	241
Jean-Philippe Toussaint, <i>Borges Projet</i> , in http://www.jptoussaint.com/borges-projet-appel.html (<i>Maria Giovanna Petrillo</i>).....	251
Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt, Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (éds), <i>Fouad Laroui</i> , L'Harmattan, Paris 2018, 363 pp. (<i>Fabiana Errico</i>)	255
John Humbley, <i>La néologie terminologique</i> , Éditions Lambert-Lucas, collection La Lexicothèque, Limoges 2018, 468 pp. (<i>Silvia Domenica Zollo</i>).....	261

SAGGI



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 "meta-psicologia" 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.



JEAN STAROBINSKI
LECTIO MAGISTRALIS

JEAN-JACQUES ROUSSEAU :
LA PARTIE DE CAMPAGNE ET LE PACTE SOCIAL

1. Une page de *l'Émile* évoque les plaisirs d'une retraite à la campagne et d'un jour de fête avec un groupe d'amis. Je confronterai cette page avec les propositions dans lesquelles Rousseau fait tenir l'acte fondamental du contrat social. L'on verra apparaître des similitudes de vocabulaire, de syntaxe, de figures, et finalement de pensée. Et il faudra essayer d'en dégager les conséquences.

La partie de campagne est l'aboutissement de la série des images fictives qui s'éveillent à l'appel de l'hypothèse "si j'étais riche", que Jean-Jacques formule pour son compte propre. Après la grande leçon de morale et de métaphysique qu'il rapporte dans la *Profession de Foi du Vicaire Savoyard*, le précepteur, dans un élan d'imagination, expose la manière de vivre qui serait la sienne si la fortune lui assurait quelque aisance. C'est un autoportrait de Rousseau à travers la réalisation rêvée de ses goûts et du régime de vie qu'il souhaite. Et c'est donc aussi, pour celui qui écrit *l'Émile*, une manière de confirmer par l'aveu de ses plus intimes désirs la validité des principes philosophiques qu'il vient d'exposer dans la généralité d'un discours édifiant.

Le déjeuner sur l'herbe se déroule au voisinage de la demeure dont rêve Rousseau : "Une petite maison rustique, une maison blanche avec des contrevents verts [...]". Le plaisir que Jean-Jacques en attend ferait partie d'une vie au jour le jour, où il serait "tout entier à chaque heure et à chaque chose" :

Là je rassemblerais une société plus choisie que nombreuse, d'amis aimant le plaisir et s'y connaissant, de femmes qui pussent sortir de leur fauteuil et se prêter aux jeux champêtres, prendre quelquefois au

lieu de la navette et des cartes, la ligne, les gluaux, le râteau des faneuses, et le panier des vendangeurs [...]. Tous nos repas seraient des festins, où l'abondance plairait plus que la délicatesse. La gaieté, les travaux rustiques, les folâtres jeux, sont les premiers cuisiniers du monde, et les ragoûts fins sont bien ridicules à des gens en haleine depuis le lever du soleil. Le service n'aurait pas plus d'ordre que d'élégance ; la salle à manger serait partout, dans le jardin, dans un bateau, sous un arbre ; quelquefois au loin, près d'une source vive, sur l'herbe verdoyante et fraîche, sous des touffes d'aulnes et de coudriers ; une longue procession de gais convives porterait en chantant l'apprêt du festin ; on aurait le gazon pour table et pour chaise ; les bords de la fontaine serviraient de buffet, et le dessert pendrait aux arbres. Les mets seraient servis sans ordre, l'appétit dispenserait des façons ; chacun, se préférât ouvertement à tout autre, trouverait bon que tout autre se préférât de même à lui : de cette familiarité cordiale et modérée naîtrait sans grossièreté, sans contrainte, un conflit badin plus charmant cent fois que la politesse, et plus fait pour lier les cœurs. Point d'importun laquais épiant nos discours, critiquant tout bas nos maintiens, comptant nos morceaux d'un œil avide, s'amusant à nous faire attendre à boire, et murmurant d'un trop long dîner. Nous serions nos valets pour être nos maîtres, chacun serait servi par tous ; le temps passerait sans le compter ; le repas serait le repos, et durerait autant que l'ardeur du jour [...]¹.

Par bien des aspects, cette page s'apparente à la lettre sur les vendanges de *La Nouvelle Héloïse* (Livre V, VII). C'est une utopie restreinte, où s'offre la restitution d'un bonheur supposé primitif². A l'évidence, la

¹ Le modèle de cette fête se trouve au livre II du *Télémaque* de Fénelon, dans le récit par Télémaque de son séjour en Egypte. La fête a encore une couleur religieuse : "Nous nous assemblions souvent pour offrir des sacrifices dans ce temple d'Apollon où Termosiris était prêtre. Les bergers y allaient couronnés de lauriers en l'honneur du dieu ; les bergères y allaient aussi, en dansant, avec des couronnes de fleurs, et portant sur leurs têtes, dans des corbeilles, des dons sacrés. Après le sacrifice, nous faisons un festin champêtre ; nos plus doux mets étaient le lait de nos chèvres et de nos brebis, que nous avons soin de traire nous-mêmes, avec des fruits fraîchement cueillis de nos propres mains, tels que les dattes, les figues, les raisins : nos sièges étaient les gazons ; les arbres touffus nous donnaient une ombre plus agréable que les lambris dorés des palais de nos rois". Orthographe modernisée, comme pour l'ensemble des citations.

² Voir M. Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Gallimard, Paris 1976.

liberté vagabonde de cette société "choisie" ressuscite les attitudes de "l'homme de la nature". Les convives rejouent en groupe ce que l'homme des premiers temps vivait solitairement. Dans le second *Discours*, la peinture de ce sauvage hypothétique commençait par ces images : "[...] Je le vois se rassasiant sous un chêne, se désaltérant au premier ruisseau, trouvant son lit au pied du même arbre qui lui a fourni son repas, et voilà ses besoins satisfaits". Certes, ce décor du chêne et du ruisseau n'est pas d'une très grande originalité. C'est un fantasme arcadien, qui pointe au déballage de chaque pique-nique³, comme il accompagna quelques-unes des fêtes de la Révolution. Dans le texte de *l'Émile*, le rêve diurne d'une richesse acquise par magie ouvre l'espace champêtre où se réinvente la parfaite gratuité, la complète égalité d'un temps où ne s'opposaient encore ni pauvreté ni richesse. Quitter la salle à manger civilisée, c'est retrouver la simplicité d'un âge d'or où l'on glisse aisément du repos aux jeux et à quelques faciles travaux.

Dans la page qui vient d'être lue, une phrase se met en évidence. Elle exprime un vouloir libre et s'achève en attribuant aux autres, conjointement et symétriquement, le même vouloir : "Chacun, se préférant ouvertement à tout autre, trouverait bon que tout autre se préférât de même à lui".

Or je vois venir à la rencontre de cette phrase une autre phrase, qui, dans le *Contrat social*, appartient au chapitre définissant les décisions et les gestes à travers lesquels le contrat s'établit :

Chacun se donnant à tous ne se donne à personne et comme il n'y a pas un associé sur lequel on n'acquière le même droit qu'on lui cède sur soi, on gagne l'équivalent de tout ce que l'on perd (I, VI).

Les deux phrases ont le même sujet ("chacun"), et celui-ci est suivi dans l'un et l'autre exemple par un verbe réfléchi au participe présent ("se préfé-

³ Le mot fait son apparition au dix-huitième siècle, Rousseau l'emploie dans sa quatrième *Promenade*. Il a d'abord le sens de "repas de deux ou de plusieurs personnes, où chaque personne paie son écot" (Acad., 5ème éd., 1798).

rant", "se donnant"). Dans son emploi général, le pronom indéfini "chacun" signale à la fois la singularité et l'appartenance à un groupe d'extension indéfinie (deux individus ou une société entière). Mon premier exemple concerne le participant quelconque d'une "société d'élite" rassemblée imaginativement par Jean-Jacques : il s'agit donc de ce qu'il nommera une "société particulière". Le second exemple concerne, selon les termes de Rousseau, "les hommes" obligés de mettre leurs forces en commun pour surmonter les "obstacles qui nuisent à leur conservation dans l'état de nature" (*Contrat social*, II, VI). Il s'agit alors de la constitution d'un "corps moral et collectif", que Rousseau appellera "communauté", ou "République", et qu'il désigne encore, selon ses divers rapports, sous les noms d'"État", de "Souverain", de "Puissance". Le participe présent contient l'acte décisionnel : c'est un acte réfléchi, où l'individu se prend lui-même pour objet, dispose de soi, dans un rapport aussitôt établi avec "tous" ou "tout autre". Dans nos deux exemples, le participe présent retient un instant la phrase. Mais, à peine tendu, le ressort se détend, et un changement s'opère "à l'instant", moyennant passage par l'universalité de "tout autre" ou de "tous". Le recours au participe présent a rendu simultanés la décision singulière et les effets qu'elle entraîne par voie de généralisation. C'est ce passage ultra-rapide du singulier à l'universel, c'est-à-dire à la "volonté générale", qui fera l'objet de la critique de Hegel. Dans les phrases que nous venons de lire, les effets ne vont pas seulement du singulier de la décision à l'universel d'un groupe humain devenant sujet collectif. Ils renvoient finalement au singulier, doté d'un nouveau statut. L'individu qui s'est donné à tous, se trouve membre du souverain si tous ont décidé comme lui. En devenant citoyen, il se ressaisit dans sa singularité, dans son individualité dotée de droits. Telle est, dans une formulation succincte, la doctrine du *Contrat*. Un circuit, ou plutôt une spirale s'accomplit. Dans la terminologie de la phrase du *Contrat* que nous venons de lire, les balancements antinomiques entre "chacun" et "tous", "céder" et "acquiescer", "perdre" et "gagner" s'opèrent de manière avantageuse. Le don consenti par l'individu (exprimé dans le participe présent "se donnant") contenait par avance la restitution, sous condition de réciprocité. Cette

même condition de réciprocité, dans la partie de campagne, fait que le convive qui s'est excepté par sa préférence gourmande (exprimée dans le participe présent), redevient membre d'un groupe où les "cœurs" sont "liés", s'il "trouve bon" que les autres se préfèrent de même. Généraliser la préférence équivaut à l'abolir.

La similitude est loin d'être complète. Car le don ("chacun se donnant à tous") par lequel l'individu consent à s'aliéner, et la préférence dans laquelle le convive s'excepte ("chacun se préférant à tout autre"), sont assurément deux points de départ très dissemblables, même s'ils doivent finir par se ressembler jusqu'à se confondre au point d'arrivée. Il persiste une grande différence entre se donner et se préférer, c'est-à-dire entre la décision d'un renoncement à s'appartenir immédiatement, et la décision d'une appropriation commandée par l'appétit.

Puisque tout, dans la vie sociale, commence par le don, l'individu se voit exposé au constant rappel de la nécessité de ce geste initial. Il risque de n'en avoir jamais fini d'être suspect de ne l'avoir pas accompli assez complètement et sincèrement. Qui en sera l'arbitre ? L'individu n'ira-t-il pas lui-même jusqu'à se considérer toujours en dette ? Ceux qui ont interprété le contrat rousseauiste comme une ruse de l'autoritarisme n'ont pas manqué de souligner le péril d'une dépossession de l'individu exigée au nom d'un transfert de pouvoir, dont il n'aura jamais l'intime perception comme il avait celle de sa volonté propre. La dépossession risque de n'être jamais compensée par la protection de la loi, ni par la participation réelle aux décisions du corps collectif.

Les objections à la théorie rousseauiste du contrat, à commencer par celles de Benjamin Constant, ont souvent évoqué la déviation qui pervertirait son application concrète en laissant le champ libre à ceux qui réclament arbitrairement l'obéissance des individus au nom de la volonté générale. Bien que Rousseau s'efforce après coup de délimiter le champ de l'inaliénable (qui dépend d'une décision de la communauté, II, IV), les énoncés fondateurs ne font aucune restriction à l'exigence du don. En "mettant en commun sa personne et toute sa puissance", l'individu se donne tout entier ; or qui doit tout donner n'a jamais assez donné.

En revanche, si la communauté devait être fondée sur la généralisation de la préférence personnelle, selon la leçon du déjeuner sur l'herbe, c'est vers les interprétations individualistes, libérales ou libertaires de Rousseau que nous serions conduits⁴. On y insiste sur une socialisation ayant pour origine la volonté particulière de chacun. De fait, Rousseau fut le premier conscient de l'ambiguïté de cette double perspective, et il tenta de lui apporter une conciliation. Nous allons tenter de voir comment il s'y est pris, et cela nous obligera à suivre de près les occurrences du verbe "préférer" et du substantif "préférence", dont nous aurons beaucoup à apprendre.

Reportons-nous au livre II du *Contrat social*, et d'abord au chapitre premier, qui s'intitule "Que la souveraineté est inaliénable". La souveraineté ayant été constituée par l'aliénation de toutes les volontés particulières, il en résulte que le souverain ne peut être représenté, comme il ne peut être divisé : "Le souverain, qui n'est qu'un être collectif, ne peut être représenté que par lui-même" (II, I). Aucun représentant individuel ne pourrait abolir en lui-même sa propre "volonté particulière", et le souverain trouverait son ennemi dans son propre représentant. Or, ajoute Rousseau, la "volonté particulière tend par nature aux préférences", tandis que "la volonté générale" tend à "l'égalité". C'est évidemment l'égalité qu'il faut préserver, en évitant tout ce qui laisserait le champ libre aux préférences d'une volonté particulière. Survient alors (II, III) le difficile problème de la différence entre "la volonté de tous" et la "volonté générale". Rousseau affirme que la "volonté de tous regarde à l'intérêt privé, et n'est qu'une somme de volontés particulières", tandis que la volonté générale "ne regarde qu'à l'intérêt commun". Comment Rousseau surmontera-t-il l'antinomie ? En introduisant, au chapitre suivant (II, IV) la notion des "bornes" de la souveraineté, et en faisant coexister la "personne publique" et les "personnes privées". Ainsi Rousseau restreint et tempère ce qui d'abord aurait laissé croire à une aliénation absolue des individus, fondus dans la volonté générale. Un rapport moins absolu

⁴ Par exemple J. W. Chapman, *Rousseau – Totalitarian or Liberal*, Columbia University Press, New York 1956.

s'établit entre "chacun" et "tous". L'individu contractant n'a pas tout donné de sa personne et de sa volonté ; son don initial peut demeurer partiel :

On convient que tout ce que chacun aliène par le pacte social de sa puissance, de ses biens, de sa liberté, c'est seulement la partie de tout cela dont l'usage importe à la communauté, mais il faut convenir aussi que le Souverain est seul juge de cette importance.

Du coup, il apparaît qu'une partie au moins des "intérêts particuliers" et des "préférences" de l'individu peuvent légitimement persister. Ils peuvent concourir à l'intérêt général. La "volonté de tous", c'est-à-dire l'ensemble de leurs intérêts particuliers, peut être une approximation de la "volonté générale" :

Les engagements qui nous lient au corps social ne sont obligatoires que parce qu'ils sont mutuels, et leur nature est telle qu'en les remplissant on ne peut travailler pour autrui sans travailler aussi pour soi. Pourquoi la volonté générale est-elle toujours droite, et pourquoi tous veulent-ils constamment le bonheur de chacun d'eux, si ce n'est parce qu'il n'y a personne qui ne s'approprie ce mot *chacun* [ital. de Rousseau], et qui ne songe à lui-même en votant pour tous ? Ce qui prouve que l'égalité de droit et la notion de justice qu'elle produit dérive de la *préférence que chacun se donne* [nos ital.] et par conséquent de la nature de l'homme, et que la volonté générale pour être vraiment telle doit l'être dans son objet ainsi que dans son essence, qu'elle doit partir de tous pour s'appliquer à tous, et qu'elle perd sa rectitude naturelle lorsqu'elle tend à quelque objet individuel et déterminé [...] (II, IV).

La volonté générale ne peut rien vouloir que généralement : elle ne doit viser aucune personne ni aucune chose singulière ; elle ne veut que la loi. De ce fait, elle est à la fois générale et *bornée*. En d'autres termes, l'individu ne relève de la volonté générale (qui est aussi la sienne) que dans la mesure où il se trouve sous le coup de la loi, qui en s'appliquant à tous les sujets ne vise personne en particulier. Il en résulte que les intérêts

particuliers et les passions de l'individu sont pleinement légitimes en tout ce qui ne contrevient pas à la généralité de la loi existante, comme en tout ce qui peut contribuer à changer les lois ou à en créer de nouvelles quand le peuple souverain en décidera.

2. "La préférence que chacun se donne". C'est une forme à peine modifiée de l'expression que nous avons rencontrée dans la scène du déjeuner sur l'herbe. Et il nous est dit maintenant, dans le *Contrat social*, que cette préférence résulte de "la nature de l'homme". Quel rôle la préférence joue-t-elle dans l'anthropologie rousseauiste ?

L'homme a reçu de la nature la liberté et la perfectibilité, c'est-à-dire le pouvoir, d'abord virtuel, de juger et de comparer. L'homme de la nature, dans le *Discours de l'inégalité*, n'exerce pas encore ce pouvoir. Dans les brèves rencontres où il assure sa reproduction, il ignore les préférences. Il ne les connaît qu'au moment où s'ébauche une vie sociale et un lien familial :

De jeunes gens de différents sexes habitent des cabanes voisines, le commerce passager que demande la Nature en amène un autre, non moins doux et plus permanent par la fréquentation mutuelle. On s'accoutume à considérer différents objets, et à faire des comparaisons; on acquiert insensiblement des idées de mérite et de beauté qui produisent des sentiments de préférence⁵.

Le texte de Rousseau se poursuit par l'évocation de fêtes dont le caractère idyllique paraît offrir un premier modèle de la fictive partie de campagne :

A mesure que les idées et les sentiments se succèdent, que l'esprit et le cœur s'exercent, le genre humain continue à s'appriivoiser, les liaisons s'étendent et les liens se resserrent. On s'accoutuma à s'assembler devant les cabanes ou autour d'un grand arbre : le chant et la danse, vrais enfants

⁵ *Œuvres complètes (OC)*, éd. B. Gagnebin - M. Raymond, 5 vol., Gallimard, Paris 1959-1994 (v. III, p. 169 et suivantes).

de l'amour et du loisir, devinrent l'amusement ou l'occupation des hommes et des femmes oisifs et attroupés.

Il ne s'agit plus là du premier état de nature, mais de l'état de "société commencée", à mi-chemin du parcours qui aboutira aux sociétés présentes, qui ne font pas le bonheur de ceux qui les composent. Les liens se resserrent, mais le mal social, l'inégalité, font aussi leur apparition. Ils sont nés de ces regards échangés et des comparaisons qui en résultaient :

Chacun commença à regarder les autres et à vouloir être regardé soi-même, et l'estime publique eut un prix. Celui qui chantait ou dansait le mieux; le plus beau, le plus fort, le plus adroit ou le plus éloquent devint le plus considéré, et ce fut là le premier pas vers l'inégalité, et vers le vice en même temps: de ces premières préférences⁶ naquirent d'un côté la vanité et le mépris, de l'autre la honte et l'envie; et la fermentation causée par ces nouveaux levains produisit enfin des composés funestes au bonheur et à l'innocence⁷.

Le jeu des préférences, survenant d'abord sur le plan sexuel, rend les attachements plus durables : les liens de la famille se substituent aux rencontres fugitives du premier état de nature. Ainsi s'établit une *moralité*. Simultanément se produit le premier essor des *lumières funestes de l'homme civil*. La note 0 (XV), ajoutée au texte du second *Discours*, précise une distinction capitale : entre l'amour de soi dont était doté dans la nature l'homme primitif veillant "à sa propre conservation", et l'amour-propre, "né dans la société", qui résulte des comparaisons et des préférences (au pluriel), et "qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de tout autre"⁸. A la fin du second *Discours*, en accélérant son propos, Rousseau évoque les

⁶ Le pluriel "les préférences" reçoit une définition particulière dans les dictionnaires du XVIII^e siècle : "On dit préférences, au pluriel, de certaines marques d'affection ou d'honneur plus particulière qu'on accorde à quelqu'un" (Acad. 1798). L'affection regarde l'amour, l'honneur et le statut social.

⁷ L'importance de ce passage a été relevée par François Furet dans sa conférence à la mémoire de Jan Patočka. Une variante de cette concurrence, moins lourde de mauvais augures, apparaît à la fin du chapitre IX de *l'Essai sur l'origine des langues*.

⁸ *Ibid.*, p. 219.

derniers développements de l'inégalité. Nos malheurs s'accroissent au gré d'un désir de préférences qui se multiplie sans relâche :

Je remarquerais combien ce désir universel de réputation, d'honneurs, et de préférences, qui nous dévore tous, exerce et compare les talents et les forces, combien il excite et multiplie les passions, et combien rendant tous les hommes concurrents, rivaux ou plutôt ennemis, il cause tous les jours de revers, de succès, de catastrophes de toute espèce en faisant courir la même lice à tant de prétendants: je montrerais que c'est à cette ardeur de faire parler de soi, à cette fureur de se distinguer qui nous tient presque toujours hors de nous-mêmes, que nous devons ce qu'il y a de meilleur et de pire parmi les hommes, nos vertus et nos vices, nos sciences et nos erreurs, nos conquérants et nos philosophes [...].

Cette généalogie historique, qui remonte aux origines de la famille, se répétera à l'identique, dans la psychologie de l'enfant. Au début du livre IV de l'*Émile*, l'attention se porte sur la puberté, qui est la "seconde naissance". Les mêmes développements s'y produisent. Le style est alors moins précipité, mieux explicité que dans le second *Discours*, mais ce sont les mêmes idées et les mêmes mots qui sont obstinément repris :

L'amour de soi, qui ne regarde qu'à nous, est content quand nos vrais besoins sont satisfaits ; mais l'amour-propre, qui se compare, n'est jamais content et ne saurait l'être, parce que ce sentiment, en nous préférant aux autres, exige aussi que les autres nous préfèrent à eux, ce qui est impossible. Voilà comment les passions douces et affectueuses naissent de l'amour de soi, et comment les passions haineuses et irascibles naissent de l'amour-propre [...]. Le penchant de l'instinct est indéterminé. Un sexe est attiré vers l'autre, voilà le mouvement de la nature. Le choix, les préférences, l'attachement personnel sont l'ouvrage des lumières, des préjugés, de l'habitude ; il faut du temps et des connaissances pour nous rendre capables d'amour ; on n'aime qu'après avoir jugé, on ne préfère qu'après avoir comparé [...]. La préférence qu'on accorde on veut l'obtenir ; l'amour doit être réciproque. Pour être aimé, il faut se rendre aimable ; pour être préféré, il faut se rendre plus aimable que tout autre au moins aux yeux de

l'objet aimé. De là les premiers regards sur ses semblables ; de là les premières comparaisons avec eux ; de là l'émulation, les rivalités, la jalousie [...]. Du sein de tant de passions diverses je vois l'opinion s'élever un trône inébranlable, et les stupides mortels asservis à son empire ne fonder leur propre existence que sur les jugements d'autrui⁹.

C'est là une fable de l'origine simultanée du mal, de la civilisation, de la moralité, de la scission de l'être et du paraître. Rousseau préfère ce mythe psychosocial à celui du péché et de la chute par lequel la théologie rendait raison de l'origine du mal. Mais l'amour-propre qu'il accuse est l'héritier de la *superbia* des théologiens. Comme eux il fait consister le mal dans le mauvais usage de notre liberté. La casuistique dans laquelle il s'engage, en opposant l'innocence de l'amour de soi et les méfaits de l'amour-propre, passe par des arguties et des distinguos d'un style semblable à celui des moralistes religieux. Augustin avait fait de l'orgueil la cause de la désobéissance et de la chute du premier couple, et il avait rappelé la préférence dénoncée par l'évangile selon Jean (3.19) : "Ils ont préféré les ténèbres à la lumière. *Et dilexerunt homines magis tenebras quam lucem*". Le jansénisme n'avait cessé de dénoncer le mauvais choix qui nous fait préférer la créature à Dieu. "Toute la terre est pleine de ces choix injustes", avait répété Pierre Nicole¹⁰. Le remède, selon la morale des prédicateurs, ne pouvait venir que du choix inverse, optant pour le Christ et non Barrabas, pour Dieu et non le démon. Il fallait humblement implorer le pardon et le rachat divins, en répudiant l'entêtement de notre liberté singulière.

Mais Rousseau propose un tout autre remède : ce n'est pas de renoncer à l'amour-propre, mais paradoxalement de le généraliser. C'est là véritablement une forme de remède dans le mal (puisque l'amour-propre, inséparable de la réflexion comparante, est aussi la source du mal). Dans le livre IV de *l'Émile*, l'argumentation de

⁹ OC, v. IV, pp. 493-494.

¹⁰ P. Nicole, *Continuation des Essais de Morale*, t. XIII, Desprez & Desessartz, Paris 1715, pp. 451-452.

Rousseau sur l'amour-propre, qui avait commencé par évoquer la sexualité pubère et l'échange des regards, se porte finalement en direction de l'humanité :

Étendons l'amour-propre sur les autres êtres, nous le transformerons en vertu, et il n'y a point de cœur d'homme dans lequel cette vertu n'ait sa racine. Moins l'objet de nos soins tient immédiatement à nous-mêmes, moins l'illusion de l'intérêt particulier est à craindre ; plus on généralise cet intérêt, plus il devient équitable, et l'amour du genre humain n'est autre chose en nous que l'amour de la justice. Voulons-nous donc qu'Émile aime la vérité, voulons-nous qu'il la connaisse ? Dans les affaires tenons-le toujours loin de lui. Plus ses soins seront consacrés au bonheur d'autrui, plus ils seront éclairés et sages, et moins il se trompera sur ce qui est bien ou mal : mais ne souffrons jamais en lui de préférence aveugle fondée uniquement sur des acceptions de personnes ou sur d'injustes préventions. Et pourquoi nuirait-il à l'un pour servir l'autre ? Peu lui importe à qui tombe un plus grand bonheur en partage, pourvu qu'il concoure au plus grand bonheur de *tous* [nos ital.]: c'est là le plus grand intérêt du sage; car *chacun* [nos ital.] est partie de son espèce, et non d'un autre individu¹¹.

Rousseau reprochait à l'amour-propre et à ses préférences de nous faire vivre hors de nous-mêmes. A la bonne heure ! Il propose maintenant d'accentuer cette sortie hors de soi, jusqu'à un "tous" mis en rapport de réciprocité avec "chacun". Ainsi l'amour-propre et les préférences sont-ils conflictuels et porteurs de mal lorsqu'ils ne s'établissent que d'un individu à l'autre, à courte portée, mais ils instaurent le règne du bien lorsqu'ils vont de "chacun" à "tous les autres", de manière généralisée. Nous voyons maintenant plus clairement comment il a été possible à Rousseau de définir la volonté générale par le "don" de chacun à tous les autres et ensuite de proposer la formule surprenante selon laquelle, selon le *Contrat social*, "l'égalité de droit et la notion de justice qu'elle produit dérive de la préférence que chacun se donne et par conséquent de la nature de l'homme". Une

¹¹ OC, v. IV, pp. 547-548.

généralisation est postulée dans le rapport établi entre “chacun” et “tous”. Chacun de ceux qui ont fait don d’eux-mêmes à la communauté reçoit une complète compensation ; elle réside dans la façon dont il se reçoit lui-même en retour comme sujet de droit, comme citoyen. Nul n’est alors lésé. Dans la scène du festin champêtre, les participants reconnaissent réciproquement leur droit aux aliments convoités, et le “chacun pour soi” de l’appétit naturel devient un “chacun pour tous” du plaisir social. L’appétit individuel conduit à la satisfaction commune, et l’universel du groupe se constitue par la fusion des satisfactions singulières. La formule conciliatrice – la synthèse – se noue dans une contradiction surmontée : se donner à tous en se préférant soi-même, se recevoir du groupe social pour se sentir reconnu dans son existence individuelle affamée et besogneuse.

3. La société choisie du déjeuner sur l’herbe est l’une de ces collectivités partielles que reconnaît Rousseau et qui peuvent être animées à leur échelle d’une “volonté générale”, laquelle est néanmoins une “volonté particulière”, un lien privé, par rapport à la “grande société”¹². On le sait, il a craint (dans l’article *Économie politique*, et dans le *Contrat social*) que la volonté de ces petites communautés ne soit “pernicieuse à la grande”. Les mises en garde de Rousseau contre les factions ne seront pas oubliées durant la période révolutionnaire¹³. Mais il exempte de ce reproche les “sociétés d’élite” dont il peuple “un monde idéal” ou dont il croit reconnaître les vestiges loin d’Europe. C’est qu’en imaginant ses sauvages ou ses belles âmes, il les tient sous sa propre garde. Ce sont là des êtres “selon son coeur”, détachés de tout devoir et de toute ambition politiques. Il a de bonnes excuses pour chercher leur compagne et pour y trouver les “dédommagements”

¹² *Économie politique*, in OC, v. III, p. 246.

¹³ Selon François Furet, il en résultera “un système fictif de transparence constitué au prix d’une succession d’équations imaginaires, par lesquelles le peuple est identifié à l’opinion des clubs, les clubs à l’opinion de leurs meneurs, et leurs meneurs à la République” (*Penser la Révolution française*, Gallimard, Paris 1979, p. 256).

qu'il croit mériter: "Où il n'y a plus de patrie il ne peut plus y avoir de citoyens"¹⁴. L'argument est maintes fois répété dans les *Dialogues* et les *Rêveries*.

Par une double analogie, nous l'avons vu, la scène du déjeuner sur l'herbe renvoie à deux moments cruciaux de l'histoire hypothétique où s'accomplit, d'un individu à l'autre, de chacun à tous, le don et l'échange réciproque : d'une part l'échange des regards et du désir de préférence dans la fête du second état de nature, qui est déjà la "société commencée" ; d'autre part le don des personnes dans l'acte constitutif du contrat. Seulement le déjeuner sur l'herbe, qui a un sens politique implicite, n'a pas d'objet politique direct. La petite société n'exerce qu'une action réfléchie sur elle-même. Ce n'est qu'un jeu entre amis, mais le *sens* politique implicite annonce le célèbre "Adieu, Paris !" lancé trois pages plus loin, pour annoncer la quête d'un bonheur privé et d'un savoir cosmopolite. La pensée fait déjà sécession hors de la grande ville, en se résignant à ne rien changer à la marche de l'État. La seule réforme imaginée est l'abolition – tout occasionnelle – du pouvoir des maîtres sur les serviteurs : la petite société – d'un commun accord – se dispensera du service des valets. Au prix de la sécession et de l'auto-exclusion, donc de l'isolement par rapport à la grande société, cette société partielle ne connaîtra en son sein aucune exclusion. Les maîtres conviennent tous de travailler, pour ne pas rencontrer dans leur divertissement le regard d'un inférieur. Ainsi, dans un espace et un temps limités, la petite société simule de loin, dans la production des biens et surtout dans leur dépense, les pratiques d'une communauté égalitaire.

L'utopie douce se confine dans le domaine privé ; elle est plus étroite, mais plus radicale que la journée des vendanges de *La Nouvelle Héloïse*, où "maîtres, journaliers et domestiques" étaient réunis pour les "sages" "saturnales" d'une seule soirée. Une liberté bien tempérée devait y régner, une égalité devait s'y établir, mais sans faire plus que de

¹⁴ *Émile*, I, in *OC*, v. IV, p. 250.

suspendre momentanément les rapports d'autorité et de supériorité, qui prévalent par-dessus l'euphorie liant pour une brève fois "chacun" à "tout le monde" :

Tout le monde se met à table, maîtres, journaliers, domestiques ; chacun se lève indifféremment pour servir, sans exclusion, sans préférence [...]. La présence de maîtres si respectés contient tout le monde et n'empêche pas qu'on ne soit à son aise et gai. Que s'il arrive à quelqu'un de s'oublier, on ne trouble point la fête par des réprimandes mais il est congédié sans rémission dès le lendemain¹⁵.

A Clarens, l'excès et la sanction de l'excès sont encore imaginables. Il s'y trouvait un train de maison, un train de campagne. Il y fallait des serviteurs. L'hypothétique "maison blanche", elle, n'abrite aucune famille. Ce n'est pas un domaine exploité, mais la résidence secondaire du précepteur solitaire. Cette maison n'existe pas. Jean-Jacques Rousseau n'y vit que dans son rêve.

Jean-Jacques, dans sa rêverie de logis campagnard, n'a pas établi de clôture : il n'en veut protéger ni ses fruits, ni son gibier.

"Le premier qui ayant enclos un terrain [...]" . Se souvenant sans doute de la manière dont il avait pathétiquement commencé la seconde partie du *Discours de l'inégalité*, il propose à la fin du livre IV de *l'Émile* quelques considérations générales sur son refus de marquer les limites de sa propriété :

Les vrais amusements sont ceux qu'on partage avec le peuple ; ceux qu'on veut avoir à soi seul, on ne les a plus : si les murs que j'éleve autour de mon parc m'en font une triste clôture, je n'ai fait à grands frais que m'ôter le plaisir de la promenade ; me voilà forcé de l'aller chercher au loin. Le démon de la propriété infecte tout ce qu'il touche¹⁶.

De ce partage avec le peuple, quel est l'exemple que donne Rousseau ? Si un paysan rentrant de son travail passe par le lieu de la fête, il y sera

¹⁵ *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, l. V, 7, in OC, v. II, pp. 608-609.

¹⁶ OC, v. IV, p. 690.

accueilli : “Je lui réjouirais le cœur par quelques bons propos, par quelques coups de bon vin qui lui feraient porter plus gaiement sa misère”. C’est un pauvre que l’on reconforte par une menue bienfaisance.

De fait, dans le plan d’ensemble du livre IV de *l’Émile*, l’évocation de la maison blanche et du déjeuner sur l’herbe ne prétend être qu’un “essai du vrai goût dans les loisirs agréables”. Ce sont là des distractions, nullement un plan de vie. Que le rayon de la fête s’élargisse jusqu’au village voisin marque déjà une différence avec les “plaisirs exclusifs” des riches qui s’enferment dans leurs demeures. Mais une frontière sociale persiste, et Rousseau la rappelle, d’abord parce qu’il était impossible à son époque de l’effacer, ensuite pour faire savoir qu’il a la volonté de la franchir :

Si une fête champêtre rassemblait les habitants du lieu, j’y serais des premiers avec ma troupe ; si quelques mariages plus bénis du ciel que ceux des villes se faisaient à mon voisinage, on saurait que j’aime la joie et j’y serais invité [...].

Voici l’occasion de donner et de recevoir. Car Rousseau n’oublie jamais l’économie de l’échange. Il en précise les termes, qui en l’occurrence ne sont pas tout à fait symétriques et réciproques :

Je porterais à ces bonnes gens quelques dons simples comme eux qui contribueraient à la fête, et j’y trouverais en échange des biens d’un prix inestimable, des biens si peu connus de mes égaux, la franchise et le vrai plaisir. Je souperais gaiement au bout de leur longue table, j’y ferais chorus au refrain d’une vieille chanson rustique, et je danserais dans leur grange de meilleur cœur qu’au bal de l’Opéra.

Quelques objets matériels sont échangés contre l’immatériel plaisir de rencontrer davantage de vérité dans l’expression du plaisir. Une condescendance est perceptible dans la description de la fête parallèle. On sent bien qu’ici, tout en souhaitant partager les plaisirs du peuple, Rousseau exprime dans sa rêverie le point de vue de la noblesse éclairée et de la bourgeoisie nantie, qu’illustrera toute une littérature sensible. Du

moins est-ce pour Jean-Jacques l'occasion de redire son dégoût de la grande ville et, une fois de plus, sa piètre opinion de l'Opéra parisien. Le motif de la "vieille chanson", comme dans la *Julie*, est révélateur du sentiment nostalgique qu'éveille l'imagination de la vie rurale.

La scène de la partie de campagne, je le rappelle, prend place à la fin du quatrième livre de l'*Émile*, qui avait commencé en retraçant le tumulte de la puberté, où les passions et la moralité prennent leur essor commun. Dans la suite de cette partie, un constant contrepoint reliera le perfectionnement intellectuel et l'effort de domination de la sexualité. La conviction du précepteur, c'est que l'appétit sexuel doit être différé, détourné, sublimé, dans l'attente d'une rencontre décisive et d'un mariage (dont l'imagination de Rousseau, dans *Émile et Sophie*, fera un échec). Le précepteur nous fait savoir qu'il prépare, qu'il aménage par avance les événements décisifs. On comprend que la scène du déjeuner sur l'herbe soit imprégnée d'un érotisme filtré. Autour de sa maison blanche, Rousseau réunit des invités qui "s'y connaissent" quant au plaisir. Sans en dire davantage, il leur prête de "folâtres jeux", un "conflit badin". On peut supposer que les amusements, sans commune mesure avec "la politesse", demeurent dans les limites de la convention, autant que le vocabulaire qui les évoque. La familiarité, "sans grossièreté, sans fausseté", reste "cordiale et modérée". Car l'érotisme, dans la fête imaginaire, est tempéré du fait que les jeux y sont aussi un travail. Récolter, cuisiner, apporter les plats font partie des amusements. Si inconstance il y a, ce n'est que dans la continuelle variation des lieux de la fête. Tout emplacement agreste y est bon. Pas plus qu'il n'y a de places protocolairement assignées, il n'y a de règles pour la succession des divers mets du menu. Dans cette animation, la liberté de mouvement, l'anarchie règnent partout, sauf dans les sentiments : les cœurs sont tous indéfectiblement liés.

On peut rêver sur la valeur symbolique des outils que Rousseau met dans la main des femmes de sa petite bande : "la ligne, les gluaux, le râteau des faneuses et le panier des vendangeurs". Ce sont des instruments de travail et des accessoires de sport. Les dames ramassent des

fruits, de l'herbe pour les vaches ; elles capturent des oiseaux, des poissons. Rousseau, on le sait, aime en pensée les femmes dont les mains savent punir. Mais le jeu cruel de la capture est aussi destiné à renouveler les victuailles du festin autarcique. La fête pourra se prolonger à moindres frais. On n'achètera rien, on n'importera rien dans le petit domaine. Le désir rousseauiste, si mobile, est ici tout orienté vers le plaisir de bouche. De fait, les gestes de rivalité et ceux de la réciprocité se matérialisent dans un objet agréable et innocent : la nourriture. C'est comme si le désir, pour rester innocent, s'était déplacé sur un but substitutif, de type infantin. L'appétit oral dicte sa loi. On travaille pour le renouveler, l'on chante et l'on danse en portant "l'apprêt du festin", puis l'on se repose: "Le repas serait le repos et durerait autant que l'ardeur du jour"¹⁷. La paronomase repas/repos superpose les contenus de la rêverie régressive : le retour à l'immédiateté d'un corps apaisé.

Le groupe et ses plaisirs, le texte nous le dit, dépend du "moi" (le "Je" de "si j'étais riche") qui rêve la richesse et qui rêve la fête dont il fixe la règle sous la forme d'une absence de règle. Il concilie un fantasme de souveraineté bienveillante avec le lieu commun de l'anarchie heureuse, de la *licentia* et du *fac quod libet* qui avaient trouvé l'une de leurs expressions littéraires dans le mode de vie des Thélémites de Rabelais. Quand Rousseau écrit : "Je rassemblerais une société", il se fait le législateur débonnaire d'un pacte de commune réjouissance. Il érotise ce rôle, dans lequel il est seul maître du jeu. C'est peut-être, derrière la nourriture partagée, l'érotisation principale qui conduit cette page purement optative. Car voici un auteur *singulier* qui s'imagine le dispensateur d'une fête *collective*, à la façon dont il insiste, dans le *Contrat social*, sur "la grande âme" du législateur, qui donne à tout un peuple ses lois fondamentales. Dans le bref interlude de la partie de campagne, Rousseau se fait le Moïse qui veille à ce que la manne soit également répartie dans son petit peuple.

¹⁷ Sur l'ampleur du registre oral, voir la belle étude de J.-C. Bonnet, *Le système de la cuisine et du repas chez Rousseau*, dans "Poétique", XXII, 1975, pp. 244-267.

4. Rousseau eut des visiteurs, mais ses logis furent toujours trop exigus pour qu'il puisse y accueillir toute une société. Néanmoins, dans les *Confessions* et les *Rêveries*, il retrace des moments de bonheur qui sont des scènes où il offre de la nourriture à peu de frais et de manière improvisée. Il a rendu fameuse, par la beauté de l'écriture, la lointaine journée où, sortant d'Annecy, il rencontre sur le chemin deux charmantes jeunes filles : le point culminant de la journée est un dîner partagé, suivi d'un goûter. L'image qu'il trace avec le plus de netteté, et dont les graveurs tireront parti, est celle où du haut de l'arbre il jette des cerises aux "deux charmantes amies"¹⁸. Dans la neuvième *Rêverie*, il se revoit distribuant des pommes à de pauvres enfants dans le parc de la maison de campagne de madame d'Epinay, ou offrant à un pensionnat de petites filles, dans une rue de Paris, le jeu des "oublies" où l'on tire au sort des friandises. Il n'omet pas, dans cette scène, de relater les précautions et les manipulations que lui inspire son désir de ne pas "favoriser les abus" et de ne pas "marquer de préférence"¹⁹. Il est chaque fois payé de retour par le plaisir qu'il lit dans les yeux de ceux qu'il a frugalement régalez. Et surtout il ne manque pas de s'attribuer le privilège de ressentir de manière exceptionnelle le plaisir qu'il a causé, la joie publique à laquelle il assiste. Une formule lui vient sous la plume, qui le met hors du lot commun :

Je sens bien que ce spectacle dont je fus si touché, serait sans attrait pour mille autres. Il y faut des yeux faits pour le voir, et un cœur fait pour le sentir²⁰.

L'expression "fait pour", si fréquente dans les écrits autobiographiques, est une version laïcisée de l'idée religieuse de la prédestina-

¹⁸ *Confessions*, IV, pp. 135-139.

¹⁹ *Rêveries*, IX, in *OC*, v. I, p. 1091.

²⁰ *Lettre à d'Alembert*, in *OC*, v. V, p. 124. Il s'agit en l'occurrence d'une fête dont Rousseau n'est que le spectateur, mais ces deux phrases résument bien ce que Rousseau déclare à propos des plaisirs dont il est la cause.

tion : elle désigne une prédisposition, un ordre privilégié de sentiments, un domaine d'activité auxquels Jean-Jacques se sent voué par sa nature, mais qui furent en butte à l'injustice du sort et des hommes.

Le récit de ces bonheurs participatifs prend une signification accrue si l'on s'avise du nombre de situations d'exclusion et de frustration alimentaire symbolique dont Rousseau tient à faire également le récit. Il raconte, au premier livre des *Confessions*, comment il fut un jour privé de souper chez son père, puis rappelé à table après avoir trouvé un mot inattendu ; comment, chez son maître d'apprentissage, obligé quotidiennement de sortir de table "au tiers du repas", il se mit "à convoiter en silence", puis à voler. Il consacre une page admirable à décrire sa situation de laquais servant à table, à Turin, chez les Solar, mais pour décrire en même temps la circonstance où il fut reconnu pour ce qu'il valait, parce qu'il avait attesté sa maîtrise dans la connaissance de l'étymologie²¹. Quand il arrive à Paris, il s'en faut de peu que Madame de Beuzenval ne l'envoie dîner à l'office ; il prend fièrement congé, et on le retient à la table des maîtres. Une question de place à table qu'on lui refuse envenime à Venise ses relations avec l'ambassadeur Montaignu. Dans les grandes maisons où il est reçu à son retour à Paris, il ne brille guère parmi les convives, il est silencieux, maladroit, mal à l'aise. Il se sent d'un autre monde, au milieu de gens qui parlent "ce petit jargon de Paris"²².

5. Le repas, de tout temps, a constitué la mise en forme – la ritualisation – d'un donné naturel. Chaque culture, chaque époque, chaque couche sociale consciente de son statut a pu en inventer des modèles. Et la littérature s'y est attachée tantôt dans l'illustration, tantôt dans la critique de l'ordre existant, ou encore dans l'imagination d'un ordre meilleur. Car une scène de repas peut être lue comme une vue symbolique de la société tout entière, telle qu'elle est ou telle qu'on la souhaite.

²¹ J'ai analysé cette page dans un essai de *La Relation critique*, Gallimard, Paris 2001 (nouvelle éd. augmentée).

²² *Confessions*, l. 7, in *OC*, v. I, p. 290.

C'est ainsi que la table du riche, pour Rousseau, rend sensible le train du monde contemporain, dans son iniquité essentielle. Elle est très souvent, nous venons de le voir, le lieu où l'homme de la nature qu'il est resté s'est senti humilié. Si bien que, dans la fonction du précepteur qu'il s'attribue en écrivant *l'Émile*, il estime nécessaire d'y consacrer une grande leçon de chose²³. Celle-ci mérite d'autant plus d'être citée qu'elle achève de mettre en valeur, par le contraste, la cocagne du déjeuner sur l'herbe.

Que doit retenir l'enfant qui assiste pour la première fois à un dîner d'apparat ? Le précepteur l'engage à évaluer la main-d'œuvre employée et à se demander par combien de mains ce qui lui est servi a déjà passé. Il devra prendre conscience de la quantité démesurée des médiations techniques et commerciales, pour reconnaître ainsi la disproportion entre la frivolité des plaisirs auxquels il assiste et l'ampleur du travail qui s'y consume :

Nous allons dîner dans une maison opulente ; nous trouvons les apprêts d'un festin, beaucoup de monde, beaucoup de laquais, beaucoup de plats, un service élégant et fin. Tout cet appareil de plaisir et de fête a quelque chose d'enivrant qui porte à la tête quand on n'y est pas accoutumé. Je pressens l'effet de tout cela sur mon jeune élève. Tandis que le repas se prolonge, tandis que les services se succèdent, tandis qu'autour de la table règnent mille propos bruyants je m'approche de son oreille et je dis : Par combien de mains estimeriez-vous bien qu'ait passé tout ce que vous voyez sur cette table avant que d'y arriver ? Quelle foule d'idées j'éveille dans son cerveau par ce peu de mots ! A l'instant voilà toutes les vapeurs du délire abattues. Il rêve, il réfléchit, il calcule, il s'inquiète. Tandis que les philosophes, égayés par le vin, peut-être par leurs voisines, radotent et font les enfants, le voilà, lui, philosopant tout seul dans son coin ; il m'interroge ; je refuse de répondre, je le renvoie à un autre temps ; il s'impatiente, il oublie de manger et de boire, il brûle d'être hors de table pour m'entretenir à son aise. Quel objet pour sa curiosité ! Quel texte pour son instruction ! Avec un jugement sain que rien n'a pu corrompre,

²³ OC, v. IV, l. III, p. 463.

que pensera-t-il du luxe, quand il trouvera que toutes les régions du monde ont été mises à contribution, que vingt millions de mains, peut-être, ont longtemps travaillé, qu'il en a coûté la vie peut-être à des milliers d'hommes, et tout cela pour lui présenter en pompe à midi ce qu'il va déposer le soir dans sa garde-robe²⁴.

Le prix de production du repas fin, si l'on y inclut la peine des hommes, est exagéré, puisque sa valeur d'usage, après de frivoles plaisirs, se réduit à l'excrément.

Après cette critique en règle de la consommation luxueuse, Rousseau pense aussitôt à mener son élève à la table du paysan et à lui faire sentir, au gré de l'opposition ville-campagne, le contraste "d'un dîner simple et rustique préparé par l'exercice, assaisonné par la faim, par la liberté, par la joie". Dans la séquence déclenchée par l'hypothèse "si j'étais riche", le spectacle de la table du riche et le motif excrémental seront derechef évoqués, en peu de mots, pour servir de repoussoir au déjeuner sur l'herbe: "Ma table ne serait point couverte avec appareil de magnifiques ordures et de charognes lointaines"²⁵. Le système antithétique, si actif dans la pensée et l'écriture de Rousseau, commande le développement. Il serait plaisant, mais bientôt fastidieux, de relever les oppositions terme à terme : lieu clos, et plein air ; "service élégant et fin" d'une part, et "service" sans "ordre" et sans "élégance" d'autre part ; "rires bruyants" des uns et "chansons" des autres. Rousseau multiplie les signes de la prépondérance d'un principe cumulatif chez "le riche", et ceux d'un processus fusionnel autour de sa modeste propriété. D'un côté tout s'additionne, de l'autre tout s'unifie.

Le parvenu, ou simplement l'homme fortuné sur la table desquels défilent les mets exotiques et les vins rares, furent déjà une cible de la satire romaine. Leurs représentants ont été mis en scène par Horace, Juvénal, Pétrone. Les mets ne valent pour Trimalcion (dans le *Satiricon*) qu'en raison d'une rareté et d'une coûteuse provenance. Rousseau,

²⁴ OC, v. IV, p. 463.

²⁵ *Ibid.*, p. 679.

prenant le contre-pied de cet excès, se porte à l'extrême opposé. Son idéal économique est local, autosuffisant. Il croit que la parcimonie et l'abondance ne s'excluent pas, d'où son goût pour les produits du terroir, et la volupté qu'il éprouve quand le trajet est le plus court possible entre la cueillette et la bouche : "Le dessert pendrait aux arbres". Ce principe économique est en rapport étroit avec le penchant qu'avait Rousseau, dans son adolescence, de n'interposer entre la convoitise et la jouissance aucune demande, aucun recours à ce gênant intermédiaire qu'est l'argent²⁶.

Il ne faut plus tarder à faire entrer Voltaire dans le tableau. Quand le précepteur invite son élève à évaluer le nombre des mains par lesquelles les mets du festin ont passé, est-ce un pur hasard s'il reprend des mots qu'il a lus dans la *Défense du Mondain* (1737) ? Voltaire s'y présente, dans un très bon dîner, rabrouant un "maître cafard" qu'a scandalisé l'épicurisme du *Mondain*. Voltaire interroge l'ecclésiastique. Que pensez-vous de ce vin des Canaries qui le réjouit ? "D'où l'avez-vous?" Et ce café,

Ne faut-il pas que l'humaine industrie
L'aille ravir aux champs de l'Arabie ?
La porcelaine et la frêle beauté
De cet émail à la Chine empâté,
Par mille mains fut préparée,
Cuite, recuite, et peinte, et diaprée [...].
Tout l'univers a travaillé pour vous.

Célébrant le passage par "mille mains", Voltaire glorifie le commerce mondial et la multiplication des intermédiaires, tandis que Rousseau s'indigne des "millions de mains" et de "toutes les régions du monde" "mises à contribution". La succession des travaux et des échanges, qui enchante Voltaire, fait horreur à Rousseau, qui n'y voit que souillure.

²⁶ Voir les *Confessions*, livre I : "Je suis moins tenté de l'argent que des choses, parce qu'entre l'argent et la possession désirée il y a toujours un intermédiaire, au lieu qu'entre la chose et sa jouissance il n'y en a point", in *OC*, v. I, p. 38.

Dans sa partie de campagne, l'absence matérielle de la table entraîne l'absence des places et des préséances. Service et serviteurs disparaissent. La compagnie dont Rousseau s'entoure est composée d'individus qui semblent tous avoir adopté la forte sentence formulée en une autre page de *l'Émile*: "Le seul qui fait sa volonté est celui qui n'a pas besoin pour la faire de mettre les bras d'un autre au bout des siens"²⁷. L'économie politique de Rousseau, qui ignorerait volontiers toute division du travail, restreint considérablement la circulation de l'argent, ce qui lui fait préférer les petites cités, les contrées closes comme celle des Montagnons²⁸, la Corse telle qu'il souhaiterait la réformer, ou l'île de Robinson Crusoe. L'argent et ses opérations sont pour lui des "superflus". Or c'est Voltaire qui avait écrit, dans un vers du *Mondain* rapidement devenu célèbre: "Le superflu, chose très nécessaire". Pour Rousseau, ce qui a passé par des millions de mains ne peut être que "magnifiques ordures et charognes lointaines". Dans le commentaire sur le festin du riche, nous venons de le voir, Rousseau traduit très concrètement la question du superflu par ce qui est déposé "le soir à la garde-robe".

Dans le repas idéal de Voltaire, par exemple au dernier chapitre de *L'homme aux quarante écus*, les convives sont disparates. Leur provenance nationale ou religieuse est hétéroclite. Ce sont parfois des éclopés, comme dans *Candide*, puisque les hommes sont violents et que la vérole est mutilante. Un hasard capricieux les a réunis les uns à côté des autres. Les plats, eux aussi, s'additionnent. Et les sujets de conversation s'additionnent à leur tour. Dans le souper voltairien idéal, chacun ayant eu son tour de parole, les différends s'apaisent, les dissemblances deviennent des nuances. Le bariolage des identités – c'est virtuellement toute l'humanité – appelle l'arbitrage d'une raison qui s'impose à tous les individus, et qui ainsi les rend égaux: un grand pas sera déjà fait s'ils conviennent simplement que le moindre mal est préférable au mal extrême. Il faut se résigner à vivre dans le monde de

²⁷ OC, v. IV, *Émile*, II, p. 309.

²⁸ Par exemple le pays neuchâtelois des Montagnons, dans la *Lettre à d'Alembert*, in OC, v. V, pp. 55-59.

la disparité. Cet accord une fois constaté, la conversation voltairienne parcourra tous les sujets en donnant le dernier mot au sens commun et au plaisir : “Le souper finit par une chanson très jolie qu’un des convives fit pour les dames” (*L’Homme aux quarante écus*). La leçon qui doit en être tirée, c’est que la société qu’il faut désirer est celle où coexistent, sous une autorité raisonnable, des individus parfaitement différents les uns des autres, prêts à s’accepter mutuellement et à progresser par la discussion. L’accord des convives sur une multitude de questions ne ressemble pas au principe fusionnel qui se réalise dans la fête à laquelle aspire le cœur de Rousseau : car la substance de la fête, selon Jean-Jacques, est la célébration du groupe d’amis par lui-même, perpétuant son acte constitutif : don de soi et préférence généralisée.

6. Les dernières pages du livre IV de *l’Émile*, à la suite immédiate des amusements de la fête campagnarde, sont consacrées aux plaisirs de la chasse. Et à cette occasion Rousseau tient à rappeler que ce fut pour son père une passion :

Je me souviendrai des battements de cœur qu’éprouvait mon père au vol de la première perdrix, et des transports de joie avec lesquels il trouvait le lièvre qu’il avait cherché tout le jour²⁹.

Dans cette page, la figure du père en équipement de chasseur succède aux images de la fête et complète le plaidoyer de Rousseau pour une campagne sans clôtures. Mais il est une autre page, celle-là célèbre, où la présence du père est étroitement associée à l’image d’une fête : Isaac Rousseau apparaît dans la longue note sur la fête à Saint-Gervais, dans l’une des pages conclusives de la *Lettre à d’Alembert*. Rousseau dit avoir composé cet ouvrage dans “la tendresse et la douceur d’âme”, en versant “de délicieuses larmes”. L’évocation de la fête civique est la meilleure preuve de cet état d’âme. Rousseau se remémore la soirée de son enfance où il assista à la fête du régiment de Saint Gervais, qui aboutit, après

²⁹ *Émile*, cit., p. 689.

l'“exercice” et “après un long repas”, à “un attendrissement général”. Les hommes “se mirent à danser *tous* ensemble, officiers et soldats, autour de la fontaine [...] se tenant *tous* par la main”. Au point culminant du texte, la parole est donnée au père, qui sous le coup de l'émotion, embrasse son fils et lui adresse une apostrophe où reparait l'exaltant pronom collectif “tous”: “Vois-tu ces bons Genevois; ils sont *tous* amis, ils sont *tous* frères; la joie et la concorde règnent au milieu d'eux [...]”. Dans les paroles attribuées au père, le groupe formé par les hommes du régiment s'est donc élargi jusqu'au collectif “les Genevois”. Le “chacun” de la dyade lexicale “chacun/tous” n'avait pas figuré au moment où se constituait la totalité dansante, car le régiment s'était mis en fête à partir de sous-groupes, c'est-à-dire des “compagnies”, qui avaient dîné séparément avant de se rejoindre dans la danse. Le mot “chacun” intervient au moment où la ferveur retombe et où les individus quittent le groupe majeur du régiment pour rentrer dans le groupe plus limité de la famille: “*Toutes* les têtes étaient tournées d'une ivresse plus douce que celle du vin; [...] il fallut se séparer; *chacun* se retira paisiblement avec sa famille”. Mais il faut replacer dans son contexte cette longue note où l'impératif patriotique est mis dans la parole du père. Elle prend place dans le grand ensemble final où Rousseau vante les fêtes auxquelles Genève doit s'attacher de préférence au théâtre que d'Alembert (et Voltaire, le souffleur de son article “Genève” de l'*Encyclopédie*) souhaite y voir établir. La péroraison de la *Lettre* de Rousseau inventorie les jeux existants de la République et leur en associe de nouveaux. On a souvent cité la théorie générale de la fête populaire par laquelle commencent ces pages conclusives. J'en extrais ces lignes, parce que le rapport de “chacun” à “tous”, quoique formulé avec moins de symétrie, y est le même que celui que nous avons signalé en mettant en parallèle la narration hypothétique de la partie de campagne et la formulation du *Contrat social*:

Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que *chacun* [nos ital.] se voie et

s'aime dans les autres, afin que *tous* [nos ital.] en soient mieux unis. Je n'ai pas besoin de renvoyer aux jeux des anciens Grecs [...]³⁰.

“Je n'ai pas besoin”. C'est la formule de la prétérition. La dénégation vaut affirmation. Car ce sera bien par les images des fêtes et des danses de la Sparte de Plutarque (*Vie de Lycurgue*) que s'achèvera la lettre, avant un dernier et distant salut à d'Alembert. La note sur la fête à Saint-Gervais est strictement sous-jacente au grand éloge de Lacédémone. Le dispositif typographique est efficace : il crée un effet concret de lieux superposés. La figure du père dans la note répond au nom de Plutarque, inséré dans le texte. C'est ainsi que la figure d'Isaac Rousseau dans son atelier (avec à ses côtés “un fils chéri”) avait été associée à Plutarque dans la dédicace du second *Discours* à la République de Genève³¹.

A partir de ces évocations des jeux et des vertus fusionnées de Sparte et de Genève, nous pouvons porter notre regard aussi bien sur le *Contrat social* que sur la partie de campagne de *l'Émile*. Le but offert à l'imagination est chaque fois, avec insistance et sous une forme indéfiniment variée, celui de la levée des séparations, du décroisement, de la reconnaissance réciproque. La fête genevoise, la partie de campagne mêlent “vie active” et “amusements”, “travail” et “repos”, à la façon dont à Sparte “les rudes travaux passaient pour des récréations”. Par ce qu'elle comporte encore de travail, la fête est rendue vertueuse, mais en même temps elle nie le travail qui niait la nature. L'oxymore d'une “laborieuse oisiveté” passera chez Rousseau d'un texte à l'autre. L'opposition paraît certes moins surmontable, quand “la franchise et le vrai plaisir” de la table paysanne s'opposent aux élégances menteuses de la table du riche (dans *l'Émile*) ; ou quand la nudité des jeunes Lacédémoniennes dans leurs danses légendaires fait contraste avec “l'adroite parure de nos femmes” (*Lettre à d'Alembert*). Et pourtant l'antithèse de l'être et du paraître peut se résoudre pour le Rousseau des *Confessions*, comme dans le cas de l'impudeur des filles

³⁰ *Lettre à d'Alembert*, in OC, v. V, p. 115.

³¹ OC, v. III, p. 118.

de Sparte : la synthèse sera l'exhibition sincère, la mise à nu de l'être naturel qui n'éprouve pas encore, ou qui n'éprouve plus le besoin d'accéder à la vertu.

C'est Sparte, c'est la danse aux flambeaux du régiment genevois, c'est le jardin sans clôture du précepteur devenu villageois qui sont les lieux de révélation de la vérité – de ce que Rousseau, en ce qui le regarde, a nommé transparence, ou union des cœurs, ou simplement plaisir. Il a ravivé ces images dans le roman et dans l'autobiographie. Il les a traduites sur le plan des principes politiques en les organisant et les conceptualisant avec une vigueur peu commune. Ainsi transmuées, il est hors de doute que ces images ont exercé un pouvoir séducteur puissant, tout en offrant les arguments et les critères d'une accusation de l'ordre social existant. A lire les pages que je viens d'évoquer, l'on comprend qu'à un certain moment, dans la partie de la société française et européenne qui était à l'écoute du "grand écrivain"³², nombre de lecteurs aient pu être tentés de s'identifier avec le "chacun" de Rousseau, en conférant comme lui une autorité absolue au "tout" auquel il aspirait et qui ne pouvait que se dérober à lui.

³² Voir B. Baczko, *Job, mon ami. Promesses du bonheur et fatalité du mal*, troisième et quatrième parties, Gallimard, Paris 1997.



STEFANO BRUGNOLO
Università degli Studi di Pisa
stefano.brugnolo@unipi.it

“LE DÎNER DE TURIN” SECONDO STAROBINSKI: QUEL CHE ABBIAMO DA IMPARARE DA UN SAGGIO ESEMPLARE

Riassunto: Il saggio intende estrapolare dallo studio che Starobinski dedicò ad un noto brano delle *Confessions* di Rousseau (Il pranzo di Torino) un vero e proprio modello di critica testuale. E lo fa a partire dalla considerazione che Jean Starobinski ha saputo contemperare le ragioni della filologia con quelle dell'ermeneutica, operazione niente affatto scontata. A essere valorizzata è soprattutto la sua capacità di partire dallo specifico testuale per tentare generalizzazioni sempre più ampie che però non smettono mai di essere fondate sull'esame accurato del testo. Alla fine il testo di Rousseau interpretato magistralmente da Starobinski si dimostra capace di interpretare a sua volta una serie di situazioni e condizioni tipicamente moderne. Si direbbe infine che il saggio del critico genevrino ci dimostra che il valore di un testo letterario dipende molto dal reticolo di corrispondenze e opposizioni che agiscono a livello profondo e che tutte insieme collaborano a produrre un effetto generale di coerenza.

Abstract: This essay means to extrapolate a real model of textual criticism from the study that Starobinski dedicated to a well-known passage from the *Confessions* of Rousseau (“The Turin Lunch”). It acknowledges that Jean Starobinski has been able to balance the reasons of philology with those of hermeneutics: not at all a foregone process. Above all, it is valued Starobinski's ability to start from the textual specifics to try ever broader generalizations that do not cease to be based on the careful examination of the text. In the end, Rousseau's text, masterfully interpreted by Starobinski, proves capable of interpreting, in turn, a series of other typically modern situations and conditions. Finally, we might say that the essay by the Genevan critic shows us that the value of a literary text very much depends on the network of correspondences and oppositions that play at a deeper level jointly collaborating to produce a general effect of coherence.

Parto da un problema: la separazione che si è data fin dai tempi della polemica tra Raymond Picard e Roland Barthes, tra approccio

ermeneutico e approccio filologico. Ricordiamo brevemente i fatti: Barthes aveva pubblicato un saggio su Racine e Picard lo aveva criticato proprio sulla base di rilievi di tipo filologico. Prendiamo questo esempio, Barthes diceva del Néron di *Britannicus*: “ciò che questo soffocato cerca freneticamente, come un annegato l'aria, è il respiro”.¹ E portava come esempio questa battuta di Néron a Junie: “Si [...] / Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds”. Picard gli rimprovera la sua ignoranza del linguaggio del XVII secolo dove *respirer* significa “distendersi, avere un attimo di respiro”, “con il che la coloritura pneumatica (come avrebbe detto Barthes), scompare interamente”². Barthes rispose riconoscendo il senso originale della parola *respirer* (“se détendre”). Solo che aggiunse che per lui non si trattava di preferire un senso anacronistico al senso effettivo, bensì si trattava di far risuonare la permanenza del senso proprio dietro il senso figurato o derivato, che lui riconosceva essere quello indicato da Picard. Come a dire che Racine ci avrebbe fatto risentire il significato originario di una espressione metaforica ormai lessicalizzata.

Il critico statunitense Eric Donald Hirsh è intervenuto salomonicamente in questa polemica richiamandosi a due fondamentali categorie: il significato (*meaning*) e la significanza (*significance*). Il significato “è ciò che l'autore ha voluto significare” ed è “determinato”, sempre uguale a se stesso e riproducibile nel tempo e nello spazio; mentre la significanza designa ciò che cambia da epoca a epoca, da lettore a lettore nella ricezione di un testo³. Sempre secondo Hirsh fondamentalmente tutti *comprendono* allo stesso modo un testo (i pubblici che nelle epoche si sono commossi e hanno gioito delle vicende di Fedra e Don Chisciotte le hanno tutti comprese allo stesso modo); si possono invece dare differenze significative allorché si provvede a spiegare

¹ R. Barthes, *L'uomo raciniano* (1957), in Id., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966, p. 30.

² R. Picard, *Nuova critica o nuova impostura* (1965), in R. Picard, J. P. Weber, *Polemiche sulla nuova critica*, Jaca Book, Milano 1966, p. 42.

³ E. D. Hirsch, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967), il Mulino, Bologna 1973, p. 75.

pubblicamente e per via argomentativa quella comprensione che si è invece data per via intuitiva. E tali spiegazioni possono vertere o sul significato o sulla significanza (ma Hirsh ammette che si danno inevitabilmente commistioni). Infatti, quando noi interpretiamo un testo possiamo sì limitarci a determinare il *meaning* (il *significato*) originario di esso, “ciò che l’autore ha voluto significare”⁴, ma possiamo anche provare a mettere in relazione questo significato originario con la nostra situazione ed esperienza attuale, dandogli dunque un valore al di fuori dal suo contesto d’origine (e questa sarebbe la *significance*, la significanza). Hirsh parla anche di *applicazioni* del senso originario di un testo alle realtà sempre cangianti della vita. Ecco perché la significanza sarebbe variabile, aperta, e in definitiva infinita, mentre il significato è determinato e unico (ed è compito dei filologi recuperarlo). Hirsh conclude perciò che mentre Barthes mirava alla significanza del testo Picard mirava al significato. La sensazione però è che Hirsh restringa un po’ troppo la portata di quello che chiama il significato originario del testo (che per lui e Picard corrisponde unicamente alla “intenzione volontaria e lucida” dell’autore⁵), per poi lasciare tutte le libertà possibili alle significanze di esso.

È interessante a questo proposito esaminare anche le posizioni di un filologo intelligente e brillante come Claudio Giunta allorché sconsiglia dagli eccessi interpretativi quando si ha a che fare con testi premoderni. Giunta che si sta riferendo soprattutto alla poesia medioevale (ma il suo discorso può essere esteso anche ad altri testi di periodi precedenti e successivi) sostiene che “noi definiamo scolastiche o accademiche quelle analisi di poesie moderne che si limitano a descrivere il testo – la sua struttura interna, le simmetrie o asimmetrie, il significato letterale dei suoi versi – e preferiamo quelle letture che si allontanano dal testo per portarci su altre strade, quelle che fanno trarre deduzioni di ordine generale dal caso particolare, dal testo particolare che hanno di fronte, quelle insomma che si servono delle parole del poeta come di un punto

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ R. Picard, *op. cit.*, p. 42.

d'inizio a partire dal quale svolgere un loro discorso", mentre "le cose stanno diversamente con le opere premoderne. Qui il significato è quasi sempre univoco, non ambiguo. L'ambiguità del sonetto *Se vedi gli occhi miei* non sta nel suo significato: il suo significato non è oscuro", ecco perché "le poesie antiche, le liriche, devono essere innanzitutto spiegate, e prima ancora – questo è il verbo giusto – descritte. Bisogna parafrasarle"⁶. E ancora: "Chi interpreta testi contemporanei è più libero, e dev'essere più originale, brillante, abile nell'argomentazione"⁷. Sembra proprio di risentire gli echi della polemica tra Barthes e Picard. Ma io credo sia una forzatura vedere una sostanziale differenza tra i testi premoderni, poetici o no, e quelli moderni, post-romantici e simbolisti. E non penso che con i secondi si può essere "originali, brillanti, abili" mentre con i primi bisogna *stare al testo*. Non è vero che mentre gli scrittori moderni possono essere (brillantemente) interpretati, gli scrittori premoderni devono essere solo spiegati e parafrasati. E questo non è vero proprio perché è falso che i secondi sarebbero "univoci e non ambigui". Se i testi letterari sono figurali sono sempre e comunque plurivoci e ambivalenti. E proprio per questo vanno interpretati oltre che commentati e parafrasati. E questo vale per le tragedie antiche come per le poesie di Mallarmé: c'è sempre un sovrappiù di senso rispetto a quello testuale che occorre saper esplicitare. Ma questo lo si può e deve fare pur sempre nel rispetto della filologia e cioè del testo.

È a questa altezza che si inserisce il magistero di Starobinski perché lui proprio questo tenta di fare: di interpretare le opere premoderne (Montaigne, Racine, Rousseau) in modo rispettoso del *meaning* originario, e tuttavia mostrando che esse significavano di più di quel che dicevano alla lettera. Solo che quel che fa è di dimostrare che questo senso supplementare non è da ricercare sotto o dietro il testo con procedimenti esoterici, ma mostrando che è insito nel testo, e che in definitiva esso è afferrato da tutti, altrimenti non lo leggeremmo con

⁶ C. Giunta, *Un nuovo commento alle "Rime" di Dante*, in "Paragone Letteratura", 81-82-83, 2009, p. 25.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

piacere, anche se tale precomprensione avviene a un livello subliminale. Da questo punto di vista occorre dire che Starobinski, che pure era anche per motivi di formazione certamente sensibile agli apporti della psicoanalisi, rifiutò sempre di trasporre nella critica letteraria quel tipo di interpretazione che trattava i testi alla stregua di sogni o sintomi, e cioè come portatori di significati primari e rimossi di cui si suppone che l'autore fosse totalmente inconsapevole, bensì adottò una prassi interpretativa prossima al Freud analista dei motti di spirito. Al Freud cioè che per interpretarli non evocava contenuti inconsci, ma supponeva che il riso dell'ascoltatore scaturisse da una comprensione preconsua e istantanea delle intenzioni del motto, e che all'interprete spettasse il compito di esplicitare e articolare discorsivamente quanto l'ascoltatore aveva solo intuito. Un altro modo per dire la stessa cosa è che per Freud nel motto (e noi potremmo dire nei testi letterari tutti) il significato è ambivalente, afferma certo qualcosa ma anche il suo opposto: per esempio nel mentre deride un certo comportamento o pensiero, segretamente lo approva (è proprio questo gioco con il senso a rendere efficacemente arguti certi motti). Questo carattere bifronte differenzia il testo letterario dal testo filosofico o scientifico – il quale sì, va solo spiegato e parafrasato – e richiede una interpretazione speciale che sappia riconoscere questo suo statuto semantico originale. Starobinski descrive in modo icastico questa operazione di ricerca del senso: "je pars donc [...] d'un texte dont la signification à première vue est déjà assez puissante pour retenir mon attention et devenir le *prétexte* d'une enquête explicative [...] qui aura pour but de transformer la *présignification* en *signification développée*" (p. 200)⁸.

Sono molti i saggi in cui il grande critico ha dimostrato che questo tipo di ermeneutica è al contempo rigorosa e ingegnosa, ma secondo me l'ha fatto nel modo più mirabile ed esemplare nel saggio intitolato

⁸ J. Starobinski, *Le progrès de l'interprète* in *La relation critique* (1970), Gallimard, Paris 2001, p. 200. Da questo momento in poi i riferimenti bibliografici relativi a questo saggio saranno dati tra parentesi e nel corpo del testo.

*Il pranzo di Torino*⁹, in cui ha proposto una lettura memorabile di un passo tratto dal terzo libro delle *Confessioni* di Rousseau¹⁰. Quel che va detto subito è che il passo di Rousseau è scritto in uno stile perfettamente piano: si raccontano fatti e non ci sono sottintesi o allusioni criptiche. Eppure dopo aver letto l'analisi di Starobinski il testo ci sembra diverso, dice pur sempre le stesse, identiche cose, ma ecco che il suo significato si è come chiarito, espanso, spiegato. Quel che soprattutto ha fatto Starobinski è *di operare delle generalizzazioni a partire ogni volta dal singolare, dallo specifico*; di trovare l'esemplare (che è cosa ben diversa dal reperimento di simboli o allegorie) nel referenziale, nel denotativo.

In questo passo Rousseau racconta in modo del tutto descrittivo di come lui, umile lacchè al servizio della nobile famiglia torinese dei Solal, fosse riuscito a decifrare in modo "abile e brillante" lo stemma del casato che risultava incomprensibile per tutti gli altri commensali, compresi i membri di quella famiglia. Non c'è niente di enigmatico nell'aneddoto in sé. Alla base di tutto c'è il desiderio del subalterno Jean-Jacques di essere finalmente visto, considerato, ascoltato, ammirato, riconosciuto da coloro (una famiglia di nobili) che gli sono socialmente, ma non culturalmente superiori. Di essere ammirato soprattutto da Mademoiselle de Breil, la nipote del conte Gauvon. Anche se egli sa quale è "il suo posto" ("je me tenais à ma place") non può fare a meno di ammirarla: "On dira que ce n'est pas à un domestique de s'apercevoir de ces choses-là. J'avais tort, sans doute ; mais je m'en apercevais toutefois". Cerca in tutti i modi di farsi notare da lei "Que n'aurais-je point fait pour qu'elle daignât m'ordonner quelque chose, me regarder, me dire un seul mot ; mais point; j'avais la mortification d'être nul pour elle; elle ne s'apercevait pas même que j'étais là". Come nota Starobinski

⁹ In realtà i saggi sono due: *Le dîner de Turin* e *L'interprète et son cercle*. Il secondo è però presentato come una coda del primo.

¹⁰ Il brano di Rousseau commentato da Starobinski e da cui anch'io ricaverò le citazioni è tratto da *Confessions*, libro III, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1959, tomo I, pp. 94-96.

intorno al verbo *s’apercevoir* c’è un vero e proprio addensamento di significati che però si dispongono secondo modalità contrastive: Jean-Jacques in quanto subalterno non dovrebbe *accorgersi* della bellezza della giovane nobildonna eppure se ne *accorge*, mentre lei non *si accorge* di lui. Accade però che il caso gli dà l’occasione che finalmente *tutti si accorgano* del giovane domestico.

Ecco come si svolgono i fatti : “Par hasard on vint à parler de la devise de la maison de Solar, qui était sur la tapisserie avec les armoiries: Tel fier qui ne tue pas”. I invitati non sanno però come interpretare quel motto. E allora Jean-Jacques con il permesso del vecchio conte si fa avanti: “Alors je dis que je ne croyais pas que le t fût de trop, que fier était un vieux mot français qui ne venait pas du nom ferus, fier, menaçant, mais du verbe ferit, il frappe, il blesse; qu’ainsi la devise ne me paraissait pas dire: Tel menace, mais tel frappe qui ne tue pas”. Tutti lo guardano stupiti: “Tout le monde me regardait et se regardait sans rien dire, on ne vit de la vie un pareil étonnement. Mais ce qui me flatta davantage fut de voir clairement sur le visage de Mlle de Breil un air de satisfaction. Cette personne si dédaigneuse daigna me jeter un second regard qui valait tout au moins le premier”. E il conte non manca di elogiare quel giovane servitore tanto colto, e tutta la tavola gli fa volentieri eco: “ce moment fut court, mais délicieux à tous égards, ce fut un de ces moments trop rares qui replacent les choses dans leur ordre naturel, et vengent le mérite avili des outrages de la fortune”. Subito dopo Mademoiselle de Breil gli chiede di riempire d’acqua il suo bicchiere, lui si precipita ma la mano gli trema e le versa l’acqua addosso. Dopo questo momento di intimità le distanze vengono ristabilite, nonostante alcuni tentativi vani che lui fa per attirare ancora l’attenzione di lei.

Ripeto: il testo è perfettamente leggibile senza bisogno d’essere decifrato. Sta di fatto che la lettura di Starobinski è illuminante perché sa estrarre dalle parole con cui lo scrittore racconta una situazione molto precisa e definita dei significati generali che non sono certo nascosti ma semmai suggeriti, evocati. Egli cioè fa il contrario di quanto

consigliava Giunta secondo il quale con le opere che precedono romanticismo e simbolismo occorre astenersi da “quelle interpretazioni che sanno trarre deduzioni di ordine generale dal caso particolare”. Starobinski nel fare ciò anticipa le conclusioni a cui arriverà il filosofo Nelson Goodman, secondo il quale uno dei principali “sintomi” dell’opera d’arte è che essa denota sempre qualcosa di specifico, ma lo fa in modo tale che quel che denota si presenta al lettore come metaforicamente esemplificativo di un significato più generale¹¹.

Provo a spiegarmi con un esempio extra-letterario: un certo ritratto denoterà quel tal personaggio (al limite perfettamente riconoscibile) ma esemplificherà (metaforicamente) qualità come “superbia”, “solitudine”, “vecchiezza”, ecc. Il passaggio dal concreto al generale non è mai meccanico, certo, esso va pur sempre ponderato, tenendo conto (filologicamente) del contesto e dei codici a cui l’artista si riferiva. È solo questa ponderazione che può garantire che l’espansione del senso non risulti arbitraria o forzata, ma sia dedotta dal testo. C’è indubbiamente un salto di livello ogni qual volta l’interprete passa dalla denotazione all’esemplificazione e cioè dal particolare all’universale e perciò, sia pure peccando di enfasi, Heidegger ha ragione a dire che “per strappare a ciò che le parole dicono, quello che vogliono dire”, e cioè “il non ancora detto” ma “immediatamente suggerito dalle enunciazioni esplicite”, “ogni interpretazione deve usare necessariamente la violenza”; ma ha soprattutto ragione a dire che “tale violenza non può esercitarsi a caso, per mero arbitrio”¹². Va da sé che il filologo, dimostrando in ciò probità intellettuale, si interdice proprio questo “salto” o questa “violenza”, ma è ovvio che così facendo si limita appunto alla parafrasi e si preclude una comprensione più profonda del testo che nel caso delle opere letterarie va necessariamente sempre al

¹¹ N. Goodman, *On Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge 1987, p. 135.

¹² M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica* (1929), Laterza, Bari 1985, p. 173.

di là dell'enunciazione letterale. E direi che la prova che una interpretazione non sia stata arbitraria ma calzante sta nel fatto che le generalizzazioni proposte rispettano il significato primo del testo nel mentre certo ne estendono la portata semantica.

Ora la prima generalizzazione proposta da Starobinski è che il testo si presenta a noi secondo "un système de répétitions organisées de façon à signifier une permutation, un renversement qualitatif, une inversion des rôles" (p. 138). Abbiamo già visto ciò che accadeva con il verbo *s'apercevoir*. Ma quello non è certo l'unico caso. Per esempio è il giovane Rousseau a mostrare *étonnement* (per come è abbigliato il *valet de chambre* e perché porta uno spadino), ma successivamente saranno gli altri a mostrare *étonnement* per le sue conoscenze. E ancora: se dapprima è lui a non poter parlare, a dover tacere ("sans oser rien dire"), in un secondo momento parlerà ("alors je dis"), e toccherà allora agli altri ammutolire ("tout le monde se regardait et me regardait sans rien dire"). Non sono le uniche corrispondenze e permutazioni che Starobinski mette in luce ed è evidente che nel costruire questi schemi di tipo binario lui risentiva degli influssi dello strutturalismo: di quella scuola accettava infatti l'assunto secondo cui un testo si organizza intorno a dei *pattern*, a delle regolarità. È però altresì evidente che gli strutturalisti allorché analizzavano i testi letterari miravano, come ha scritto Nicolas Ruwet, a "registrare sistematicamente e, in un certo senso, ciecamente, il maggior numero possibile di equivalenze" (o di opposizioni) "con la speranza che certi *patterns* [finissero] per emergere"¹³, ma rifiutavano di valorizzare il loro aspetto semantico e intenzionale, e cioè la relazione tra questi *patterns* e l'immagine del mondo che essi veicolano. Si limitavano cioè a descrivere il funzionamento interno di un testo concepito come un sistema chiuso e coerente in sé, autoconsistente, e non come una risposta creativa alla realtà storica. Starobinski cerca e trova anche lui delle ricorrenze, ma non si limita a ammassarle "ciecamente", a farne l'inventario, bensì le seleziona a

¹³ N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983, p. 211.

seconda che le ritenga o meno significative sulla base di un'ipotesi interpretativa di base da verificare; suppone cioè che il loro senso rimandi a una "visione" del mondo, in questo caso quella di Rousseau, o per meglio dire a quella veicolata dai testi di Rousseau. E se dovessimo dire che cosa ha reso tanto perspicua e pregnante l'analisi di Starobinski, è qualcosa che manca alle analisi tassonomiche degli strutturalisti ortodossi: è *il senso della contraddizione*, di una contraddizione tra istanze semantiche che è implicita in ogni singola frase del testo e che non giunge mai a una risoluzione, a una sintesi. È in riferimento a questa tensione pervasiva e onnipresente che si organizza e prende senso quella rete di equivalenze, di parallelismi, di opposizioni e corrispondenze su cui il critico indugia.

Prendiamo per esempio quel che Starobinski scrive intorno alle due ricorrenze dell'espressione *place*: Jean-Jacques dice, riferendosi all'attrazione provata per Mme de Breil, che lui sapeva "tenersi al suo posto" ("je me tenais à ma *place*"), ma poi quando ha luogo il suo trionfo e lui viene lodato da tutti afferma che "ce fut un de ces moments trop rares qui *replacent* les choses dans leur ordre naturel". Ad una prima rapida lettura questa ripetizione può sembrare anodina, ma Starobinski ci mostra che essa è assolutamente pregnante: "Le couple *place-replacent*, et l'écart entre les deux sens du mot *place* portent, dans une symbologie spatiale, une valeur de renversement, de révolution, un passage de l'exclusion à l'inclusion, de la périphérie au centre. Rousseau était resté inaperçu, le voilà reconnu. Il tournait respectueusement autour de la table, le voici devenu le maître de ses maîtres, le héros qu'on acclame. C'est tout le rapport entre le moi et les autres qui change de signe, dans un réajustement fugace" (p. 136). Come si vede non c'è niente di forzato in questo tipo di interpretazione, i nessi semantici non sono cercati in una qualche profondità o latenza testuale, ma sono trovati alla sua superficie. In altre parole ancora qui il critico non cerca le valenze simboliche o allegoriche del testo, ma costruisce la sua interpretazione a partire da certe significative concordanze lessicali. Due

significanti quasi identici (*place/replacer*) rimandano a due significati opposti anzi capovolti: in un caso “posto” sta per una condizione, un ruolo a cui ci si deve attenere, nell’altro per il “posto” che ci si meriterebbe di occupare se vigesse un non meglio definito “ordine naturale”. E infatti quel che il critico ci mostra è appunto che c’è stato un capovolgimento, una “rivoluzione” momentanea ma significativa dei ruoli sociali: l’umile Jean-Jacques diventa protagonista, e anche se ci viene detto che si tratterà di un cambiamento momentaneo, non per questo esso non viene valorizzato, anzi lo scrittore ci suggerisce che così dovrebbe andare il mondo! Ecco dunque che nell’aneddotico balugina per un istante la dimensione utopica: una nuova idea di società. Starobinski ci rivela infatti che il trattamento che Rousseau riserva allo spazio (essere al centro/essere ai margini) si carica di un senso generale ed epocale.

A questo proposito vorrei evocare il pensiero dello psicoanalista Ignacio Matte Blanco secondo il quale il pensiero umano funziona secondo due logiche alternative: la prima ci porta a distinguere, la seconda ad assimilare, così che sulla base di una singola qualità comune tendiamo a confondere una cosa con un’altra diversa, e questa e quella con l’insieme di tutte le cose che posseggono quella qualità¹⁴. Starobinski non conosceva Matte Blanco ma di fatto ci rivela come gli avvenimenti specifici raccontati da Rousseau prendono tutto il loro senso se sono fatti coincidere con classi di significato più ampie. Com’è appunto la classe logica che comprende tutti i possibili capovolgimenti intesi come bruschi passaggi da una condizione all’altra. In questa classe rientrano sia quello che porta il personaggio dalla periferia al centro della scena; che quello che va dall’esclusione all’inclusione; dalla condizione di essere misconosciuto a quella di essere riconosciuto; dalla condizione di servo a quella di essere alla pari con i suoi padroni; da quella di spettatore a quella di attore; da quella di chi guarda e

¹⁴ Cfr. I. Matte Blanco, *L’inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica* (1975), a cura di P. Bria, Einaudi, Torino 2000.

desidera a quella di chi è guardato e desiderato; e si potrebbero elencare anche altri simili ribaltamenti. I quali evidentemente vengono a loro volta fatti coincidere dal critico con il ribaltamento per eccellenza: con la Rivoluzione. Che altro è infatti quella raccontata da Rousseau se non una piccola, momentanea, ma significativa rivoluzione di un Servo nei confronti dei suoi Padroni? La parola rivoluzione non appare certo nel testo di Rousseau e va da sé che se Starobinski la adopera lo fa perché sarà anche e proprio nel nome di Rousseau che nel 1789 si produrrà quell'evento decisivo per il mondo moderno.

Io direi che in tutto il testo Starobinski fa risuonare *il futuro del passato*. Ma ancora una volta lo fa senza forzare e senza essere anacronistico, senza violare il buon senso filologico. Si pensi a quel diritto di parola che ha animato tutto il discorso democratico moderno. Ebbene, il critico ci persuade che proprio questa questione è centrale nel brano. Infatti Starobinski ci ricorda che sempre secondo il meccanismo del capovolgimento dapprima Jean-Jacques non "osa dire" ma poi, ottenuto il permesso dal conte, può dire e dice: "Et alors je dis...". E cioè: prende la parola, e facendolo, si impone almeno culturalmente ad interlocutori a lui socialmente superiori. *E allora dissi ...* Ancora una volta sembra un sintagma anodino, ma Starobinski ha ragione a sottolineare tutta la pregnanza storica di esso: anche se il contesto è quello prosaico di un pranzo assistiamo pur sempre a una scena in cui il soggetto subalterno passa da una condizione di silenzio forzato a quello in cui può finalmente farsi udire. E tuttavia Starobinski ci tiene a precisare per scrupolo storiografico e filologico che siamo ben lontani da una situazione in cui è il subalterno che si autorizza da sé a parlare, situazione quella sì pienamente rivoluzionaria: "parler, pour lui, c'est assurément instaurer un nouvel ordre de choses; mais l'injonction du comte maintient simultanément l'ordre ancien, la subordination. Un domestique devient l'objet de l'étonnement admiratif de ses maîtres. Les rangs sociaux, provisoirement, s'effacent ; le bas et le haut, pour un moment, ne comptent plus: seul prévaut le mérite" (p. 139). E faccio notare en passant come qui e altrove il critico mostri perfetta consapevolezza che un testo

letterario è sempre una formazione di compromesso tra due istanze opposte: nella stessa scena assistiamo alla “instaurazione di un ordine nuovo” e “simultaneamente al mantenimento dell’ordine antico”¹⁵.

È dunque solo “per un istante” che viene concesso il diritto di parola a *un* servo molto speciale (che però, lo sentiamo, parla a nome di *tutti* i servi), ma il testo ci fa percepire che anche se si tratta di un momento, nondimeno esso è potenzialmente dirompente. Tanto che Starobinski ha buon gioco a dire, sulla base della sua consapevolezza di un futuro ignoto a Rousseau, che in questa scena cogliamo anche una sottovalutazione da parte dell’aristocrazia del potere della parola critica: “L’on remarquera d’ailleurs qu’au moment où s’achève son ère, la société féodale est accessible au prestige de la parole critique, et se laisse fasciner par les mots brillants des raisonneurs qui bientôt lui contesteront son bien-fondé” (p. 157). Né il conte né Rousseau che ne scrive sono consapevoli della pericolosità per il sistema sociale tutto di questa libertà di parola concessa, e sia pure durante una cena, a un domestico colto e intelligente, ed è solo il critico postumo che può alludere al futuro che incombe, eppure lo fa senza forzare l’interpretazione: è storicamente documentato che l’aristocrazia promosse il pensiero critico e collaborò così alla sua propria distruzione. Si tratta ancora una volta di una generalizzazione a partire da un singolo caso. Ma si tratta anche di una prefigurazione: nella ricostruzione proposta dal critico infatti Rousseau ci farebbe sentire la portata epocale di certi gesti, parole, atti ma non lo farebbe programmaticamente, intenzionalmente, ma per spontanea capacità mimetica: per la grande perspicuità di cui dà prova nel rappresentare vividamente, approfonditamente una certa situazione reale da lui vissuta. E si direbbe anzi che una delle ragioni per cui questo saggio di Starobinski è esemplare consiste proprio in questo: esso ci dimostra che la grande arte è profetica non perché si eleva sopra la propria epoca, ma perché reagisce con intensità

¹⁵ Per la nozione di formazione di compromesso cfr. F. Orlando, *Per una teoria della letteratura* (1973), Einaudi, Torino 2000.

e originalità al contesto storico-sociale circostante, cogliendo di esso i movimenti e i cambiamenti profondi in corso.

D'altra parte non si può certo dire che il critico proietti all'indietro valori di cui Rousseau era del tutto inconsapevole; è certamente voluto per esempio il pathos con cui lo scrittore enfatizza come *per una volta* ("Ce moment fut court, mais délicieux [...] Ce fut un de ces moments trop rares") il criterio del merito stia trionfando su quello di classe. La sua insistenza sulla eccezionalità del momento mette in risalto il desiderio che invece si dovrebbe trattare di una norma. Quello stesso amore tra un servitore e una fanciulla nobile, che anche Rousseau aveva dichiarato impossibile ("je me tenais à ma place"), per un istante si mostra possibile: la distanza tra lui e lei è abolita, i loro sguardi si incontrano, tutta una serie di nuovi orizzonti e di possibilità emotive e sentimentali si schiudono. Lo psicoanalista Wilfred Bion ha scritto che in un gruppo o comunità possono esistere pensieri che "fluttuano in giro cercando di trovare una mente in cui sistemarsi"; li definisce icasticamente pensieri in cerca di un pensatore: "ci sono anche molti pensieri senza pensatore; e [...] questi pensieri senza pensatore sono, così, nell'aria da qualche parte".¹⁶ In altre parole quella tal comunità o società *sente e sa*, ma non sempre trova le parole per esprimere quel che sente e sa a livello subliminale. Ebbene secondo Bion è possibile che qualche individuo riesca ad "acchiappare uno di questi pensieri selvaggi [...] e dargli dimora [...] in altre parole, portarlo alla luce" sotto forma di "predizione o intuizione o affermazione profetica"¹⁷. Che è proprio quello che qui e altrove fa Rousseau: attraverso la narrazione di questo aneddoto sta provando a pensare ciò che fino a quel tempo era l'impensato, l'impensabile.

Certo, la sensazione che il brano evoca di un "futuro del passato" si spiega anche tenendo conto che Rousseau nel raccontare l'episodio sta prefigurando quello che poi sarà il suo destino, cioè sta preannunciando

¹⁶ W. R. Bion, *Seminari italiani* (1983), Borla, Roma 1985, p. 61.

¹⁷ Id., *Discussioni con Bion. Los Angeles, New York, São Paulo*, Loescher, Torino 1985, pp. 200-201.

“le passage du silence imposé à la parole triomphante – le surgissement et la manifestation, à l’état naissant, du *pouvoir de répliquer et d’interpréter* qui rendra glorieux le nom de Jean-Jacques Rousseau” (p. 147), e dunque in definitiva l’avvento di quella parola libera che lo renderà famoso; insomma “c’est tout l’avenir de l’écrivain qui jette sa lumière sur le dîner de Turin” (p. 148). Si consideri ancora la decifrazione dello stemma, ebbene anch’essa si carica di molti sottintesi che Starobinski esplicita allorché qualifica così l’*exploit* di Jean-Jacques: “l’exercice, par ‘un homme du peuple’, d’une intelligence historique qui lui permet de remonter aux sources de l’ordre social existant. L’épée du maître d’hôtel, les armoires suspendues, le verbe *fiert* dans la devise: tout rappelle une civilisation fondée sur le *fait d’armes* et sur l’honneur de l’*exploit* guerrier” (p. 156); ed ecco che “l’homme des Lumières [...] substitue à la langue abusive du ‘fait d’armes’ le *fait de la parole*, le fait de la parole critique: l’aptitude à interpréter en rejoignant l’origine ou l’étymologie [...]. C’est donc une nouvelle force qui se manifeste, prête à se transformer en pouvoir politique. Le *savoir* roturier s’appête à inaugurer ‘un nouvel âge de l’esprit’ (Hegel)” (pp. 156-157). È uno dei momenti più densi e anche più memorabili del saggio di Starobinski. E siamo ancora davanti a un capovolgimento: si passa da un fatto d’armi, qual è quello simboleggiato nello stemma, a un fatto di parola, e il secondo prevale sul primo perché è capace di interpretarlo e di problematizzarlo.

Quella che viene messa in scena è insomma una situazione che va ben al di là del caso narrato: una situazione in cui un soggetto “disarmato” ma dotato di capacità critiche può vedere e sapere quel che l’uomo “armato” di privilegi e certezze non vede e non sa. E questa situazione nella ricostruzione del critico si fa paradigma di tantissime altre. In fondo perché non limitarci come lettori a riconoscere a Rousseau intelligenza, cultura, prontezza di risposta? Starobinski fa di più, molto di più, ci fa sentire che Rousseau raccontando quell’aneddoto sta preannunciando l’avvento di “una nuova età dello spirito”! Potrebbe sembrare “troppo”, ma è evidente che questa interpretazione è tutto fuorché fuori luogo. È conveniente, elegante, calzante, si adatta perfettamente al testo. E anzi, una delle

controprove della sua validità è che essa non si sovrappone al testo di Rousseau ma anzi ci permette di goderlo più a fondo, più a pieno.

La domanda che a questo punto potremmo farci è: sapeva forse Rousseau che nel raccontarci quell'aneddoto stava prefigurando un cambiamento epocale di tale portata? No, naturalmente, se prendiamo la parola "sapere" alla lettera, ma è evidente che lo scrittore valorizzando quell'episodio lo investe consapevolmente di un grande valore e significato. Richiamandomi alle citazioni di Bion insisto ancora a dire che uno dei modi di pensare un pensiero nuovo, rivoluzionario è quello di concepirlo sotto specie di arte, di racconto, di immagini, e non solo di enunciati logici. D'altra parte, non dimentichiamoci che una delle critiche più ricorrenti alle *Confessions* fu che Rousseau dava troppa importanza a fatti e circostanze minime. Ebbene anche in questo caso sentiamo che lui non tratta la sua performance come una delle tante divertenti destrezze di cui sanno dare prova i servi intelligenti, i picari – in questa fase delle sue memorie lui ci ricorda proprio la figura di un picaro. Ciò in fondo non avrebbe scandalizzato nessuno, a impressionare è che lui trattasse con grande coinvolgimento e serietà quelle sue picaresche imprese. Se dunque è certo che lui non credeva di aver inaugurato una "nuova era dello spirito" dimostrava tuttavia con quella sua serietà una profonda consapevolezza circa il significato e la portata *universale* dell'aneddoto raccontato.

Starobinski ci mostra inoltre che il modo che ha Rousseau di orchestrare questa scena quotidiana, fatta tutta di piccoli gesti, cenni, sguardi scambiati intorno ad un tavolo da pranzo, prelude già alle finzze del romanzo moderno, e cioè alla capacità di esplorare tutti gli intrecci tra psicologia e società, tra desiderio, amore e dinamiche di classe (in questo però Rousseau si dimostra allievo di colui che possiamo considerare l'inventore del romanzo psicologico moderno: Richardson). Si veda per esempio la relazione fatta di sguardi dati o negati tra il giovane cameriere e la giovane nobildonna, che è poi al centro di tutto l'episodio, essendo l'attenzione di lei la vera posta in gioco dell'iniziativa

del servitore: tutta una serie di fenomenologie corporee minime sono rappresentate da Rousseau e interpretate da Starobinski come pregnhe di sottintesi sociali. Ecco infatti come Starobinski interpreta la scena in cui il giovane Jean-Jacques rovescia l’acqua addosso a Mme de Breil. Citiamo prima il passo:

Quelques minutes après [la decifrazione dello stemma], mademoiselle de Breil, levant derechef les yeux sur moi, me pria d’un ton de voix aussi timide qu’affable de lui donner à boire. On juge que je ne la fis pas attendre ; mais en approchant je fus saisi d’un tel tremblement, qu’ayant trop rempli le verre, je répandis une partie de l’eau sur l’assiette et même sur elle. Son frère me demanda étourdiment pourquoi je tremblais si fort. Cette question ne servit pas à me rassurer, et mademoiselle de Breil rougit jusqu’au blanc des yeux.

Ed ecco come commenta Starobinski:

C’est la première, c’est l’unique fois, dans le récit, que Mademoiselle de Breil adresse la parole au laquais jusqu’à ce jour ignoré. Quel progrès ! Après le regard, la parole ! Certes, cette parole est un ordre qui renvoie Jean-Jacques à la condition servile : mais son désir, nous le savons, est prêt à chercher la jouissance dans la soumission éperdue. [...] Rousseau obéit en amant : après le succès qu’il vient d’obtenir, il n’y là plus rien qui l’offense. [...] Le geste social (un serviteur remplit le verre de sa maîtresse) est perturbé, dévié, saboté par l’affect : au lieu d’un acte précis appartenant à l’univers du travail, nous assistons à un mouvement non maîtrisé, élevé à la fonction de signe dans l’univers “romanesque” de la passion. L’échec du geste fonctionnel devient le langage adéquat de l’amour (p. 160).

Come Starobinski dice in un’altra parte del saggio in Rousseau c’è una tendenza “à érotiser l’événement social” o, complementariamente, a operare una “socialisation’ de l’événement érotique” (p. 158); e in effetti il critico altro non fa se non mostrarci nel dettaglio e come al rallentatore in che modo quei piani si sovrappongono, sdipinando i fili che l’autore ha intrecciato, dispiegando gli impliciti del discorso svolto

da Rousseau. Siamo certo più che mai ammirati per la sapienza della scrittura di Rousseau ma siamo anche ammirati per come il critico ce ne rivela i meccanismi segreti senza mai ricorrere a trovate ermeneutiche sorprendenti, bensì attenendosi sempre alla lettera del testo: “Nous avons renoncé à toute hypothèse causale; la description des évidences immanentes aux textes nous a suffi” (p. 191). Si potrebbe dire che non c’è proposizione, parola del brano esaminato di cui non ci venga dimostrata la pregnanza e la coerenza con il disegno d’insieme. Quello che ci sembrava e resta una descrizione puntuale e vivace di un certo evento si rivela essere un testo dove niente è lasciato al caso. In questo senso sottoscrivo in pieno quanto Francesco Orlando ha scritto circa l’analisi svolta da Starobinski del testo di Rousseau: “Di questo testo Starobinski ha fatto uno dei meglio uno dei *più* interpretati che io conosca, estendendovi al massimo e restringendovi al minimo rispettivamente, per approfondimenti successivi, l’ambito del senso e il margine del caso – il numero degli elementi analiticamente collegabili o no”¹⁸.

Si noti per esempio come lui riesca a dimostrare come certe espressioni o formulazioni siano portatrici di significati multipli, diversi ma convergenti:

Rousseau avait écrit au début de notre texte: ‘Mes désirs ne s’émancipaient pas’. C’était là une situation préalable, un point de départ, que la série des événements ont transformés radicalement. Toute cette page peut être lue, en effet, comme l’histoire d’une émancipation, à la fois selon la valeur primitive (sociale) du terme, et selon la valeur imagée (érotique); mais l’émancipation majeure, le pouvoir de parler, trouve son aboutissement ultime dans l’acte même qui permet de dire le mutisme originel, c’est-à-dire dans la page du texte des *Confessions* (p. 164).

¹⁸ F. Orlando, *L’altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 19.

Siamo davanti a una specie di matrioska semantica; secondo Starobinski quando Rousseau parla di emancipazione intende o sottintende tre emancipazioni: sociale, erotica, espressiva. L'impressione di chi legge è che la sensazione di ricchezza e pregnanza che il testo ci comunicava anche ad una prima lettura sia adesso comprovata e corroborata da una spiegazione razionale che ci dimostra che tale sensazione di riuscita dipende proprio dalla compresenza di significati che pur distinti se non anche opposti “fanno sistema”, convergono, collaborano l'uno con l'altro a creare un effetto d'insieme unico e coerente.

Concludo soffermandomi su alcune osservazioni sviluppate soprattutto nel secondo saggio (“L'interprète et son cercle”) in cui Starobinski sposta il tiro e mostra che il testo tematizza l'azione in sé dell'interpretare. Così facendo Starobinski si rispecchia vertiginosamente in Rousseau; il primo interpreta il secondo, e il secondo il primo: “Nous avons préféré esquisser une *application* de cette page à notre propre entreprise” (p. 192). Scrive il critico che il servo

par l'acte d'interprétation montrera qu'il n'est pas un domestique 'par nature', qu'il ne mérite pas d'être réduit à ce rang infime : il possède non seulement la capacité de déchiffrer la langue oubliée, mais, plus précisément encore, il sait rétablir dans sa signification originelle l'énoncé où l'autorité des maîtres se concentre en un symbole verbal fétichisé. Il a donc prise par le savoir sur ce qui, dans l'armoire, s'annonce comme l'essence imagée de la famille de ses maîtres : il se hausse ainsi, par l'esprit, au niveau de la source même de la noblesse (p. 157).

Cioè il brano non ci dice solo che Jean-Jacques è naturalmente intelligente e colto (più dei suoi padroni) e dunque merita un miglior trattamento, ci dice che capisce meglio di essi il loro stesso mondo, le origini di quello. E soprattutto ci suggerisce che qualunque ricostruzione delle origini di una tradizione, di una istituzione, di una credenza ecc. significa far balenare la sua storicità e dunque la sua finitudine, la sua modificabilità: come dimenticare che l'attacco che la

modernità porterà alle diseguaglianze prende avvio proprio dal discorso di Rousseau sulla "origine e i fondamenti della diseguaglianza". D'altra parte le stesse esistenze individuali non sono dei destini e l'insistenza di Rousseau sull'influsso che le sue prime esperienze infantili hanno avuto sulla sua vita di adulto lo dimostra e apre la via al metodo freudiano e a tutti gli approcci di tipo genetico, che cioè spiegano i fatti attuali a partire dalle loro origini. Ma soprattutto Starobinski ci mostra che Rousseau in questo testo ci mette davanti a un nuovo tipo di ermeneutica, diversissima da quelle tradizionali connesse cioè all'interpretazione dei testi sacri e giuridici. Mentre queste ultime presuppongono degli esperti o degli eruditi cresciuti dentro una certa tradizione che li legittima a custodirla dalle minacce di interpreti non autorizzati, quella che Rousseau esemplifica, raccontandoci l'aneddoto torinese, implica che sia l'estraneo, il diverso, l'outsider a capire meglio di "noi" insiders le istituzioni, le leggi, le tradizioni in cui viviamo così immersi da darle per eterne e indiscutibili. E Rousseau ci suggerisce anche che a spingere il soggetto alla comprensione della realtà non è un possesso stabile e trasmissibile di conoscenze bensì il *desiderio* di svelare quanto è diventato occulto, quanto l'abitudine ci impedisce di vedere; e soprattutto il desiderio di superare in conoscenza coloro che tengono il *parvenu* fuori dal sistema o comunque ai suoi margini. E infatti "que l'interprète, dans ce texte, soit l'inférieur, l'étranger, voilà qui ne doit sans doute pas être attribué à un simple hasard, à la simple contingence de l'anecdote" (p. 187). Quello che Rousseau esemplifica con il suo aneddoto è un tipo di interpretazione che mira a mostrarci che si ha un guadagno di conoscenza allorché si osserva il mondo da una prospettiva diversa, estranea a quella condivisa da coloro che di quel mondo si sentono i signori indiscussi. Se, come ho già detto, Starobinski procede per cerchi concentrici possiamo dire che questo è l'ultimo cerchio, la massima espansione del significato testuale. Ma anche qui non parlerei di *significance* alla Hirsch. Il critico sta pur sempre confrontandosi con il testo, e gli effetti di senso che ne estrae sono

comunque il risultato di una estensione, di un approfondimento del potenziale semantico di quello. Ascoltiamolo in quelle che sono le sue conclusioni e ammiriamo la sua capacità di stringere in un unico nodo i tanti fili del suo lungo ragionamento:

[...] il y a quelque enseignement plus substantiel à en retirer, touchant la situation de l'interprète dans le monde où il apparaît. Cet enseignement se conjoint avec celui que nous suggère, dans ce même texte, le ton du roman picaresque. Car le picaresque, par tradition, exprime la vision du monde de l'étranger (du marginal) exempt d'illusion : on a pu très justement soutenir que dans sa forme originelle (Lazarillo de Tormes) le picaresque développait le point de vue ironique et lucide des “nouveaux chrétiens” (juifs plus ou moins bien convertis) face aux fictions morales dont se réclame la classe des “hidalgos”. Nous reconnaissons ici la fonction traditionnellement démystifiante de l'homme du dehors. Mais tandis que le héros picaresque se contente d'accéder à la respectabilité par des voies obliques, au sein d'une société dont il connaît les dessous et dont il retourne les impostures à son propre avantage, Rousseau (l'étranger, le Genevois) ne se bornera pas à la description ironique et à la réussite industrielle, il interprétera, dans ses œuvres de doctrine, les origines des rapports sociaux par lesquels il se sent écarté de sa vraie « place ». L'interprétation, complément philosophique du persiflage, approfondit la critique ironique jusqu'à lui donner une portée révolutionnaire. On pourrait prolonger jusqu'à Freud la lignée qui part du picaro et passe par Rousseau. Freud aussi est l'homme du dehors, mais qui surcompense le désavantage de sa situation périphérique en capturant par l'interprétation les secrets du dedans, en rétablissant dans son sens une langue oubliée, en restituant à chaque lettre du sens manifeste une fonction liée au sens global. Il promeut de la sorte, à son tour, une révolution par l'interprétation. [...]. Révolution, ou cercle, qui s'exprime, entre autres, dans la notion de “retour du refoulé”, notion à la quelle il n'est pas impossible de donner, par extension, un contenu sociologique. Freud, descendant d'un peuple dont le discours théologique est à la source de la société des “gentils”, d'un peuple en même temps expulsé (ou enfermé dans le ghetto), conquiert par l'interprétation le droit de la présence dans le for intérieur de cette société méprisante et ingrate (pp. 187-188).

Se fino ad ora il critico ha lavorato mantenendosi sempre a ridosso del testo, penetrando sempre più in profondità, qui compie un'altra operazione: lo inserisce dentro un paesaggio molto più ampio; lo considera cioè come l'anello di una catena che provenendo dal romanzo picaresco giungerà fino a Freud. Il filo conduttore prescelto è appunto la figura dell'estraneo che si insinua nel mondo delle classi dominanti e dalla sua prospettiva di marginale ne demistifica le apparenze. A questo punto lo stesso Freud, che non era uno scrittore, può servire come caso esemplare in quella che è una grande ipotesi circa alcuni sviluppi storico-culturali europei. Sempre a partire da un'operazione di generalizzazione il critico nota che anche Freud era "un uomo venuto da fuori" (un ebreo) e anche lui come Rousseau seppe penetrare nell'interno (o nel profondo) di un mondo che aveva sprezzantemente escluso i suoi avi; osserva soprattutto che lo poté fare perché fu capace di decifrare dei testi scritti in "una lingua dimenticata": quella dei sogni, soprattutto quelli sognati dai membri delle classi colte e ricche europee. Così facendo egli li ha messi davanti a verità da cui avrebbero voluto stornare lo sguardo. E anche lui infine come Rousseau promuove "una rivoluzione mediante l'interpretazione", una rivoluzione che svelò gli imbarazzanti segreti della mente occidentale. Non si tratta di analogie brillanti bensì assolutamente calzanti, illuminanti. Tanto che a questo punto se il testo di Rousseau spiega Freud, vale anche l'inverso, con un effetto di perfetta circolarità. C'è dunque stato una specie di ennesimo capovolgimento dei ruoli così che l'*interpretandum* (il testo da interpretare) è diventato *interpretans*; di questo Starobinski è perfettamente consapevole quando scrive: "Rappellerai-je qu'*Edipe roi* a d'abord été, pour Freud, l'objet d'une lecture (au temps du lycée), et qu'il est devenu par la suite non plus l'objet, mais l'agent d'un déchiffrement?" (p. 194). Questo è accaduto con Rousseau: il suo testo una volta così ben analizzato da Starobinski è diventato capace di interpretare non solo altri testi ma tutta una vasta fenomenologia culturale e umana. E verrebbe da dire che questo è il risultato più alto a cui può tendere un'interpretazione esauriente di un testo eminente: la rivelazione del potere cognitivo e

modellizzante di esso, della sua capacità di applicarsi a tanti altri casi, situazioni, persone (Proust non a caso diceva che il testo letterario funziona come uno "strumento ottico" attraverso cui il lettore può auto-osservarsi e meglio comprendersi)¹⁹. Attraverso l'analisi approfondita e paziente di un singolo brano delle *Confessions* il critico ci ha in definitiva reso possibile una visione ampia e pregnante della nostra storia e cultura. Una visione che alla fine risulta così persuasiva perché è stata ricavata da quel testo, e non certo sovrapposta, o ricavata pretestuosamente da esso. Se il discorso di Starobinski si è mosso verso livelli sempre maggiori di generalizzazione mai esso si è emancipato dalla assoluta specificità del testo originario, che non è stato usato per illustrare tesi filosofiche o storiografiche pre-esistenti. Il che ci serve per tirare un'ultima conclusione: Starobinski ci lascia intendere che le buone interpretazioni non sono mai fini a se stesse, ma ci suggeriscono che i testi letterari sono documenti preziosi e unici nel loro genere, e che possono aiutarci a conoscere meglio il mondo in cui viviamo, e cioè a rivelarci le sue origini lontane ma anche a lasciarci intravedere il futuro che ci aspetta.

¹⁹ "L'ouvrage d'un écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans le livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même", M. Proust, *Le temps retrouvé*, in *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1989, t. IV. p. 489.



ANNA CERBO

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
acerbo@unior.it

LA MALINCONIA DI TORQUATO TASSO E DI JEAN-JACQUES ROUSSEAU ATTRAVERSO L'ESEGESI DI JEAN STAROBINSKI

Riassunto: Il contributo (*La malinconia di Torquato Tasso e di Jean-Jacques Rousseau attraverso l'esegesi di Jean Starobinski*) studia le numerose citazioni e le ossessive identificazioni di Rousseau col Poeta italiano Torquato Tasso, che si rinvengono nel saggio *Rousseau e Tasso* di Jean Starobinski, e che costituiscono la premessa degli studi successivi del critico di Ginevra. Nel ricostruire i rapporti umani, intellettuali e letterari tra Rousseau e le opere di Tasso, due letterati che fra Sette e Ottocento vennero accomunati per la depressione e la malinconia, il saggio fa luce sul metodo e sullo "sguardo" critico di Starobinski.

Abstract: The essay (*Torquato Tasso and Jean-Jacques Rousseau's melancholy through the exegesis by Jean Starobinski*) analyzes Rousseau's numerous quotes and obsessive identification with the Italian poet Torquato Tasso, which are rediscovered in the essay *Rousseau and Tasso* by Jean Starobinski, and which represent the introduction for the further studies of the Genevan critic. Retracing the human, intellectual and literary relationships between Rousseau and Tasso, two literatus who, in the Eighteenth and the Nineteenth Century, shared depression and melancholy, the essay enlightens about Starobinski's methods and critical look.

Molti sono i riferimenti a Jean-Jacques Rousseau nelle opere critiche di Jean Starobinski, sicuramente più frequenti rispetto a quelli pur numerosi a Torquato Tasso, che lo psichiatra e critico letterario svizzero ammirava molto¹. Il nostro intento in questa sede è di prendere in

¹ Cfr. il saggio di A. Torno, *Il critico affabulatore che amava Torquato Tasso*, <https://www.ilsole24ore.com/art/jean-starobinski-ritratto-un-grande-critico-ABOe4ebB>

considerazione le numerose e ossessive identificazioni di Rousseau col poeta italiano, che si leggono nel saggio *Rousseau e Tasso* di Starobinski² e che costituiscono la premessa fondante degli studi successivi del critico di Ginevra.

Il saggio, che prende avvio dal ritrovamento di Starobinski, tra le carte rousseauiane, di una traduzione manoscritta del I canto della *Gerusalemme liberata*, si cimenta nell'esegesi dei rapporti intellettuali tra Rousseau e l'opera del Poeta di Sorrento, due letterati che fin dall'inizio dell'Ottocento vennero accomunati dalla depressione e dalla malinconia. Attraverso la lunga consuetudine con la *Gerusalemme liberata*, Rousseau scopriva "il suo poeta moderno preferito", il poeta capace di sedurre il lettore, in virtù del legame stretto tra poesia e musica, poesia e filosofia, e dell'abilità di esprimere nella scrittura letteraria la profondità delle passioni umane³. Questa forza passionale lo convinceva sempre più della loro affinità nella riflessione filosofico-morale. Ne sono testimonianza le citazioni di versi tassiani nella *Nouvelle Héloïse* e nell'*Émile ou de l'éducation*, in chiave strettamente autobiografica e per interpretare il complesso mondo femminile di Julie e di Sophie, mediante la bellezza affascinante e maliziosa di Armida⁴. Starobinski riesce a cogliere il gusto e il piacere di Rousseau negli innesti delle citazioni del Poeta italiano, la cui poesia a un lettore poeta, come Rousseau, apparve subito seducente e malinconica.

La definizione che Starobinski, con una formazione scientifica e umanistica insieme, attribuisce al potente sentimento della malinconia,

² Cfr. J. Starobinski, *Rousseau e Tasso: lezione Sapegno 1993*, Bollati Boringhieri, Torino 1994. Sull'ammirazione di Rousseau per Tasso, si veda pure J. Starobinski, *L'imitation du Tasse*, in "Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau", XL, 1992, pp. 265-297. Questo saggio contiene anche la trascrizione dell'*Essai de traduction de la "Jerusalem délivrée"* di Rousseau.

³ Si rinvia agli studi di M. Giargia, *La poesia di Rousseau*, in "Itinera", 2, 2011, pp. 187-201. Le forti passioni di Rousseau erano sostenute da un'altrettanto forte immaginazione. Fa osservare Casini che Rousseau è un uomo che "sente prima di pensare e pensa per immagini" (P. Casini, *Introduzione a Rousseau*, Laterza, Roma 1981, p. 9).

⁴ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, canto IV. Cfr. J. Starobinski, *Rousseau e Tasso: lezione Sapegno 1993*, cit., pp. 24-27, e M. Giargia, *op. cit.*, p. 199.

vissuto con particolare intensità dai due poeti Tasso e Rousseau, risale sostanzialmente all'*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton⁵, un "libro-miniera", pieno di citazioni che illuminano, a cui Starobinski dedica significative pagine di ammirazione. La malinconia è prodotta da un umore di natura fredda e tenebrosa che genera sofferenza e tristezza, ma che può stimolare un'intensa sensibilità intellettuale e artistica, creando arte⁶. Sofferenza fisica e mentale, sconforto profondo, angoscia, disperazione, furore, delirio, frenesia, timore delle tenebre sono i sintomi principali della malinconia, mentre la paura della tristezza sicuramente la fomenta. La malinconia è nera come l'inchiostro, ed è materia pesante e densa che ottenebra lo spirito. Proprio l'inchiostro, ovvero la scrittura, libera da ogni blocco psicologico e dalla fissità malinconica, riavvia il movimento della mente e il ritmo del tempo.

A partire dal Medioevo si era convinti che i temperamenti malinconici, i *figli di Saturno*⁷, da un lato fossero predisposti alle attività intellettuali e alla contemplazione, dall'altro ai pericoli dell'*acedia*, come testimoniano molti artisti medievali, Petrarca più tardi nel *Secretum*⁸, e

⁵ Cfr. R. Burton, *Anatomy of Melancholy* (prima edizione 1621). È in corso di pubblicazione la traduzione integrale: *Anatomia della malinconia*, Collana I millenni, Einaudi, "I millenni", Torino.

⁶ Cfr. quanto Starobinski ha scritto nel libretto *Le ragioni del testo*: "I filosofi, i medici hanno fatto della bile nera (la 'melanconia') la forza che sconvolge, ma vi hanno visto anche l'umore favorevole ai grandi slanci della mente, la condizione richiesta per la penetrazione intellettuale, per il 'genio' poetico, talvolta anche per l'acume politico e strategico. Al fondo del corpo, mescolata agli altri umori, una sostanza materiale, a seconda della sua quantità, della sua freddezza o del suo giusto calore, talvolta a seconda della sua effervescenza, determina l'abbruttimento, la forza dell'intelletto o lo squilibrio distruttore. Il poeta deve le sue trovate più felici a questa sostanza ambigua che può anche perderlo" (Mondadori, Milano 2003, p. 40).

⁷ Sul tema della malinconia e sul legame fra genio e malinconia negli artisti cfr. gli studi di R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nelson, London 1964 (*Saturno e la malinconia*, Einaudi, Torino 1997), e di R. e M. Wittkower, *Born under Saturn*, Weidenfeld and Nicholson, London 1963 (*Nati sotto Saturno*, Einaudi, Torino 2005).

⁸ *Secretum*, II, 98s: "Agostino - Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt".

soprattutto poeti e filosofi del Rinascimento, “l’età della malinconia” – secondo la definizione di Jean Starobinski⁹.

Per i contemporanei Torquato Tasso era un uomo malato di mente, il *poëta melancholicus* esemplare¹⁰, dotato di una sensibilità “grave e pensosa”, eppure vittima di crisi “farnetiche” che gli facevano contemplare il vuoto e il nulla. Tasso non solo ha scritto versi sulle sue “visioni” (pensiamo al componimento *Egro io languiva*), ma ha analizzato le proprie allucinazioni e possessioni demoniache, gli accessi furiosi e il panico con una serie di citazioni tratte da molti libri, percorrendo fonti molteplici, da Ippocrate e Galeno a Celso, da Platone ad Aristotele, fino a confrontarsi con Agrippa di Nettesheim e col clinico a lui contemporaneo Girolamo Mercuriale, al quale così raccontava la patologia del suo male:

[...] qualunque sia stata la cagione del mio male, gli effetti sono questi: rodimento d’intestino, con un poco di flusso di sangue: tintinni ne gli orecchi e ne la testa, alcuna volta sì forti che mi pare di averci un di questi oriole da corda: imaginazione continua di varie cose, e tutte spiacevoli; la qual mi perturba in modo, ch’io non posso applicar la mente a gli studi pur un sestodecimo d’ora; e quanto più mi sforzo di tenervela intenta, tanto più sono distratto da varie imaginazioni, e qualche volta da sdegni grandissimi, i quali si muovono in me secondo le varie fantasie che mi nascono. Oltre di ciò, sempre dopo il mangiare la testa mi fuma fuor di modo, e si scalda grandemente; ed in tutto ciò ch’io odo, vo, per così dire, fingendo con la fantasia alcuna voce umana, di maniera che mi pare assai spesso che parlino le cose inanimate; e la notte sono perturbato da vari sogni [...]¹¹.

⁹ Cfr. J. Starobinski, *L’inchostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2012, p. 44.

¹⁰ Sulla malinconia del Tasso cfr. B. Basile, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell’ultimo Tasso*, Pacini, Pisa 1984; e ancora L. Bolzoni, “Perché l’imaginazione è senso interno”: Tasso e i pericoli della lettura, in Eadem, *Una meravigliosa solitudine. L’arte di leggere nell’Europa moderna*, Einaudi, Torino 2019, pp. 219-234. La studiosa confronta la rappresentazione che Tasso fa di sé come lettore nel dialogo *Il Costante, ovvero de la clemenza*, con “quella del lettore come sospeso e malinconico del Parmigianino” (Uomo che alza lo sguardo dal libro).

¹¹ T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1853, II, p. 237. Cfr. B. Basile, *op. cit.*, pp. 28-29. L’esperienza della malinconia segnò duramente la vita del Tasso,

Tasso risulta psicoanalista della propria malinconia e del *furor* degli antichi, e trova in qualche modo uno sbocco alla sua sofferenza individuando un rapporto strettissimo tra genio e malinconia/follia, riproponendo e variando il mito della genialità sofoclea e la teoria dell'artista "saturnino" che ritroviamo pure nelle *Vite* del Vasari, nell'*Iconologia* del Ripa e nell'*Anatomy of Melancholy* del Burton. Ebbene Rousseau fa propria l'inchiesta di Tasso sulla malinconia, fa proprio anche il metodo tassiano delle citazioni, attingendo dalle opere di Tasso, soprattutto dalla *Gerusalemme liberata*, come prova Starobinski, attento nel rintracciare e nel valutare i tanti riferimenti a Tasso nelle opere di Rousseau.

Non meno di Torquato, Jean-Jacques è tormentato dal delirio di persecuzione, di cui parla a più riprese nelle *Confessions*, nei *Dialogues* e nelle *Rêveries*¹², condannato alla solitudine con tutti i propri affanni e senza alcuna speranza di essere compreso dai suoi contemporanei¹³. È Hippolyte Taine a fornirci un mirabile ritratto psicologico di Jean-Jacques, definito con queste parole:

[...] un uomo strano, originale e superiore ma che portava fin dall'infanzia un germe di follia e che alla fine divenne pazzo completamente;

che spesso ne parla e nel 1579 scriveva a Maurizio Cattaneo: "sempre è infinita la mia malinconia". Molto forte è il ritratto tassiano nei *Saggi* di Montaigne, che aveva visitato il Poeta carcerato a Sant'Anna, introdotto dalla riflessione sui "malinconici più disposti alla scienza e più eccellenti", ma più degli altri uomini "propensi alla follia".

¹² Si legga la prima *promenade*, in cui Jean-Jacques si sente vittima innocente di un "complotto", che gli causa "inquietudine e indignazione", da cui nasce un "delirio" senza sbocco; e ancora l'ottava *promenade*, dove domina l'immagine del mostro in cui Rousseau si vede ingiustamente trasformato (*Rêveries*, I e VIII).

¹³ Sulla tormentata e contraddittoria vita di Rousseau uomo, pensatore e letterato cfr. E. Cassirer, *Il problema G. G. Rousseau*, La Nuova Italia, Firenze 1938; R. Trousson, *Rousseau et sa fortune littéraire*, Ducros, Bordeaux 1971; B. Groethuysen, *Filosofia della rivoluzione francese*, trad. it. a cura di G. Tarizzo, Il Saggiatore, Milano 1967; P. Casini, *Introduzione a Rousseau*, cit.; S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, cap. XVII (*La letteratura delle illusioni (e il suicidio dell'intellettuale)*), Liguori, Napoli 1991, pp. 209-212; E. Cassirer, R. Darnton, J. Starobinski, *Tre letture di Rousseau*, trad. it. di M. Albanese e A. De Lachenal, Laterza, Bari-Roma 1994; B. Anglani, *Le maschere dell'io. Rousseau e la menzogna autobiografica*, Schena Editore, Fasano 1995; A. Carta, *Rousseau: le Fantasticherie: solitudine intellettuale e ricerca della felicità*, Atheneum, Firenze 1995; L. Sozzi, *Introduzione agli Scritti autobiografici*, Einaudi, "Biblioteca de la Pléiade", Torino 1997.

spirito ammirevole e male equilibrato, nel quale le sensazioni, le emozioni e le immagini erano troppo forti; cieco e perspicace insieme, poeta vero e malato nello stesso tempo; il quale, invece delle cose reali, vedeva i propri sogni, viveva in un romanzo e morì sotto l'incubo che si era forgiato¹⁴.

Da parte sua Starobinski, sensibile alla dichiarata volontà di "trasparenza" dell'autore delle *Confessioni*, eppure dimidiato tra l'essere e l'apparire, sfrutta le varie suggestioni interpretative offerte dalla psicoanalisi per studiare l'io perseguitato di Rousseau che "si crede oggetto dell'attenzione generale" e pronto a "cancellare la propria immagine mostruosa negli specchi ingannevoli che son gli occhi degli altri"¹⁵. E così si ripetono le idee/immagini dello *specchio* e della *profondità* della malinconia di Rousseau che Starobinski propone nel citato saggio *Rousseau e Tasso*. Il critico sostiene che il malessere di Rousseau si specchia in quello di Tasso, mentre ricorre alla metafora del "pozzo profondo della malinconia", derivandola da Charles d'Orléans, poeta francese del Quattrocento¹⁶. Queste prime riflessioni, legate al rapporto *malinconia-specchio* e *pozzo*, vengono ampiamente elaborate nei volumi sulla malinconia (*La mélancolie au miroir*, 1989, trad. it. di D. De Agostini, *La malinconia allo specchio*, Garzanti, Milano 1990, e *L'encre de la mélancolie*, 2012, trad. it. di M. Marchetti, *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014), che hanno orientato la ricerca di Starobinski nell'ultimo mezzo secolo, ricchi di memorie letterarie e storico-scientifiche. Per il critico ginevrino Tasso e Rousseau sono due testi-

¹⁴ H. Taine, *Les origines de la France contemporaine*, vol. I, *L'ancien Régime* (1876), trad. it. di P. Bertolucci, Boringhieri, Torino 1961, p. 321.

¹⁵ Cfr. J. Starobinski, *Rousseau e il pericolo della riflessione*, in *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino 1975, pp. 73-158, 145 e 148 (*L'œil vivant*, Gallimard, Paris 1961). Si veda pure J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Plon, Paris 1957. Salvatore Battaglia fa notare "l'autobiografismo intimista" introdotto da Rousseau e la sua "forte pressione riflessiva", asserendo che "dal Rousseau si può fare iniziare l'eversione del personaggio moderno" (*op. cit.*, p. 209).

¹⁶ Cfr. C. Bologna, *Il demone di Starobinski* (2014), <https://ilmanifesto.it/il-demone-di-starobinski/>.

moni della congiunzione di specchio e malinconia, ovvero di malinconia specchiata, "malinconia riflessiva". Se Tasso si era rispecchiato negli antichi, in particolare in Lucrezio e nel *furore* platonico, Rousseau identifica la propria malinconia con quella del lirico di Sorrento.

Nello studio delle carte rousseauiane relative alla traduzione manoscritta del I canto della *Gerusalemme liberata*, Starobinski ha rilevato e annotato i rapporti intellettuali di Rousseau con Tasso, anzi ha ricostruito i legami stretti, umani ed etico-culturali, che il Letterato francese avrebbe immaginato con il Poeta italiano. In fondo è Rousseau stesso a sostenere e a ribadire in vari luoghi di aver trovato specchiata la propria malinconia nella vita e nelle opere di Torquato Tasso.

Jean Starobinski, scavando nell'intimo di Rousseau, nella sua antropologia, può verificare che quegli era molto legato al patetico episodio di Olindo e Sofronia, che aveva tradotto in prosa¹⁷: una bella storia autobiografica in cui la critica vedeva rappresentata in Sofronia Eleonora d'Este e in Olindo Torquato. Rousseau ha molta familiarità con quell'episodio ("Ieri mi sono sciolto in lacrime senza quasi accorgermene, recitando la storia di Olindo e di Sofronia")¹⁸ che ricorda sia nelle *Confessions*, sia nella quarta *Promenade* delle *Rêveries du promeneur solitaire*. Nel secondo libro delle *Confessions* Rousseau, raccontando di aver attribuito a una persona innocente un proprio furto giovanile, ricorda per contrasto l'episodio dei due giovani innocenti, come una specie di spiazione¹⁹. Nelle *Rêveries*, invece, l'evocazione è per affinità, ovvero

¹⁷ *Gerusalemme liberata*, canto II, strofe 1-53. Cfr. J. Starobinski, *Rousseau e Tasso*, cit., pp. 10-12.

¹⁸ Così scriveva a Laliaud, in una lettera del 28 novembre 1768, J.-J. Rousseau, *Correspondance complète*, edizione critica curata e commentata da R. A. Leigh, voll. I-XLIX, Genève, poi Banbury, poi Oxford 1965-1989, n. 6497, vol. XXVI, p. 196.

¹⁹ Cfr. J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, ed. diretta da B. Gagnebin e M. Raymond, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1976, vol. I, pp. 84-87, *Le confessions*, in *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni, Firenze 1993, pp. 792-794 ("Temevo poco la punizione, non temevo che la vergogna, la temevo più della morte [...]. Non vedevo che l'orrore di essere scoperto; pubblicamente riconosciuto ladro, mendace, calunniatore [...]. Posso dire che il desiderio di liberarmi da questo peso sulla coscienza ha influito molto sulla decisione che ho preso, di scrivere le mie confessioni"). Nel saggio *La devise de Rousseau* Starobinski commenta l'episodio del *ruban volé*, contenuto nel libro secondo delle

Rousseau cita due versi del secondo canto della *Gerusalemme liberata* (“Magnanima menzogna, or quand’è il vero / sì bello che si possa a te preporre?”) per sottolineare che, se talvolta ha mentito, lo ha fatto per proteggere qualcuno²⁰.

Starobinski, dopo aver avanzato l’ipotesi che la dichiarata ammirazione di Rousseau per la storia di Olindo e Sofronia potrebbe essere stata una vera e propria confutazione dell’atteggiamento dissacrante di Voltaire, che con ironia aveva criticato quell’episodio della *Liberata* (*Essai sur la poésie épique*, cap. VII), conclude esaltando la sensibilità di Rousseau e la grandezza dei sentimenti tassiani:

Comunque sia, anche se non nasce da un preciso proposito, la dichiarata ammirazione di Rousseau contrasta con l’ironia di Voltaire. Un tiranno che minaccia un intero popolo; una giovane donna che si offre come vittima sostitutiva; un amante appassionato pronto a morire al suo posto o con lei; infine una generosa guerriera nemica che intercede per loro: è un crescendo, una spirale ascensionale commovente ed eroica, che desta pateticamente, nell’animo del lettore, terrore, ammirazione e pietà²¹.

Anche l’episodio di Erminia tra i pastori (*Gerusalemme*, VII) aveva suscitato l’interesse di Rousseau, per le immagini semplici di una vita ingenua, serena e felice in un paesaggio del tutto naturale, che rivivono nella *Nouvelle Héloïse* (I, 23)²².

Confessions di Rousseau, ed esamina in maniera eccezionale le motivazioni che avrebbero spinto Rousseau a impossessarsi di quell’oggetto, attraverso “le argomentazioni prodotte dall’autore alla luce delle prescrizioni dell’eloquenza giudiziaria, dei presupposti teologici e dell’organizzazione del testo” (J. Starobinski, *La devise de Rousseau*, con un saggio di N. Boccara, *Il giuoco del rovesciamento: Starobinski tra Montaigne e Rousseau*, Archivio Guido Izzi, Roma 2001).

²⁰ J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 1037, *Le passeggiate solitarie*, in *Opere*, cit., p. 1344.

²¹ J. Starobinski, *Rousseau e Tasso*, cit., pp. 11-12. Secondo Bernardin de Saint-Pierre “Rousseau avrebbe tradotto i migliori versi del Tasso”.

²² Cfr. J. Starobinski, *Rousseau e Tasso*, cit., p. 29.

Tasso, dunque, ha occupato un posto importante nell'immaginazione di Rousseau²³. E i legami del Letterato francese diventavano più forti nei momenti particolarmente cupi, allorché individuava in certi versi di Tasso la propria inquietudine e il proprio malessere esistenziale, e vi sentiva addirittura il preannuncio o la profezia delle proprie disgrazie e della propria condizione malinconica.

Guillaume-Olivier de Corancez ha scritto che Rousseau attribuiva in particolare a una strofa del Tasso, la strofa 77, la profezia delle proprie sventure. Rousseau sarebbe rimasto colpito dalla lettura del doloroso lamento di Tancredi dopo l'uccisione di Clorinda senza averla conosciuta, quando l'eroe ferito si lamenta nel padiglione:

Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure,
mie giuste furie, forsennato, errante;
paventarò l'ombre solinghe e scure
che 'l primo error mi recheranno inante,
e del sol che scopri le mie sventure,
a schivo ed in orrore avrò il sembante.
Temerò me medesimo; e da me stesso
sempre fuggendo, avrò me sempre appresso²⁴.

Starobinski interviene a precisare che Rousseau non tanto riconosceva i suoi tormenti amorosi e le sue ombre interiori in quelli allucinanti di Tancredi, quanto si andava convincendo sempre più che il suo destino era stato preannunciato e profetizzato dal Tasso, quasi che la sua vita fosse nel passato più che nel presente. Si tratterebbe di una vera e propria "predeterminazione". Attraverso Tasso, Rousseau avrebbe conosciuto in anticipo la propria sofferenza intrisa di ostilità e

²³ Intorno all'attaccamento di Rousseau all'opera di Tasso si rinvia agli studi di L. Foscolo Benedetto, *Jean-Jacques Rousseau e Torquato Tasso*, Ricciardi, Milano 1953, pp. 217-238, pubblicati nel 1912 col titolo *Jean-Jacques Rousseau tassofilo (Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier)*, Bocca, Torino, pp. 371-389). Cfr. pure Ch. B. Beall, *La fortune du Tasse en France*, University of Oregon and Modern Language Association of America, 1942.

²⁴ *Gerusalemme liberata*, canto XII, 77. Cfr. G.O. de Corancez, *De Jean-Jacques Rousseau*, extrait du "Journal de Paris", An VI, pp. 40-43.

soprattutto di sensi di colpa. Ma in questa ostinata operazione, ai limiti del razionale, Starobinski coglie la volontà di Rousseau di “deresponsabilizzarsi”. La sua condizione di essere malinconico è propriamente nel considerare la sua vita come già anticipata e determinata. Certo Rousseau si sarebbe potuto rispecchiare anche in molti sonetti profondamente malinconici di Tasso.

Solo il racconto di Olindo e Sofronia sembrerebbe avere per Rousseau una funzione terapeutica della propria sofferenza. Starobinski sostiene che molti versi del Tasso erano stati completamente interiorizzati, tanto da far parte ormai della mente del Letterato francese. Le frequenti e ossessive identificazioni di Rousseau col Poeta italiano sono state rintracciate nel saggio *Rousseau e Tasso* e costituiscono la premessa fondante degli studi successivi di Starobinski.

Alcuni saggi del critico ginevrino non sono sfuggiti a un acuto studioso della malinconia tassiana come Bruno Basile nel volume *Poeta melancholicus. Tradizione e follia nell'ultimo Tasso* (1984), anteriore ai libri di Starobinski più specifici sulla malinconia. Proprio questi libri, a cominciare dal saggio *Tasso e Rousseau*, sono di stimolo allo studio della malinconia come specchio, utili per individuare come anche altri poeti e artisti – al pari di Rousseau – si siano rispecchiati in Torquato Tasso, secondo una ben nota consuetudine letteraria dell'età romantica. Viene in mente il rispecchiarsi di Giacomo Leopardi nel Tasso, che non è meno profondo e complesso di quello di Rousseau.

Nel *Dialogo di Tristano e di un Amico*, l'operetta che riprende il tema del precedente *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, Leopardi definisce significativamente “malinconico, sconsolato, disperato”²⁵ il proprio libro: le *Operette morali*.

²⁵ E ancora, sempre nel *Dialogo di Tristano e di un Amico*: “Bruciarlo è il meglio. Non lo volendo bruciare, serbarlo come un libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici, ovvero come un'espressione dell'infelicità dell'autore: perché in confidenza, mio caro amico, io credo felice voi e felici tutti gli altri; ma io quanto a me, con licenza vostra e del secolo, sono infelicissimo; e tale mi credo; e tutti i giornali de' due mondi non mi persuaderanno il contrario” (da *Operette morali*, presentazione di G. Getto, commento di E. Sanguineti, Mursia, Milano 1982, p. 273).

Ma, per capire meglio che cosa sia la malinconia per Leopardi e chi sia lo scrittore malinconico sono di aiuto le riflessioni nello *Zibaldone*. Ci sembra opportuno partire dalla distinzione che Leopardi fa tra l'uomo malinconico e l'uomo gioioso²⁶. Queste riflessioni sono fondamentali per lo sviluppo del discorso leopardiano sul poeta malinconico in generale (esemplato su Petrarca, Tasso, Parini), sul genio e sulla maggiore infelicità di quest'ultimo rispetto agli altri uomini. La tematica viene affrontata ampiamente nel *Dialogo della Natura e di un'Anima* e nel *Parini ovvero della gloria*, ma è toccata anche nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, il letterato che pure per Leopardi rientra a tutto tondo nella categoria dei malinconici. E malinconico, al pari di Tasso, è lo stesso Leopardi, "denunciatore delle maschere", dotato di un'etica esclusiva e capace di vedere con lucidità la superficialità illusoria del proprio tempo che gli altri non vedono. Pertanto filosofica e malinconica, sottilmente ironica, è la sua scrittura.

Leopardi medesimo ne è consapevole, quando scrive, con esplicite allusioni autobiografiche, che la scrittura malinconica dei grandi autori richiede un lettore adeguato, che sappia leggere e capire, "atto a pensare profondamente", e soprattutto che abbia esperienza di questo tipo di scrittura. Molte annotazioni leopardiane sembrano in piena sintonia con gli studi di Jean Starobinski sulla malinconia e col suo "giuoco del rovesciamento", speculari della verità e della menzogna. I volumi come *Lo specchio della malinconia* e *L'inchiostro della malinconia* attestano

²⁶ Cfr. *Zibaldone*, 169-1691. La pagina, datata 13 settembre 1821, contrappone la "malinconia" all'"allegrezza": "malinconia per es. fa veder le cose e le verità (così dette) in aspetto diversissimo e contrarissimo a quello in cui le fa vedere l'allegria. V'è anche uno stato di mezzo che le fa pur vedere al suo modo, cioè la noia. E l'allegro e il malinconico ec. (sieno pur due pensatori e filosofi, o uno stesso filosofo in due diversi tempi e stati) sono persuasissimi di vedere il vero, ed hanno le loro convincenti ragioni per crederlo. Vero è pur troppo che astrattamente parlando, l'amica della verità, la luce per scoprirla, la meno soggetta ad errare è la malinconia e soprattutto la noia; ed il vero filosofo nello stato di allegria non può far altro che persuadersi, non che il vero sia bello o buono, ma che il male cioè il vero si debba dimenticare, e consolarsene, o che sia conveniente di dar qualche sostanza alle cose, che veramente non l'hanno" (*Zibaldone*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, vol. I., p. 987).

l'attenzione del critico verso quella scrittura inattuale, spesso evitata perché non compresa, di cui Leopardi parla soprattutto nel *Parini*.

È ben nota l'ammirazione di Leopardi per Tasso: a lui dedicò un'operetta morale in cui si incarna col genio familiare, e su di lui ha lasciato importanti annotazioni nello *Zibaldone*, che consuevano con molti aspetti della critica tassiana di Starobinski. E così, proprio gli studi di Starobinski su Tasso e su Rousseau, e in generale i suoi libri sulla malinconia, offrono un sussidio validissimo per l'esegesi dei testi letterari malinconici, come appunto le *Operette morali* di Leopardi.

Se Rousseau, come Leopardi, si specchia nel Tasso, anche il critico Starobinski si specchia nelle opere del Poeta di Sorrento e del Filosofo francese, scavando in profondità e senza sovrapporsi a esse, animandole col suo sguardo che agisce contro l'inerzia malinconica²⁷. Questo processo del lettore ideale che si identifica con l'autore accade spesso a Starobinski quando si accosta a scrittori come Rousseau, Montaigne, Baudelaire, Kafka. A Leopardi era accaduto col Tasso e con un altro maestro ideale: Giuseppe Parini, autore e maestro altrettanto importante per Ugo Foscolo²⁸.

²⁷ Cfr. F. Vidal, *L'esperienza malinconica nello sguardo della critica*, in J. Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, cit., pp. 535-547. Si vedano pure G. Mirandola, *Il metodo critico di Jean Starobinski*, in "Lettere italiane", 1972, n. 2, pp. 232-251; 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; AA. VV., *La reinvenzione dei Lumi. Percorsi storiografici del Novecento*, a cura di G. Ricuperati, Olschki, Firenze 2000; AA. VV., *Starobinski en mouvement*, sous la direction de M. Gagnebin et Ch. Savinel, suivi de *La perfection, le chemin, l'origine* par J. Starobinski, Champ Vallon, "L'Or d'Atalante", Paris 2001.

²⁸ Cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Lettera datata "Milano, 4 dicembre".



PAOLA LAURA GORLA
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
pgorla@unior.it

DON CHISCIOTTE E L'ATTESA: IL CAVALIERE MALINCONICO DI STAROBINSKI

Riassunto: Il tema della malinconia, centrale nell'opera di Starobinski, è anche concetto chiave per comprendere il personaggio del don Chisciotte. Starobinski dedica allo studio della personalità malinconica del cavaliere errante cervantino delle pagine magistrali, in cui, più che trattare il tema delle alternanze umorali, collerico-malinconiche, in linea con Galeno e Huarte de San Juan, si sofferma sull'analisi di un aspetto specifico, o sintomo, della personalità malinconica: il rapporto con il tempo e l'attesa. All'agire immediato e urgente del cavaliere di fronte ad ogni nuova avventura, Starobinski accosta quei momenti in cui l'eroe pare percepire il tempo in un modo totalmente diverso.

Abstract: The melancholy, a central concept in Starobinski's studies, represents also a key-concept for understanding the character of Don Quixote. Starobinski dedicates some masterful pages to the study of the melancholic personality of the knight errant, in which, rather than addressing the issue of human humoral state, in his choleric-melancholic alternation in accordance with Galen and Huarte de San Juan, he focuses on the analysis of a specific aspect, or symptom, of the melancholic personality: the passage of time and the wait. Besides the immediate act of the knight in front of each new adventure, Starobinski reflects on those moments when the hero seems to perceive time in a totally different way.

All'interno dell'imponente e variegata produzione critica di Jean Starobinski la letteratura spagnola non occupa un grande spazio. Si può forse ipotizzare che, vista l'usuale accuratezza con cui egli tratta la materia letteraria, la sua conoscenza della lingua castigliana non gli permettesse di procedere con il consueto scrupolo nell'analisi di opere

spagnole. Rappresentano pertanto una felice eccezione di indubbio interesse le pagine che Starobinski dedica al personaggio del don Chisciotte in un suo articolo del 1986 dal titolo *Es linda cosa esperar*, articolo poi accluso, in forma di capitolo, nel suo magistrale volume *L'Encre de la mélancolie* del 2012¹. Il cavaliere errante della Mancia, uno degli eroi malinconici per eccellenza della letteratura europea, non poteva certo rimanere escluso da un progetto di così ampio respiro.

Il presente articolo si propone di analizzare l'originalità dell'ap-proccio di Starobinski e la specificità delle sue scelte critiche, viste all'interno del più ampio panorama degli studi sul *Chisciotte*². Infatti, la sola letteratura critica all'opera cervantina, nel suo insieme, costituisce un vero e proprio corpus a sé stante, in grado di riflettere il divenire del pensiero umano e della cultura attraverso la successione delle differenti tendenze artistico-letterarie, estetiche e filosofiche. Un percorso critico lungo quattro secoli che, nella sua evoluzione, si presenta con un andamento non già continuo ma cadenzato, ovvero marcato da alcune specifiche letture o interpretazioni che ne hanno inevitabilmente segnato il tracciato. Prima di addentrarci tra le pagine che Starobinski dedica al personaggio cervantino è quindi importante tracciare un rapido panorama della critica al *Chisciotte* nel XX secolo, per meglio collocare e comprendere la portata del suo discorso.

1. Coordinate critiche del XX secolo

Forse è proprio con l'inizio del XX secolo che il personaggio del don Chisciotte, e l'opera tutta, comincia a travalicare i confini dell'interesse puramente letterario e ispanico per imporsi a livello europeo come

¹ J. Starobinski, *Es linda cosa esperar*, in "Nouvelle Revue de psychanalyse", 34, 1986, pp. 235-46, articolo in seguito incluso in *L'Encre de la mélancolie*, Éditions du Seuil, Paris 2012. La traduzione italiana di riferimento per il presente studio sarà: *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014.

² Come è consuetudine nella letteratura critica al riguardo, scriverò don Chisciotte per indicare il personaggio del cavaliere errante, mentre userò Chisciotte per riferirmi alle due parti dell'opera cervantina, la prima pubblicata nel 1605 e la seconda nel 1615.

prodotto culturale di più ampio respiro e ricco di suggestive implicazioni epistemologiche. In particolare, fu l'occasione del tricentenario della pubblicazione della Prima Parte del capolavoro cervantino, il 1905, che segnò indubbiamente una svolta nell'approccio critico all'opera. Si rileva infatti una tendenza ad emancipare il personaggio del cavaliere errante dall'autore e dal contesto culturale che gli ha dato i natali, la Spagna di inizio XVII secolo, una tendenza a ravvisare nel testo i sintomi patenti di quell'opera aperta, in linea con quanto avrebbe poi concettualizzato Umberto Eco nel 1962, rendendolo oggetto di interesse filosofico e non solo letterario.

Questa faglia di discontinuità è rappresentata, ad esempio, da due testi, entrambi usciti nel 1905: *La ruta de Don Quijote* di Azorín, al secolo José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, e *la Vida de Don Quijote y Sancho* di Miguel de Unamuno. Il primo, in un tono all'apparenza giornalistico, ne ripercorre la geografia, tornando a tracciare il percorso e a calcare i passi del cavaliere errante attraverso la Mancia, alla ricerca di un momento di contatto quasi magicamente simbiotico tra lettore, personaggio e autore. Il secondo ripercorre, capitolo dopo capitolo, le pagine del libro, in una sfida ermeneutica all'autore, per emancipare il cavaliere, ma ancor più il suo scudiero, dai vincoli anchilosati a cui erano soggiogati. Se dovessimo azzardare una definizione minima che accomuni queste due letture critiche potremmo parlare di un lettore, un lettore eletto e speciale, che prende possesso dell'opera che sta leggendo. D'altro canto, il lettore del romanzo cervantino aveva da subito assunto un ruolo peculiare, infatti era già entrato nell'opera quando, nella Seconda Parte, quella pubblicata nel 1615, Don Chisciotte incontra personaggi che hanno letto la Prima Parte e che ben conoscono il cavaliere errante e il suo scudiero.

Altro testo capitale che segna i successivi approcci critici al Chisciotte è rappresentato dalle *Meditaciones del Quijote* di José Ortega y Gasset, pubblicato nel 1914. Un testo difficile da definire e tuttavia, sempre nel tentativo di cogliere quell'aspetto dirompente che ha segnato un punto di passaggio imprescindibile, potremmo rilevare l'accento posto sulla

narrazione, sulle scelte di stile e di genere, prima ancora che sul contenuto o le vicissitudini da narrare. Un approccio rigoroso, quello di Ortega, preoccupato, come lui stesso dice, della deriva “psicologica” delle letture critiche al Don Chisciotte:

Don Chisciotte può significare due cose molto diverse: Don Chisciotte è un libro e don Chisciotte è un personaggio di questo libro. Generalmente, ciò che, nel bene o nel male, s'intende per 'chisciottismo' è il chisciottismo del personaggio [...]. Senza dubbio, gli errori a cui ha condotto la considerazione isolata di don Chisciotte sono davvero grotteschi. Alcuni, con affascinante preveggenza, ci propongono di non essere dei Chisciotte, ed altri, seguendo la moda più recente, ci invitano a un'esistenza assurda, piena di gesti affannati. Per gli uni e per gli altri, naturalmente, Cervantes non è mai esistito. Allora, per farci superare questo dualismo, venne sulla terra Cervantes³.

È del 1926 un altro testo critico che ha segnato la capitolazione definitiva di quell'interpretazione riduttiva che vedeva nella coppia cavaliere-scudiero l'opposizione tra idealismo e realismo. Mi riferisco alla *Guía del lector del Quijote* di Salvador de Madariaga. L'autore restituisce dinamismo all'opera cervantina e pone l'accento sulle chiare evoluzioni dei due personaggi, riflettendo su quella che chiamerà la *sanchificación* di don Chisciotte e la *quijotización* di Sancio Panza. Infatti, le personalità del cavaliere e dello scudiero si modificano nelle due parti del libro, i due caratteri progrediscono, imparano l'uno dall'altro e si cambiano reciprocamente. Se nella Prima Parte, Sancio tendeva a mettere a fuoco il piano reale di ciò che gli si presentava davanti agli occhi, in opposizione al cavaliere, che leggeva sempre il mondo fenomenico a partire da un piano di lettura *altro* (letterario o cavalleresco), nella Seconda Parte, è Sancio a proporre a Don Chisciotte quel secondo piano di lettura del contesto (in tal senso, la sua *quijotización*), ovvero il piano degli incantesimi e il piano cavalleresco, mentre don Chisciotte

³ J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte* (1941), Guida, Napoli 1986, p. 49.

fissa invece la sua attenzione su quello reale (*sanchificación*), pur accettando alla fine la proposta di una realtà che è stata incantata e, quindi, falsificata. In particolare, l'attenzione di Madariaga è rivolta alla Seconda Parte del *Chisciotte* e alla sequenza di capitoli relativi alla permanenza dei due presso i duchi (II, capitoli 30-57). Si supera così, finalmente, l'approccio semplicistico ai due personaggi e si liquida una volta per tutte quella tendenza all'interpretazione "psicologista" e facilona dell'opera. La dirimpente lettura di Madariaga apre definitivamente nuovi spazi critici, nei quali si inserisce il magistrale capitolo su *Dulcinea incantata* di Auerbach del 1956⁴. Si tratta ancora di una riflessione sull'evoluzione della relazione tra Don Chisciotte e Sancio tra la Prima e la Seconda Parte dell'opera, con particolare attenzione al capitolo 10 del secondo volume.

La scena poi è singolare perché per la prima volta le parti appaiono scambiate. Fino a questo punto era stato don Chisciotte a vedere e a trasmutare spontaneamente le manifestazioni della vita quotidiana in scene di romanzo cavalleresco, mentre Sancio il più delle volte dubitava e spesso, contestandole, cercava di impedire le azioni assurde del suo signore; ora è invece Sancio che improvvisa una scena di romanzo e la capacità trasmutatrice di don Chisciotte vien meno dinanzi alla triviale visione delle contadine⁵.

Il Don Chisciotte diventa infine un tema di interesse per la filosofia europea, che comincia a fare riferimenti sempre più diretti e precisi all'opera cervantina. Vale la pena di ricordare, tra i tanti, Walter Benjamin, che in un suo studio su Kafka del 1934 rievoca il cavaliere errante e il suo scudiero all'interno di una riflessione sul valore esperienziale della conoscenza⁶. Per concludere il veloce panorama sulle principali coordinate che hanno segnato la critica cervantina del XX

⁴ Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Einaudi, Torino 1956.

⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶ Cfr. W. Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte* (1934), in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962.

secolo, è necessario ricordare ancora l'importante capitolo che Michel Foucault dedica a Diego de Velázquez e a Cervantes in apertura del suo libro *Le mots et les choses* del 1966⁷. L'opera di Cervantes nel suo insieme assurge qui a rappresentante della crisi dell'uomo moderno nel passaggio dall'*episteme* antica, ovvero la modalità di conoscenza dell'uomo medioevale e in parte anche rinascimentale, a quella secentesca, che caratterizza l'individuo moderno. Don Chisciotte, nella visione foucaultiana, è un eroe anacronistico perché anacronistica è la sua lettura del mondo. Viaggia a cavallo tra due epoche, Rinascimento e Barocco, cavaliere-emblema della cesura del sapere che segna la nascita della scienza moderna. Non sarà più la somiglianza, ci spiega Foucault, a ordinare il sapere, ma saranno le categorie di identità e differenza a contraddistinguere i rapporti dell'io nuovo con il mondo circostante. L'eroe andante incarna allora le inquietudini più profonde e radicate della cultura rinascimentale in declino, eroe errante per una Mancina che diventa campo semantico in cui parole e cose hanno perso quel saldo vincolo che da sempre le univa. La sua avventura è un percorso di ricerca semantica di analogie tra il mondo fenomenico e le parole degli antichi libri di cavalleria, percorso che porta alla continua delusione e all'inevitabile derisione dell'eroe. Finché non si arriva alla Seconda Parte del libro, quella in cui molti personaggi sono anche i lettori del primo volume e quindi ben conoscono il cavaliere errante, i suoi sogni, le sue avventure e il suo scudiero. Qui, finalmente, grazie al ruolo del lettore ora all'interno della narrazione, la letteratura trova una conferma: per una volta almeno le parole di un libro mostrano di avere un vincolo con la realtà. Precisamente questo nuovo ruolo del lettore, quello che già nel 1905 avevamo individuato come il fattore dirompente e innovativo da cui prendevano le mosse gli studi di Azorin e Unamuno, è l'elemento che accomuna *Las Meninas* di Velázquez e il capolavoro di Cervantes nella riflessione foucaultiana. Per una completa fruizione del dipinto è necessario che lo spettatore prenda il suo posto di fronte ad

⁷ M. Foucault, *Le parole e le cose* (1966), Rizzoli, Milano 1967. Si vedano in particolare le pp. 61-92.

esso, facendo così in modo che si vadano a chiudere le linee degli sguardi e dei riflessi, e il dipinto trovi il suo equilibrio. Lo spettatore, pur rimanendo fuori dall'opera, è di necessità previsto. La modernità nell'arte, quindi, consiste nel comprendere che lo spettatore, o il lettore, non rappresentano un fattore passivo ed estraneo, ma che l'opera d'arte esiste solo nel momento in cui prevede e chiama in causa il suo fruitore in un ruolo attivo.

Questo veloce panorama vuol rappresentare, nei suoi tratti essenziali, lo stato della critica al *Chisciotte* e le nuove ermeneutiche che si andavano diffondendo tra gli intellettuali europei intorno al 1980, epoca in cui Starobinski si accinge a trattare per la prima volta il tema cervantino. Vediamo ora come Starobinski si inserisce all'interno di questo panorama, fino a che punto questa letteratura critica trova eco nei suoi scritti e con quali modalità sceglie di approcciare il testo.

2. Attese e aspettative

Il punto centrale della lettura di Starobinski del don Chisciotte come eroe malinconico ruota attorno alla percezione e gestione del tempo. Il tempo della narrazione, come vedremo, ci racconta di un tempo dell'azione spesso dilatato, differito e sospeso, un ineludibile continuo intermezzo che si frappone tra il cavaliere e la sua prossima agognata avventura.

Tutto è attesa nella follia di Don Chisciotte. Dal momento stesso in cui si identifica con gli eroi delle sue letture, il mondo è tenuto a offrirgli pericoli, incontri, avventure. La loro mancanza, come nell'uscita del primo giorno (I, 2), è occasione di sconforto. Ma l'aspettativa eroica è abbastanza potente per trovare presto rimedio a tale sconforto passeggero. Ed è proprio in funzione di simile aspettativa, ormai inseparabile dall'identità delirante prescelta dall'ultimo dei cavalieri erranti, che lo vedremo intraprendere ogni avventura senza mai saper aspettare⁸.

⁸ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 469.

Questa smania che affligge di continuo il cavaliere nella ricerca spasmodica di una nuova avventura, la sua brama insaziata di una gloria che tarda ad arrivare in assenza di una impresa epocale che metta alla prova il suo valore, rappresentano, nella visione di Starobinski, il tratto umorale dominante e più significativo dell'opera cervantina. Una tale costante tensione e aspettativa produce, come effetto collaterale, quell'agire sempre immediato e urgente del cavaliere di fronte ad una potenziale impresa eroica prima ancora di comprenderne le circostanze. Qui risiede, come è noto, un primo centrale meccanismo di produzione di comicità dell'opera. Tuttavia, ci segnala Starobinski, sono proprio i momenti dell'attesa, i momenti in cui l'azione è di necessità differita, quelli che maggiormente caratterizzano la personalità dell'eroe, nonché quelli in cui Cervantes esercita al meglio il suo talento narrativo comico. Al riguardo, l'attenzione del critico si sofferma su un'analisi dettagliata del capitolo 21 della Prima Parte, la cosiddetta *aventura de los batanes* (tradotto in italiano da Vittorio Bodini "magli di gualchiera"). La scena iniziale vede don Chisciotte e Sancio che, sul far della sera, sono alla ricerca di un posto per riposarsi e, ancor più, saziare la loro sete. Risalgono quindi un prato e si inoltrano all'interno di una fitta boscaglia guidati dal rumore dell'acqua che sentono in lontananza. Lo spazio di apertura del capitolo, quindi, consiste in un tipico *locus amoenus*: un prato di erba umida e una sorgente o ruscello che scorre in prossimità, un topos letterario che annuncia che qualcosa sta per succedere. Infatti, lo scroscio delle acque, dapprima gioioso e confortante, si fa fragore furioso, accompagnato da un improvviso rumore, uno stridore ripetuto di metalli, dei colpi in cadenza come di ferri e catene. Nell'oscurità della notte il *locus amoenus* si trasforma in *locus horridus*, il luogo del terribile.

"Ecco dispiegarsi la polifonia del fantastico, il tessuto sonoro in cui si moltiplica una minaccia indeterminata: nell'oscurità, l'incombere assillante di un'ostilità senza nome, che non si manifesta"⁹, ci dice

⁹ *Ibid.*, p. 472.

Starobinski, di fronte alla quale le reazioni del cavaliere e del suo scudiere differiscono: “la percezione di don Chisciotte è immediatamente interpretante: sente rumore di sciabole. Ma, per una volta, non sa chi abbia di fronte. Non riuscendo a identificare l'avversario, riafferma la propria identità: lui sa perfettamente chi è”¹⁰. Dice infatti don Chisciotte:

Amico Sancho, devi sapere che io nacqui per volere del cielo in questa nostra età del ferro, per ripristinare in essa quella dell'oro, o aurea, come suol chiamarsi. Io sono colui a cui sono riservati i pericoli, le grandi imprese, i fatti di valore [...] Tu vedi bene, legittimo e fedele scudiero, le tenebre di questa notte, il suo strano silenzio, il sordo e confuso stormire di questi alberi, il terrificante fragore di quell'acqua di cui venimmo in cerca, che sembra distaccarsi e precipitare dagli alti monti della luna, e quel picchiare incessante che ci ferisce e rattrista gli orecchi: [...] Ebbene tutto ciò che ti dipingo, non sono che incentivi e stimoli per il mio coraggio, che già mi fa scoppiare il cuore in petto per la voglia che ha di affrontare quest'avventura, quanto più essa si annunzia difficile¹¹.

Sancio, invece, è pervaso dalla paura. Non vuole che il cavaliere si allontani da lui e lo lasci lì solo, quindi tenta di convincerlo a non intraprendere la possibile avventura sulla base di diversi ragionamenti. In primo luogo, suggerisce che ci si possa permettere di essere codardi quando nessuno lo viene a sapere; prova poi a trattenerlo dicendogli che andarsi a cercare il pericolo corrisponderebbe a tentare Dio; infine, gli ricorda di aver lasciato moglie e figlia per seguirlo dietro la promessa di diventare un giorno governatore di un'isola, quindi, egoisticamente, il cavaliere non può morire nell'impresa perché risulterebbe in obbligo nei suoi confronti. Ma don Chisciotte non sente ragioni, per cui a Sancio non resta altro da fare che legare le zampe di

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Per quanto riguarda i brani del Chisciotte che prenderemo in esame d'ora in avanti, le citazioni saranno tratte dall'edizione tradotta da Vittorio Bodini, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 1957, p. 185.

Ronzinante affinché non si possa muovere, come se il volere del cielo glielo impedisse. Si apre a questo punto un nuovo scenario di attesa, che Cervantes ci dipinge come un fermo immagine filmico: don Chisciotte è in sella a Ronzinante, pronto per partire per la sua avventura non appena il cielo glielo permetterà e con il pensiero completamente rivolto ad essa. Ronzinante è fermo, bloccato dalle corde che gli legano le zampe. Sancio, terrorizzato, è avvinghiato alla coscia sinistra del cavaliere, come per trattenerlo e cercare conforto nel contatto.

3. Fermo immagine e voce narrante

Così si apprestano a trascorrere la notte, in una sospensione temporale che Sancio si propone di riempire raccontando “favole da qui fino a domattina”¹², una proposta che don Chisciotte accetta di buon grado. La narrazione suggella qui la sospensione dell’azione, le parole si sostituiscono agli atti e ne riempiono i vuoti. Sancio inizia un racconto tipico della tradizione popolare, il cosiddetto *cuento de nunca acabar*; ci ricorda lo stratagemma di Shahrazād quando ogni sera racconta al re persiano una storia, rimandando il finale al giorno dopo: anche in questa occasione le parole hanno il potere di sospendere, dilatare il tempo e rimandare l’azione. Ma Cervantes ama smascherare il proprio narratore, ama frangere il potere demiurgico del racconto per attirare l’attenzione sulle modalità del narrare. Starobinski coglie nel suo scritto questo ulteriore pezzo del composito mosaico che dà forma al capitolo 21, la questione narrativa posta da Cervantes, anche se non arriva a sviscerarne tutte le implicazioni, definendola una “narrazione che non approda a nulla”¹³.

In realtà, per comprendere appieno il gioco che Cervantes propone ai suoi lettori, è necessario seguire un filo di pensiero che l’autore è solito disseminare nelle sue diverse opere. Nel caso della questione narrativa, precisa Ortega che “bisogna distinguere tra *contenuto e forma* [...] la forma è l’organo, e il contenuto la funzione che lo crea. [...] Sono

¹² M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cit., pp. 187-188.

¹³ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 475.

due momenti diversi di una stessa cosa"¹⁴. Nelle *Novelle esemplari* di Cervantes, redatte proprio in contemporanea al *Chisciotte* e pubblicate tra la Prima e la Seconda Parte, nel 1613, affida alle parole del cane Scipione ne *Il colloquio dei cani*, la seguente riflessione:

Voglio avvertirti anche di una cosa, della quale ne avrai la prova quando ti narrerò i fatti della mia vita, e cioè che certi racconti rinchiudono e custodiscono la propria grazia in se stessi, e altri nel modo in cui son raccontati; intendo dire che alcuni danno diletto anche se si raccontano senza preamboli e ornamenti di parole, mentre altri bisogna rivestirli di parole, di gesti del viso e delle mani, e con il mutare della voce da niente diventano qualcosa, e da deboli e inconsistenti diventano acuti e gustosi¹⁵.

Tale distinzione è evidentemente chiara anche a Sancio quando, in risposta al cavaliere che lo rimprovera di narrare ripetendo due volte le cose, gli risponde: "nella stessa maniera in cui lo racconto io [...], si raccontano al mio paese tutte le favole, e io non so raccontare altrimenti, né è bene che la signoria vostra mi chieda di seguire altri usi"¹⁶ o, ancora, poco dopo, sempre in riferimento alle strategie narrative, Sancio precisa:

Cosicché, mio diletto signore — proseguì Sancio —, come ho già detto, questo pastore era innamorato di Torralba, la pastora, che era una ragazza robusta, scontrosa e con un certo che di mascolino, perché aveva un poco di baffi che mi pare proprio di vederla.

Allora l'hai conosciuta? — disse don Chisciotte.

— Non l'ho conosciuta — rispose Sancio — ma quello che mi ha raccontato questo fatto mi ha detto che era così certo e sicuro che, raccontandolo a un altro, avrei potuto benissimo dire e giurare di aver visto tutto¹⁷.

¹⁴ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵ M. de Cervantes, *Novelle esemplari*, a cura di P. L. Crovetto, traduzione di P. L. Gorla, Einaudi, Torino 2002, p. 566.

¹⁶ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cit., p. 190.

¹⁷ *Ibididem*.

Sancho, l'illetterato come veniva presentato all'inizio dell'opera, è in grado di narrare il contenuto della sua storia e, allo stesso tempo, di riflettere sul suo ruolo di narratore e sulle tecniche narrative, tanto che Don Chisciotte, il letterato, gli riconosce una certa grazia o ingegno narrativo:

Ti dico la verità — rispose don Chisciotte — che tu hai raccontato uno dei più originali apologhi, racconti o storie che abbia mai immaginato alcuno al mondo, e che una simile maniera di raccontarla e poi d'interromperla non si potrà mai vedere o aver visto in tutta la vita, benché io non m'aspettassi da meno dalla tua intelligenza; ma non me ne meraviglio affatto, perché questi colpi, che non cessano, devono averti sconvolto l'intelletto¹⁸.

Quantunque Starobinski, quindi, non si soffermi sul gioco cervantino di riflessione sul rapporto tra contenuto narrativo e forma, coglie però un punto molto importante, ovvero la centralità della figura di Sancio in questo capitolo. Non a caso la scelta del titolo, *Es linda cosa esperar*, appare da subito significativa: si tratta di una citazione ricavata dal capitolo finale della Prima Parte, il capitolo 52, che narra del ritorno a casa di Sancio e don Chisciotte, accompagnati dal canonico e dal barbiere. Oltre a cogliere ed evocare la questione centrale del tempo, vale la pena di precisare che è una frase che Sancio pronuncia in risposta alla moglie, quando gli chiede un resoconto del suo viaggio e di eventuali benefici concreti e tangibili. Sancio le risponde:

- Non smaniare, Giovanna, per sapere tutto così in fretta: l'importante è che ti dico il vero, e cuciti la bocca. Ti voglio solo dire, così, di sfuggita, che non c'è al mondo cosa più piacevole per un uomo che esser l'onorato scudiero di un cavaliere errante che va in cerca di avventure. Vero è che la maggior parte di quelle che capitano non riescono così bene come si vorrebbe, poiché di cento che se ne affrontano, novantanove sogliono riuscire storte e a rovescio. Lo so per esperienza, perché da alcune me ne sono uscito sballottolato su una

¹⁸ *Ibid.*, p. 191.

coperta e da altre bastonato; ma con tutto ciò, che bella cosa che è aspettare gli eventi attraversando monti, frugando selve, scalando picchi, visitando castelli, alloggiando in locande a volontà, senza pagare dico un solo quattrino, che il diavolo se lo porti¹⁹.

Non solo Sancio chiede alla moglie di attendere per ricevere una risposta, ma prosegue anche manifestando la sua piena coscienza e gioiosa assunzione del ruolo di scudiero di un cavaliere andante. Nelle sue parole si manifesta quindi già una certa *quijotizacion* di Sancio il quale, se ancora non è diventato egli stesso il demiurgo degli incantesimi dei maghi, come abbiamo detto avverrà in modo patente nella Seconda Parte del libro, è comunque già perfettamente calato nel suo ruolo letterario e pienamente conscio degli intangibili ma chiari vantaggi della vita della cavalleria errante.

Il personaggio di Sancio è infatti centrale nel capitolo dell'*aventura de los batanes*. Se da un lato, è colui, come abbiamo visto, che si fa carico del suo essere voce narrante per colmare un'attesa, conscio del fatto che un racconto abbia il potere di riempire un tempo dell'azione momentaneamente sospeso, dall'altro è sempre l'attore privilegiato da Cervantes per mettere in scena intermezzi comici. Infatti, in questa nuova, forzata attesa, all'appetito sublimato di gloria di un cavaliere, Cervantes opporrà la narrazione degli appetiti del corpo nella loro urgenza naturale. Sancio dà espressione fisiologica alle sue paure e, sempre aggrappato alla coscia del cavaliere, si slaccia i pantaloni e fa "ciò che nessun altro avrebbe potuto fare per lui"²⁰. Il pennello comico cervantino si avvale qui del tropo letterario del corpo grottesco, magistralmente concettualizzato da Bachtin²¹, per narrare 'gli atti del dramma corporeo' dello scudiero. In un 'tempo grande', il tempo dell'attesa di quella memorabile impresa che lo avrebbe reso degno di potersi dire schiavo della sua signora Dulcinea, il bisogno naturale di Sancio, divenuto urgenza improcrastinabile, irrompe nella narrazione. Don

¹⁹ *Ibid.*, p. 573.

²⁰ *Ibid.*, p. 192.

²¹ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Einaudi, Torino 2001.

Chisciotte se ne accorge per i rumori che sente e per l'olezzo inconfondibile che arriva fino a lui.

4. Le luci dell'alba e il disinganno

L'arrivo dell'alba porrà fine all'attesa e porterà con sé la 'distensione' della *suspense* emotiva, riportando l'insieme delle percezioni inquietanti della notte anteriore all'interno dell'ambito del reale. La faglia di discontinuità tra notte/giorno, fantasia/realtà, proiezione dell'interpretazione/fatto naturale è segnata, sul piano narrativo, anche da un netto cambio di registro da parte dell'autore. Se fin a qui, come giustamente sottolinea Starobinski, "Cervantes ha badato a non farci identificare né con la vigilanza eroica del cavaliere (sufficientemente screditato dalle precedenti avventure) né con la paura panica dello scudiero"²², con le luci del mattino l'autore svela l'enigma rivolgendosi direttamente al suo lettore: "ed erano (se non te l'hai a male e non ti annoia, o lettore) sei magli di gualchiera, che coi loro colpi alterni producevano quel fracasso"²³.

Questo passaggio segna, nella visione di Starobinski, la fine della tensione e l'inizio della 'distensione' (anche in senso freudiano, ci ricorda, ovvero un procedimento molto simile alla scarica dell'energia psichica nei motti di spirito).

La distensione accompagna la scomparsa del fantastico. E il fantastico non sarà stato altro che il prodotto della fantasia di Chisciotte, della fantasia di Sancho, una proiezione delle loro vaghe interpretazioni per completare la fisionomia lacunosa di un paesaggio notturno. L'attesa aveva mobilitato l'immaginazione: l'immaginazione aveva sostenuto l'attesa. Il soprannaturale, elaborato dalla facoltà traditrice che (secondo la Scolastica) occupa un posto intermedio tra i sensi e la ragione, si dissipa come un sogno. Non c'è soprannaturale²⁴.

²² J. Starobinski, *op. cit.*, p. 477.

²³ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cit., p. 195.

²⁴ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 478.

Ancora una volta, le reazioni dei due personaggi saranno contrapposte. A Sancio è affidato l'importante ruolo di "evidenziare la disparità tra l'aspettativa e il suo epilogo"²⁵ in un senso comico, ed ora, solo ora, si svela anche il gioco narrativo di Cervantes, che invita ad indentificarsi proprio con il suo punto di vista e a ridere, assieme allo scudiero, dell'avventura mancata, del cavaliere e della sua autorità. Sancio non solo scoppia a ridere ben quattro volte, ma si fa anche burla di don Chisciotte, imitandolo nelle sue dichiarazioni di coraggio cavalleresco: "Devi sapere, o Sancho amico, ch'io nacqui per volere del cielo in questa nostra età del ferro per ripristinare in essa la aurea, o dell'oro..."²⁶. Bonario e crudele allo stesso tempo, Sancio seduce il lettore e gli impone il ruolo di testimone che solidarizza con il carnefice in una burla. La coincidenza del punto di vista lettore/Sancio è ormai saldata e "il lettore realizza il suo piacere nella risata finale di Sancio"²⁷.

Tuttavia, in un primo momento, al ricordo delle tensioni della notte anteriore, don Chisciotte stesso abbozza un sorriso in risposta allo scoppio ilare di Sancio. E qui, di nuovo, Cervantes torna sul tema della narrazione o delle narrazioni possibili, quando fa chiedere a Sancio: "non era da ridere e non è da raccontare quella gran paura che ci siamo presa?", al che don Chisciotte risponde: "io non nego... che quello che ci è accaduto sia cosa degna di riso; ma degna di raccontarsi, no; che non tutte le persone sono così intelligenti che sappiano mettere le cose al punto giusto"²⁸.

Questo scambio di battute, su cui Starobinski si sofferma sottolineando come si vada rafforzando lungo il capitolo l'immagine di un Sancio-narratore o autore, implica però, a ben osservare, altre interessanti questioni. Seguendo la lettura critica di Trueblood²⁹, l'interazione e lo scambio tra cavaliere e scudiero portano per la prima volta don

²⁵ *Ibid.*, p. 479.

²⁶ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cit. p. 195.

²⁷ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 481.

²⁸ M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, cit. p. 196.

²⁹ Si veda, al riguardo, Alan S. Trueblood, *La risa en el Quijote y la risa de don Quijote*, in "Bulletin of the Cervantes Society of America", IV, 1, 1984.

Chisciotte a ridere, per un attimo, di se stesso e delle proprie azioni o aspettative deluse, manifestando così un'autoironia che potrebbe rivelarsi l'unica utile medicina per liberarsi dalle proprie ossessioni. Tuttavia, la proposta di narrare ad altri l'esperienza appena vissuta, che è fonte di riso, aggiunge, alla possibilità di ridere di se stessi, lo sguardo e il riso altrui. Al primo tipo di riso, benevolo e distensivo, si oppone un'altra risata, quella di chi ascolta, che sarebbe malevola e canzonatoria. Attraverso gli occhi di Sancio, don Chisciotte pare intuire per la prima volta l'effetto che le sue azioni producono sugli altri.

Ma il cavaliere, pervaso in un primo momento dalla malinconia per l'avventura mancata, non indugia a lungo in questo stato umorale:

Cervantes ce ne fa una magistrale dimostrazione: don Chisciotte procede di sghebo, cominciando col trovarsi una scusa onorevole per il fraintendimento del rumore del follone, poi, grazie all'espedito dell'ipotesi, celebrando la gloria che avrebbe coronato l'avventura, se i magli fossero stati giganti, o se si trasformassero lì per lì (in virtù di un caritatevole incantamento) in giganti. Questo pensiero al condizionale, questi rimpianti al trapassato sono caratteristici dell'orientamento temporale della coscienza malinconica. Ma la malinconia dell'avventura mancata si rovescia nella paranoia di un sicuro exploit. L'avventura che avrebbe potuto, che potrebbe ancora aver luogo apre uno pseudofuturo al di là dell'inconfutabile ostacolo³⁰.

Il procedimento freudiano della negazione di fronte ad una delusione si traduce, in don Chisciotte, in un "pensiero al condizionale" ci dice Starobinski, che gli permette di non assumere mai l'esperienza fallimentare dell'avventura mancata in nome di una nuova attesa e aspettativa. Don Chisciotte non è in grado di farsi carico del disinganno e del fallimento, rifugge sempre "il tempo della riflessione, che ogni circostanza richiederebbe"³¹ e risolve frettolosamente l'incongruenza tra

³⁰ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 480.

³¹ *Ibid.*, p. 469.

il mondo circostante e il mondo letterario della cavalleria errante ricorrendo alla logica degli incantatori:

La magia e l'incanto sostituiscono allora l'impossibilità dell'acquisizione di un'esperienza, sono artificio letterario necessario per poter garantire un senso di continuità all'opera. Risulta infatti evidente che, se don Chisciotte fosse capace di riconoscere l'esperienza di incongruenza continua tra il mondo dei libri di cavalleria e la realtà circostante del secolo XVII, non tarderebbe molto ad assumere questa incongruenza, assieme al suo personale fallimento nel ruolo di redivivo cavaliere andante. In seconda istanza, l'artificio metaletterario rivolto esclusivamente al lettore, sempre al fine di suggellare una continuità tra gli episodi è, come ben sappiamo, la pazzia. Pazzia intesa sia nel senso di potenzialità infinita e demiurgica, sia nel senso erasmiano di fede³².

Il don Chisciotte di Starobinski è quindi l'eroe in perenne bilico tra il vuoto malinconico, che lo accompagna dopo il fallimento di ogni aspettativa di avventura, e la prospettiva di una futura nuova impresa che l'attende. Vive su un crinale temporale tra *chronos* e *kairos*: quando sottoposto al regime temporale cronologico e sequenziale (quello che accomuna lettore, autore e personaggio, direbbe Ortega) l'eroe è in attesa e l'azione è sospesa. Ma ciò che l'eroe attende, è il *kairos*, il tempo propizio, il momento giusto, quello dell'azione grande e dell'impresa suprema.

³² P. L. Gorla, *Sei diversioni nel Chisciotte*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 26-27.



GIANLUCA CHIADINI

Liceo Statale "Publio Virgilio Marone" di Avellino
gianlucachiadini@gmail.com

LO SGUARDO MELANCOLICO SULLA ROVINA SECONDO JEAN STAROBINSKI

Riassunto: Con questo articolo si intende analizzare il pensiero di Jean Starobinski riguardo al concetto di rovina, di cui lo studioso ginevrino si è occupato in particolare all'interno della sua opera *L'invention de la liberté 1700–1789* e nell'articolo *Ruines*, entrambi pubblicati nel 1964. Ripercorrendo la tradizione culturale settecentesca che esalta il concetto e l'idea di rovina, fino ad arrivare al tema del finto giardino di rovine, che ne è una sorta di feticcio, si arriva a comprendere che la rovina può essere definita come tale solo grazie allo sguardo melancolico che vi esercita colui che la contempla. Tale fenomenologia dello sguardo melancolico sull'antico resta valida anche nel sistema contemporaneo dei beni culturali fino a sovvertire, sul piano filosofico, le tradizionali nozioni di conservazione e di memoria, che il sistema contemporaneo della musealizzazione assegna solitamente a ciò che può essere considerato antico.

Abstract: This article is a study of Jean Starobinski's considerations on the concept of ruins in his essay *L'invention de la liberté 1700–1789* and his article *Ruines*, both published in 1964. Revisiting the cultural tradition at the origin of the concept of ruins in the XVIIIth century and that of its counterparty — the garden of the fake ruins —, we understand why the melancholic gaze at the passing of time could be closely associated to the concept of ruins. This phenomenology of the gaze at the antiquities is relevant also to the contemporary field of cultural heritage, enabling us, on the philosophical level, to challenge the traditional concepts of conservation and memory, which are fundamental in contemporary museological studies on what could be considered ancient.

1. La poesia della rovina nel XVIII secolo

Jean Starobinski, in qualità di studioso dell'arte, della letteratura e della cultura europee del XVIII secolo, si è occupato dei temi dell'antico e della rovina all'interno dell'opera *L'invention de la liberté 1700–1789* –

pubblicata per la prima volta nel 1964 per le edizioni Skira – nel capitolo intitolato *Nostalgies et utopies*¹.

Nell'opera suddetta Starobinski ritiene che alla base delle opposte tendenze di nostalgia e di utopia che attraversano l'arte e la letteratura del XVIII secolo ci sia la progressiva e inevitabile crisi del modello classico dell'idillio cinque/seicentesco celebrato in quei due secoli mediante il mito dell'Arcadia. La crisi dell'idillio e del mito dell'Arcadia, quali luoghi di immutabile e imperitura felicità, deriverebbe dall'inevitabile contrasto che si sarebbe generato tra l'ideale artistico-letterario di una natura incontaminata, luogo dell'eterna felicità dei sensi, e il vero paesaggio in trasformazione, soggetto ai processi socio-economici generati dall'avanzante industrializzazione nel corso del XVIII secolo. La progressiva presa di coscienza di una tale realtà avrebbe portato l'artista, come il letterato, a rifugiarsi ora nella nostalgia contemplazione del passato, ora nella idealistica costruzione di un utopico futuro. Il tema della rovina e dell'antico appartiene evidentemente al primo, e Starobinski sottolinea in prima analisi come, agli inizi del XVIII secolo, ci sia la piena consapevolezza che l'idea della rovina sia la conseguenza di una riflessione partita dalla semplice constatazione dei processi dinamici di invecchiamento propri di ogni essere vivente, a cui, pertanto, sono soggetti tanto gli uomini tanto la natura nella sua totalità. A tal proposito Starobinski cita, non a caso all'inizio della sua analisi all'interno del suddetto capitolo, il filosofo inglese Anthony Ashley Cooper, III conte di Shaftesbury, il quale, nei *Moralists* – testo pubblicato nel 1709, poi ripreso nel 1711 all'interno delle *Characteristics of men, manners, opinions, times* – scrive:

[Les hommes] acceptent de considérer les changements continuels qui se produisent à la surface de la terre. Ils vivent, comme en un seul instant, les révolutions des âges anciens, les formes mouvantes des choses, et la décrépitude même de notre globe. Tandis qu'ils en

¹ J. Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789 suivi de Les emblèmes de la Raison* (Skira, Genève 1964), Gallimard, Paris 2006, cap. V, pp. 139-191.

contemplant la jeunesse et la formation primitive, ils aperçoivent, dans les destructions visibles et les irréparables brèches de la montagne ravagée, que le monde lui-même est une noble ruine dont le terme approche².

Starobinski, citando Shaftesbury, ci presenta il concetto di rovina agli inizi del XVIII secolo mediante la rivelazione/constatazione che la natura tutta è il risultato di innumerevoli e precedenti trasformazioni che hanno fatto di essa stessa la manifestazione ultima della rovina, tanto più evidente all'occhio umano per osservazione, per esempio, dei crepacci e delle rocce delle montagne. Nel brano di Shaftesbury sono presenti alcuni degli elementi, talora contraddittori, caratterizzanti sia la rovina sia l'atto di contemplazione dell'occhio umano che la osserva. Infatti, se da una parte la constatazione dei "continui cambiamenti che si producono sulla superficie della terra, delle rivoluzioni delle età precedenti e dell'instabilità delle forme delle cose" lascia presupporre la chiara consapevolezza nell'uomo del Settecento dell'esistenza di cicli temporali collegabili con i processi di trasformazione della natura, dall'altra la contemplazione in un solo istante di siffatti cambiamenti, compiuta da parte dell'intelletto umano, lascia presupporre la possibilità, da parte dell'uomo, di sottrarsi ai processi temporali suddetti nell'unica dimensione temporale dell'istante in cui, attraverso l'atto del guardare, egli esercita la propria contemplazione. Si viene così ad enucleare uno dei termini principali intorno al quale questa mia ricerca verte, vale a dire l'indagine sul diverso rapporto tra il carattere storico

² *Ibid.*, p. 142. Per una lettura più ampia del brano di Shaftesbury all'interno dei *Moralists* si può fare riferimento al testo tradotto in lingua italiana: A. A. Cooper, conte di Shaftesbury, *I Moralists. Una rapsodia filosofica*, in Id., *Scritti morali e politici*, a cura di A. Taraborrelli (2007), UTET, Torino 2013, pp. 392-393. Jean Starobinski assegna la data del 1709 al testo da lui riportato nell'*Invention de la liberté*. Nel complesso, comunque, la genesi dei *Moralists* si sviluppa in un arco cronologico più ampio, essendoci stato un primo nucleo pubblicato in forma privata nel 1704, a cui fece seguito la pubblicazione del 1709 con il titolo *The Moralists. A philosophical rapsody*, e successivamente le due pubblicazioni del 1711 e del 1714 all'interno delle *Characteristics*. Su questi aspetti e per una introduzione all'opera vedi *ibid.*, pp. 34-39.

della rovina e l'unicità temporale dello sguardo melanconico su di essa. Le rovine, infatti, in quanto testimonianze residue dei processi e dei mutamenti della Storia, ma, nel contempo, segni "viventi" nel tempo del presente, rappresentano il luogo di una frattura spazio-temporale, la quale, come si avrà modo di mettere in risalto nel corso di questa disamina, costituisce, con il suo carattere di paradosso, l'essenza ineludibile della poesia della rovina.

Per procedere nell'analisi di tali aspetti, e soprattutto capire quale sia lo sguardo di Jean Starobinski su di essi, conviene riportare, prima di tutto, il suo testo a commento del brano di Shaftesbury appena presentato:

Enthousiasme mélancolique, qui nous enseigne que nous sommes éphémères, que nous sommes condamnés à passer comme des générations ont passé avant nous, que la sagesse est de consentir aux alternances et aux vicissitudes qui font la vie du grand tout. Il faut céder la place, afin que d'autres puissent à leur tour devenir spectateurs de la scène sublime. Ce que nous rencontrons sur les sommets c'est la face dangereuse de cette Nature où le génie puise ses forces. Elle nous fait entrer extatiquement dans l'idée de la ruine et du cycle passif des transmutations de la matière. Notre délice est un abandon à la mort, une exaltation qui anticipe la nuit laborieuse dans laquelle nous irons nous fondre³.

In questo suo mirabile commento al testo di Shaftesbury, Starobinski si concentra sulla sua idea "dell'entusiasmo melanconico" che nasce, nell'animo umano, dalla consapevolezza della propria finitudine di fronte alla scena sublime della vita, di cui ognuno, finché è in vita, è anche lo spettatore⁴. Tutto viene proiettato, dunque, sui due piani, l'uno,

³ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., pp. 142-143.

⁴ L'osservatore della rovina è, dunque, una figura che partecipa emotivamente - vale a dire melanconicamente - al processo di distruzione compiuto dal tempo, e che se ne fa anche spettatore esterno. Questo suo ruolo ibrido lo differenzia dal melanconico *tout court*, come avrà modo di evidenziare nel corso di questa mia disamina, consentendogli di non rimanere irretito dai caratteri propriamente negativi della melancolia. A proposito dei due ruoli così scrive Starobinski: "La pensée du spectateur est conduite vers l'éternel,

quello dello sguardo umano fisso e immobile, seppur destinato anch'esso a spegnersi prima o poi, l'altro, quello della mutevolezza della materia a cui sono sottoposti l'uomo e la natura tutta, all'interno di un processo inarrestabile che è proprio della materia. Tale contrapposizione genera la visione "estatica – nonché estetica – della rovina e del ciclo passivo di trasmutazione della materia". Osservare la rovina produce "il piacere di abbandonarsi alla morte, di anticipare la notte laboriosa in cui ognuno di noi si fonderà". Dunque, se la rovina esiste di per sé, in quanto risultato dell'inarrestabile processo di mutamento e trasformazione delle cose fino a giungere alla distruzione finale della sua stessa forma, è invece esclusivamente umano, e dell'animo umano, lo sguardo melancolico su di essa, procedendo esso in una virtuale anticipazione della fine ultima della rovina così da poterne godere in termini di *libido sentiendi*⁵. Vale a dire che l'uomo che osserva la rovina, pur non potendo controllare il processo di deflagrazione della materia, cerca il proprio riscatto mediante la sua stessa immaginazione anticipando idealmente tale processo e, quindi, facendosene, altrettanto idealmente, l'artefice. Così l'osservatore della rovina gode interiormente per il controllo della visione che la sua mente ha prodotto⁶, come se egli, dal canto proprio,

par la voie du *memento mori* et de la contrition. L'œil du mélancolique fixe l'insubstantiel et le périssable : sa propre image réfléchie. Le spectateur, lui devra lever son regard, dans la direction opposée" (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, Paris 1989, pp. 49-50). Starobinski sta qui commentando *Le Cygne* di Baudelaire e pone in evidenza la distanza di posizioni e le differenze di reazione, rispetto agli effetti provocati dal trascorrere del tempo, tra la figura del suo spettatore e quella dell'uomo melancolico. L'osservatore della rovina, a sua volta, grazie al proprio sguardo melancolico, si trova, come figura terza, a poter condividere le caratteristiche dell'uno e dell'altro, giungendo così, paradossalmente, a fondere la fissità paralizzante della melancolia nel proprio sguardo rivolto "in direzione opposta verso l'eterno".

⁵ È attraverso tale atto di superamento della fissità dello sguardo sul passato a vantaggio di un'anticipazione della fine futura della rovina che l'osservatore melancolico di quest'ultima instaura un'azione dialettica nel rapporto tra soggetto osservante e oggetto osservato e che trova nel piacere derivante dalla percezione il valore di uno strumento sia gnoseologico sia estetico, il quale conduce, come si vedrà meglio nella parte seconda di tale disamina, a poter parlare di una fenomenologia della rovina.

⁶ Francesco Orlando invita a riflettere sull'ambivalenza del "cadavere", come di qualunque altro "oggetto", o "rifiuto", segnato dal tempo, a seconda del valore o del

potesse continuare ad esistere in un indeterminabile futuro, nonostante l'inevitabilità della propria morte.

In tale ottica settecentesca, secondo l'interpretazione datane da Jean Starobinski, la rovina assume su di sé ambigualmente il carattere sia della presenza sia dell'assenza dei concetti di verità e di tempo, a loro volta connessi con la presenza o meno dello sguardo melancolico su di essa⁷. Infatti, allorché l'animo umano esercita sulla rovina tale sguardo, il tempo, inteso nel suo sviluppo diacronico, si disintegra a vantaggio

disvalore che a tali "oggetti" è attribuibile per interpretazione umana: "Il tempo consuma le cose e le distrugge, vi produce guasti e le riduce inservibili, le porta fuori moda e le fa abbandonare; il tempo rende le cose care all'abitudine e comode al maneggiamento, presta loro tenerezza come ricordi e autorità come modelli, vi imprime il pregio della rarità e il prestigio dell'antichità. La bilancia fra questo positivo e questo negativo, instabile e imprevedibile, obbedisce anche a dosaggi per così dire quantitativi. Il tempo logora o nobilita, logora e nobilita le cose; e di fatto una cosa può sia essere *troppo* logorata dal tempo per venirse ancora nobilitata, che esserlo ancora *troppo poco* all'identico fine. [...] Nell'immagine del cadavere l'ambivalenza del rapporto con il tempo non è la sola. Ne va insieme di quella che situa l'uomo e le sue cose, in una bilancia non meno instabile e imprevedibile, fra cultura e natura: natura fa del cadavere un relitto insensibile, precario e pestilenziale da eliminare al più presto, un oggetto di rifiuto per eccellenza; cultura lo consacra alla venerazione e alla conservazione idealmente eterna, come oggetto per eccellenza di culto", F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), Einaudi, Torino 2015, pp. 14-15. Dunque anche la rovina è, di fatto, come un cadavere, e ad essa l'uomo rivolge il proprio sguardo o per allontanarla da sé, in quanto ritenuta una sorta di rifiuto in cui è impossibile ritrovare se stessi e la propria cultura, o per celebrarla, nel tentativo di una conservazione eterna sua e del valore che ad essa viene attribuito.

⁷ Giovanni Macchia, riflettendo sui caratteri della melanconia nella poesia di Charles Baudelaire, così scrive: "L'aver voluto far poggiare sulla 'malinconia' la poetica di Baudelaire significa anche aver voluto far presentire ciò che si agita al di là di quel finito impeccabile. È la malinconia come senso dell'imperfetto, superamento dell'ideale parnassiano e di ogni rigoroso concetto di poesia pura; è la poesia come luogo delle contraddizioni, legata al dualismo, e che esalta i valori della trasgressione e insieme sollecita l'ansia verso l'impossibile o verso il nulla" (G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia. Breve avvertenza*, in Id., *Ritratti, Personaggi, Fantasmi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Mondadori, Milano 1997, p. 1223). Pur tenendo presente che la malinconia che caratterizza le liriche di Baudelaire è ben diversa dalla melanconia della cultura settecentesca, ritrovo, nelle parole di Macchia, che definisce la melanconia come "il luogo delle contraddizioni, il luogo insieme della trasgressione e della spinta verso l'impossibile", esattamente quel carattere di paradossale e di ambiguità su cui, tra gli altri aspetti, si focalizza questa mia disamina.

dell'unica dimensione temporale possibile, che è quella della fissità dello sguardo, per colui il quale contemporaneamente medita dentro di sé sul passato della rovina, anticipando il futuro della sua fine, nell'istante del proprio presente⁸. Dunque lo sguardo melancolico sulla rovina proietta colui che la contempla nell'illusione di una *absentia temporis*⁹. Contemporaneamente, la verità oggettiva e fisica della rovina, che si offre allo sguardo umano con i segni della sua vita passata,

⁸ Mediante tale assunto si precisa ulteriormente la differenza tra lo sguardo melancolico sulla rovina e la melancolia, all'occasione intesa anche come malattia. Il melancolico, infatti, rivolge lo sguardo su se stesso, facendo di sé la propria rovina, lo sguardo melancolico sulla rovina, invece, consente di mantenere separati l'osservatore e l'oggetto del suo osservare, pur in presenza di una partecipazione melancolica del primo nei confronti del secondo. Si tratta, dunque, di una differenza sostanziale, perché il melancolico rimane irretito dal riflesso del proprio passato senza riuscire a divincolarsene, lo sguardo melancolico sulla rovina, invece, consente all'osservatore di elaborare il concetto stesso di rovina, facendo ricadere solo su di essa l'impotenza umana rispetto all'inarrestabile fluire del tempo. Starobinski, inoltre, commentando la melancolia nelle liriche di Baudelaire, ritrova, strettamente collegati ad essa, sia il tema dell'ironia, sia quello dello specchio: "Le reflet, l'acte réflexif avaient conduit les romantiques allemands à la théorie de l'ironie. [...] Le Je-miroir est figé dans son immobile et lisse solidité. Le Je-miroir figure un aspect extrême de la mélancolie : il ne s'appartient pas, il est pure dépossession. [...] Chez Baudelaire, l'*alter ego* qui impose sa violence est donc l'Ironie [...] Miroir, ironie, mélancolie" (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, cit., pp. 30-36). Riguardo al tema dell'ironia, lo sguardo melancolico sulla rovina non presenta caratteri di ironia; l'ironia è assente in esso e non c'è alcuna traccia nell'analisi proposta da Starobinski che vi possa rimandare. Riguardo al tema dello specchio, esso, nella poesia di Baudelaire, produce un riflesso che cristallizza lo sguardo del melancolico paralizzandolo. La rovina, invece, a sua volta specchio, si trasforma in porta riflettente verso una realtà altra che solo lo sguardo melancolico del suo osservatore riesce a penetrare. La rovina diventa, dunque, uno "spazio magico" che proietta l'osservatore in qualcosa d'altro, invece di paralizzarne lo sguardo su se stesso. Su questi aspetti si ritornerà diverse volte nel corso di questa disamina: riguardo alla rovina come "spazio magico" si rimanda al testo di Starobinski citato alla nota n. 45, riguardo alla melancolia come malattia si rimanda alla nota n. 48.

⁹ La condizione di *absentia temporis*, determinata dallo sguardo estetico e melancolico sulla rovina, è paragonabile alla fascinazione dell'assenza del tempo che Maurice Blanchot ritiene sia propria dell'atto dello scrivere: "Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l'essence de la solitude. L'absence de temps n'est pas un mode purement négatif. C'est le temps où rien ne commence [...] Le temps de l'absence de temps est sans présent, sans présence. Ce 'sans présent' ne renvoie cependant à un passé [...] Dans l'absence de temps, ce qui est nouveau ne renouvelle rien ; ce qui est présent est inactuel ; ce qui est présent ne présente

filtrata attraverso lo sguardo melancolico, viene idealmente proiettata nel tempo non meglio precisabile della sua fine futura, quindi in un tempo che sicuramente verrà, ma che, essendo ancora tutto da verificare, è paradossalmente fittizio nella sua natura sostanziale, perché per ora solo immaginato. D'altro canto, se si accetta l'idea della certezza di una tale fine, allora la finzione immaginativa che la veicola assume, a sua volta, un altrettanto paradossale carattere di verità che, invece, l'analisi scientifica della rovina, quale documento storico, non è in grado di testimoniare anticipatamente.

Nell'intenzione di riflettere ulteriormente su tali paradossi¹⁰, conviene, a questo punto, ripartire dal principio secondo il quale lo

rien, se représente, appartient d'ores et déjà et de tout temps au retour" (M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, "Folio", Paris 1955, pp. 25-27). In questa analisi dell'assenza del tempo di Maurice Blanchot ritrovo, pur con alcune differenze, una condizione simile a quella in cui si trova l'osservatore melancolico il quale, fisso nel proprio sguardo sulla rovina, contempla il trascorrere del tempo, intendendolo come un unico fluire, un inarrestabile deflagrarsi della materia, piuttosto che come una lettura di momenti storici separabili tra di loro secondo gli istanti temporali del prima, dell'ora e del dopo.

¹⁰ La centralità del tema del paradosso nello studio compiuto da Jean Starobinski sull'opera di Michel de Montaigne può fungere da guida nell'evidenziare i paradossi propri dello sguardo melancolico sulla rovina, a cominciare da ciò che scrive il critico ginevrino nell'incipit del suo *Montaigne en mouvement*: "Au départ, il y a cette question posée à Montaigne - cette question que Montaigne pose lui-même : une fois que la pensée mélancolique a récusé l'illusion des apparences, qu'advient-il ensuite ? Que va découvrir celui qui a dénoncé autour de lui l'artifice et le déguisement ? Lui est-il permis d'accéder à l'être, à la vérité, à l'identité, au nom desquels il jugeait insatisfaisant le monde masqué dont il a pris congé ? Si les mots et le langage sont une 'marchandise si vulgaire et si vile', quel paradoxe que de composer un livre et de s'essayer soi-même en faisant œuvre de langage ! Le mouvement que cette étude s'efforce de retracer est celui qui, prenant naissance dans cette question, rencontre le paradoxe, et ne peut dès lors trouver facilement le repos", J. Starobinski, *Montaigne en mouvement* (1982), Gallimard, Paris 1992, p. 9. Starobinski, dunque, invita a riflettere sui paradossi del rapporto tra verità e finzione sia della scrittura sia delle percezioni che possono derivare dallo sguardo melancolico, nonché sulla necessità di contemplare il paradosso quale elemento consustanziale della verità. Inoltre, sempre sul paradosso e sulla necessità della sua accettazione, scrive Starobinski che: "L'entreprise d'écrire reconnaît en son principe un espoir de stabilité ennemi du donné naturel et destiné à connaître d'autant mieux la force du courant qu'il s'était d'abord dirigé à contre-courant. Contradiction insoluble ? Elle se résoudra par l'acceptation du paradoxe, par la coexistence des contraires, par la réconciliation de l'identité et de l'altérité" (*ibid.*, pp. 63-64).

sguardo melancolico verso il passato, che è rappresentato dalla rovina, sia una contemplazione *in absentia temporis*:

[...] l'exigence interne de la vérité réclame la mort de l'idylle [...] Repoussée dans l'espace de la mort et du passé, l'idylle devient élégie, poème 'sentimental' du regret et de la nostalgie. Projetée vers l'horizon du futur, l'idylle s'amplifie et devient utopie, construction imaginaire d'un monde réconcilié. Dans l'une ou l'autre direction, l'esprit se voue à la contemplation d'un bien qui lui manque : de ce qui n'est plus ou de ce qui n'est pas encore. L'esprit se voue à la passion de l'absence, à la réflexion infinie sur un désir qui ne trouve plus d'objets à sa mesure¹¹.

La riflessione nostalgica verso il passato, come anche l'immaginazione utopistica del futuro, prevedono entrambe, secondo Starobinski, una contemplazione *in absentia* dell'oggetto del proprio desiderio, perché in entrambi i casi detto oggetto viene proiettato in una dimensione temporale che sembra non corrispondere a quella del presente, essendo esso il prodotto dello stato emotivo interiore di chi desidera infinitamente e smisuratamente ciò che non è più o non è ancora. Lo stato nostalgico di chi rivolge il proprio sguardo verso un passato che non è più, e che viene solo immaginato, è dunque possibile allorquando sia il soggetto osservante a trasfigurare ciò che vede, perdendosi nell'atto della contemplazione e astraendosi dalla realtà. In tal modo si pretende, addirittura, di controllare la sequenza temporale del prima e del dopo, i quali sembrano scomparire nell'unicità temporale dell'istante della contemplazione medesima¹². Vale a dire che chi osserva

¹¹ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., pp. 143-144.

¹² A proposito del saldo rapporto tra lo spazio temporale dell'*hic et nunc* e la necessità della coscienza di adottarlo per affermare se stessa in modo tale da non disperdersi mai nel fluire del tempo, Starobinski così scrive commentando Montaigne: "L'action parfaite, à la limite, consistera à se réfléchir entièrement, à n'être que la réassertion d'une identité persévérante : retournée sur elle-même, l'action ne sort pas des limites de l'*ici* et du *maintenant*, elle les emplit, les consolide, les habite et les possède en se possédant, en se 'bandant'. Maintenant, ici : cet instant et ce lieu seront désormais *contenus* et *préservés* dans la décision d'être soi et de n'appartenir qu'à soi. Le temps et l'espace, au lieu d'être

melanconicamente il passato della rovina parte dalla consapevolezza dello scorrere del tempo, ma, nel contempo, vuole sottrarsi a tale realtà di disfacimento, cristallizzando il proprio presente nell'abbandonarsi al piacere dell'osservare¹³ e illudendosi così di non essere investito dal fenomeno del fluire del tempo che lo circonda. "La contemplazione di un bene che manca, la passione dell'assenza, la riflessione infinita su un desiderio che non trova più oggetti alla propria portata" corrispondono, infatti, allo stato di illusione determinato dalla cristallizzazione del proprio sentire, il cui tempo viene smisuratamente dilatato così da fornire la parvenza di un superamento del processo distruttivo che si sta contemplando.

La rovina è il luogo privilegiato di suddetta contemplazione e Starobinski non ha dubbi sul fatto che essa sia il corrispondente nelle arti visive di quello che è l'elegia in letteratura, quali eredi, entrambe, del preesistente idillio, entrato in crisi agli inizi del XVIII secolo per i motivi precedentemente indicati¹⁴. Il concetto di rovina è dunque un

subis comme des puissances destructrices, vont être produits de l'intérieur par la décision volontaire qui affirme *l'ici* et le *maintenant* de son décret. Ainsi la conscience peut-elle espérer n'être jamais distraite de la présence à soi. Elle sauvegarde une énergie indépendée qui se perpétue d'instant en instant, sans viser autre chose qu'elle-même, donc sans plus chercher à s'investir hors de soi. Cette action de soi sur soi, pour s'accomplir, doit déjouer les appels flatteurs du monde extérieur" (J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, cit., pp. 37-38).

¹³ La *libido sentiendi* dell'osservatore melanconico che si concentra nel piacere dell'osservare è il segnale evidente di un altro dei caratteri specifici dello sguardo melanconico sulla rovina: quello di natura estetica. Su di esso si ritornerà maggiormente nell'ultima parte di questa disamina, a proposito dell'influenza del pensiero del filosofo tedesco Georg Simmel su quello di Jean Starobinski. Bisogna tuttavia già evidenziare che la natura estetica dello sguardo melanconico sulla rovina è uno di quei caratteri che consentono al suo osservatore di non cadere nella paralisi patologica della melanconia – come accade per esempio nella poesia di Charles Baudelaire –, ma anzi di superarla, perché grazie ad esso il soggetto che osserva mantiene una sua autonomia definendo la propria realtà di essere senziente.

¹⁴ Starobinski si rifà all'opera di Friedrich Schiller del 1795 *Über naive und sentimentalische Dichtung* per la definizione dei caratteri dell'elegia nel XVIII secolo: "Rappelons que Schiller définit la poésie sentimentale par la réflexion. 'Le poète sentimental réfléchit sur l'impression que les objets produisent sur lui [...] Il a toujours affaire à deux représentations et deux sentiments *discordants*, à la réalité qui est sa limite et son Idée, qui est son infini'. [...] Dans l'élegie, selon Schiller, la nature et l'idéal sont objets de deuil, car la nature est représentée comme perdue et l'idéal comme non encore

modo tutto settecentesco di esprimere, grazie alla sua presenza, la consapevolezza dell'assenza di ciò che è oramai trascorso in un tempo precedente¹⁵, e le incisioni di Giovanbattista Piranesi ne sono state una delle testimonianze più elevate sul piano artistico.

La rovina è il luogo dell'*absentia temporis* ed anche del lento degradarsi della memoria in direzione dell'inesorabile oblio, infatti:

La poétique de la ruine est toujours une rêverie devant l'envahissement de l'oubli... On l'a remarqué, pour qu'une ruine paraisse belle, il faut que la destruction soit assez éloignée et qu'on en ait oublié les circonstances précises. On peut désormais l'imputer à une puissance anonyme, à une transcendance sans visage : l'Histoire, le Destin. Nul ne rêve calmement devant des ruines fraîches qui sentent le massacre : cela se déblaie au plus vite, pour rebâtir [...] La poésie de la ruine est poésie de ce qui a partiellement survécu à la destruction, tout en demeurant immergé dans l'absence : il faut que personne n'ait gardé l'image du bâtiment intact. La ruine par excellence signale un culte déserté, un dieu négligé. Elle exprime l'abandon et le délaissement. Le monument ancien pouvait avoir été un mémorial, une 'monition'. Il perpétuait un souvenir. Mais le souvenir initial a été perdu, une signification seconde lui succède, annonçant la disparition du souvenir que le constructeur avait souhaité perpétuer dans la pierre. Sa mélancolie réside dans le fait qu'elle est devenue un monument de la perte du sens et de l'effacement. Rêver dans les ruines, c'est sentir que notre existence cesse de nous appartenir et rejoint déjà l'immense oubli¹⁶.

Il brano qui proposto assume un ruolo centrale nella definizione del concetto di rovina, che, evidentemente, Starobinski applica sia all'idea che si poteva avere della rovina nel clima culturale del XVIII secolo, sia per una definizione *tout court* della stessa. Starobinski parla

atteint" (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, cit., p. 57).

¹⁵ "Hors de la poésie, y a-t-il pour les arts visuels un moyen d'exprimer l'absence ? [...] Une ressource subsiste, qui est de se tourner vers les objets dont la présence même nous parle d'un âge disparu. Ainsi en va-t-il des ruines" (J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 156).

¹⁶ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 160.

di una “poetica della rovina”, la quale, affinché possa essere messa in atto, abbisogna che si sia persa, almeno parzialmente, la conoscenza della storia della rovina, soprattutto per ciò che concerne il momento storico della sua genesi. A sua volta, lo sguardo melancolico sulla rovina, per manifestarsi, necessita che da una parte il tempo abbia steso la sua mano sul manufatto antico, distruggendolo parzialmente e consegnandolo così ad uno stato di abbandono, dall'altra che si sia perso completamente o in parte il senso di ciò che tale manufatto ha rappresentato per gli uomini del passato. In tal modo l'osservatore potrà immergersi nella contemplazione melancolica del tempo che passa e dell'oblio che inevitabilmente tutto pervade, senza cadere nella vertigine del dramma e della disperazione. La poesia della rovina sussiste, dunque, solo mediante una visione trasfigurata del monumento, affinché ci si possa proiettare attraverso di essa in direzione della sua fine e prefigurare, a livello sia sensoriale sia intellettuale, la morte, immaginata come un dolce oblio piuttosto che come un sofferto passaggio verso l'oscuro ignoto. La rovina non deve essere il luogo del dramma e della tragedia, ma piuttosto quello del sottile piacere di constatare la fine futura del mondo che ci circonda, proiettandosi in un oblio generale in cui si perdono le tracce della memoria storica. Proprio a tal riguardo Starobinski tiene a sottolineare che non tutti i luoghi distrutti possono essere ispiratori della poesia della rovina: è infatti necessario che tale distruzione sia avvenuta in un tempo molto lontano, dato che, qualunque distruzione contemporanea o temporalmente vicina a chi la osserva susciterebbe piuttosto riprovazione e orrore per la consapevolezza del dramma e della sofferenza patiti¹⁷.

¹⁷ È il caso, per esempio, della malinconica sofferenza patita da Charles Baudelaire dinanzi alle rovine del centro storico di Parigi causate dalle demolizioni attuate nella seconda metà del XIX secolo: “Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs” (Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Le Cygne*, II 29-32). La quartina si apre tra la fissità propria dello sguardo melancolico e il senso del movimento dato dall'immagine dei cambiamenti compiuti sulla vecchia Parigi, ma poi quello sguardo viene irretito e trascinato nella finzione dell'allegoria, mentre i ricordi del poeta assumono la pesantezza medesima delle rocce. È proprio quel dolore,

Il brano appena proposto ci fornisce tutti gli elementi che caratterizzano la poetica della rovina secondo Starobinski e, facendo riferimento a quanto finora esaminato, siamo già in grado di riconoscere la struttura che li sostiene. Il primo dato dal quale partire è la conferma che la poesia della rovina è una derivazione dello sguardo melancolico su di essa, possibile solo *in absentia temporis*. Infatti, l'osservatore non deve avere coscienza dei processi storici che hanno portato alla genesi del monumento e alla sua successiva rovina, ma solo tener conto dell'inarrestabile scorrere del tempo e della finitudine di tutto, compreso di se stesso. In tal modo l'osservatore melancolico, sentendosi parte di un generale processo di lento e dolce oblio che tutto pervade, si proietta nel senso della imperitura fissità che pervade tale pensiero, in cui convivono sia lo sguardo verso il passato, sia la consapevolezza del presente, sia l'anticipazione del futuro. I tre momenti sequenziali del modo comune di classificare il tempo confluiscono così in un'omogenea indeterminatezza che, di fatto, li esautora tutti e tre, facendo sì che lo scorrere del tempo venga percepito come una monade indivisibile all'interno della quale è vero che si manifesta il lento e inarrestabile disgregarsi della materia, ma

grave come una pietra, a far naufragare lo sguardo melancolico del poeta verso il dramma. Il poeta, infatti, tenta invano di trasformare il proprio dolore in allegoria per il tramite della poesia, ma non riesce ad astrarre se stesso dal cambiamento che lo circonda, anzi, se ne sente talmente partecipe da non riuscire alla fine a dominare la propria sofferenza. A proposito del significato dell'allegoria nella lirica *Le Cygne* così scrive Starobinski: "L'allégorie serait de la sorte le comble de la mélancolie : un moyen de conjurer le passage du temps et les images de la destruction, certes, mais en arrêtant toute vie, en jetant sur soi-même et sur le monde le regard de Méduse..." (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, cit., p. 75). Ulteriormente chiarificatrice della distanza sostanziale tra la melancolia di Baudelaire e lo sguardo melancolico sull'antico di settecentesca memoria è la lirica *Spleen II*, in cui così scrive Baudelaire: "J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans [...] mon triste cerveau. / C'est une pyramide, un immense caveau, [...] - Je suis un cimetière abhorré de la lune [...] Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux" (Id., *Les Fleurs du mal*, *Spleen II*, 1, 5-6, 8, 22). Il poeta si fa egli stesso rovina e si autocondanna a quella lenta degradazione operata dal tempo a cui, invece, l'osservatore melancolico della rovina cerca di sottrarsi, almeno nella propria illusione. Così, mentre Baudelaire precipita vertiginosamente in un baratro dal quale neanche la bellezza suprema della sua poesia può salvarlo, lo sguardo melancolico, invece, distanzia l'osservatore dalla rovina, consentendogli di preservarsi dalla vertigine provocata dalla constatazione del fluire inesorabile del tempo.

senza che di tale disgregazione si riesca mai a vedere il compimento. Pertanto, secondo la poesia della rovina, non bisogna interrogarsi sul significato e sulla storia della rovina, ma solo lasciarsi avvolgere dalla percezione del lento fluire del tempo e dal senso di decadenza che esso comporta¹⁸. In tal modo, lo sguardo melancolico sulla rovina genera

¹⁸ Lo stesso Starobinski ha realizzato quattro brevissimi componimenti dal titolo *Paysages avec ruines antiques*, che sono l'esemplificazione letteraria di quanto da lui sostenuto a proposito della poesia della rovina, pubblicati per la prima volta in "L'Arc, cahiers méditerranéens", n. 6, printemps 1959, pp. 20-21, e di recente raccolti in J. Starobinski, *La beauté du monde. La littérature et les arts*, Gallimard, "Quarto", Paris 2016, pp. 1032-1033; quest'ultima è l'edizione di riferimento in questo mio articolo. Il primo di tali bozzetti - del quale, come degli altri, riporto alcune parti scelte - è costruito contrapponendo uno sguardo che s'invola tra meravigliose schiere di angeli di contro alle rovine sottostanti: "Tandis que tu t'élèves avec les tourbillons de l'encens, tu contemples sous toi le portique éclaté, les colonnes écroulées : pierres disjointes, comme un serpent tronçonné, dont la pesanteur te fait mieux connaître ta légèreté. Ô parfaite élection d'éternité, tu prends ton élan sur les ruines du Temps !" L'immagine finale dello sguardo contemplativo appartenente all'eternità di contro alle rovine soggette al fluire del tempo è esemplificativa del rapporto che si instaura tra l'uno e le altre. Il secondo bozzetto consiste nella celebrazione dello sguardo melancolico sulla morte, finanche invocata: "Ici règne une aube éternelle. L'eau de ce fleuve se confie à l'instant futur et glisse vers le repos qui l'accueille. Les feuillages, très haut, déploient leur mélodie mélancolique où passe un reflet du sourire des Muses : comme dans les poèmes, la verdure sombre s'adoucit dans l'or du matin. Ah ! Si c'était déjà le paysage de la Mort ! Comme tu aimerais t'y abandonner ! Ton vœu ne restera pas inexaucé : la Mort a ici son temple [...] Plus rien ne peut changer. Tout est déjà détruit, tout est indestructible". Nel bozzetto è evidente il carattere elegiaco delle immagini proposte, tutte soggette allo sguardo melancolico che pervade ogni cosa, nella ricerca della morte, il cui stato di quiete ne è anche il paradosso maggiore, proprio perché contrapposto alla vitalità dello struggente sentire attraverso lo sguardo. Il terzo bozzetto descrive il processo distruttivo dell'antica Arcadia a causa di un furore che tutto pervade: "C'était autrefois l'Arcadie. Mais la terre a tremblé, les gouffres se sont ouverts, les torrents grondent. Le grand Pan n'est pas mort en vain. Sa colère est partout [...] Les ruines sont froides comme un clair de lune, enchevêtrement d'herbes vénéneuses sur l'enchevêtrement des colonnes. Mais le pardon n'est pas descendu sur ce lieu. L'on se bat encore. La bataille est interminable". Le fredde rovine sono dunque ciò che resta di un'Arcadia andata perduta e sono in contrapposizione con il furioso perdurare della battaglia intorno ad esse e contro di esse. Si tratta di un'immagine elegiaca che anticipa il bozzetto successivo dedicato a Clorinda, personaggio della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, in preda al proprio desiderio amoroso: "l'amour connaîtra encore d'autres galops, d'autres fureurs, d'autres meurtres, d'autres mêlées dans les ruines". Il riferimento poetico all'opera del Tasso è l'ulteriore conferma del carattere poetico del tema della rovina, quale luogo privilegiato della *libido sentiendi*.

nell'osservatore anche la paradossale illusione di essere spettatore del fenomeno della distruzione, anticipandola idealmente nella propria immaginazione. Infatti, immaginare la fine delle cose, persino di se stessi, prima che tutto ciò accada – per quanto tale fine sia un lento spegnersi nella progressiva e ininterrotta perdita della memoria del tempo del passato –, ha la duplice funzione sia di voler illusoriamente controllare gli esiti del proprio destino, sia di trascinare quest'ultimo in un ininterrompibile e lento oblio in cui, di fatto, si perde finanche il limite temporale ultimo di tale presunta fine. La rovina diventa, pertanto, il luogo di una frattura temporale in cui, paradossalmente, si perde progressivamente la memoria del passato mentre lo scorrere del tempo si estende infinitamente nell'indeterminatezza del futuro, consentendo all'osservatore melancolico di vincere la finitudine dello stato presente della sua propria condizione materiale a vantaggio dell'idea, tanto certa quanto indeterminabile, di una distruzione che, tuttavia, sembra non dover mai giungere a compimento.

L'altro grande paradosso che accompagna la poesia della rovina è il lento degradarsi della memoria storica del monumento da parte del suo melancolico contemplatore. Di fatto, non c'è nulla di più iconico di un monumento per poter parlare del passato e dei fatti della Storia, eppure la rovina diventa, nell'analisi di Starobinski sul XVIII secolo, proprio il luogo della perdita della memoria perché lo sguardo melancolico su di essa fa perdere il senso della Storia a vantaggio di un vago, idealizzato e trasfigurato ricordo del passato. Di contro, se si perseguisse la conoscenza dei fatti, desumibile dalla memoria storica che degli stessi permane attraverso i documenti, svanirebbe l'intensità melancolica della poesia e la rovina precipiterebbe nella dimensione storica del suo essere a sua volta un documento materiale:

Quand on en vient à déchiffrer les noms des dieux oubliés, à déterrer les coupes enfouies, c'est la fin de l'équivoque poésie des ruines et de l'ignorance émue qui en était la condition. Le sacrilège, aux yeux de ceux qui restent attachés à cette émotion, c'est de vouloir dater ce qui doit être ressenti comme immémorial. Le sentiment des ruines, au

XVIII^e siècle, a été concurrencé par l'essor de la pensée historique moderne, qui a dépoétisé les documents du passé à mesure que son enquête devenait plus méthodique¹⁹.

Starobinski parla di “equivoca poesia della rovina”, lasciando sottintendere che, distante dalla ricostruzione storica dei fatti, lo sguardo melancolico che caratterizza la poesia della rovina è possibile solo in una condizione paradossale di degradazione della memoria e di *absentia temporis*. Lo sguardo melancolico e poetico sulla rovina – Starobinski parla di “sentimento della rovina” e del suo disvelamento come di un “sacrilegio” agli occhi dei suoi commossi estimatori –, infatti, entra in contrasto, proprio nel corso del XVIII secolo, con la conoscenza documentaristica del passato e dunque delle rovine medesime, che per lo storico, sono testimonianze riconducibili a ben precisi momenti ed eventi storici. Questo vuol dire che la poesia della rovina sottrae quest'ultima alla sua identità di documento per lo storico, come di monumento per la civiltà che la possiede e potrebbe in tal senso apprezzarla²⁰.

¹⁹ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p.161.

²⁰ Il concetto di documento viene ricondotto all'uso delle fonti che ne fa lo storico nella sua operazione di ricostruzione scientifica della storia del passato, mentre il concetto di monumento viene ricondotto alla memoria storica, che ad esso è legata, e ad una serie di valori che una collettività ad esso attribuisce. Per una prima analisi di questi temi cfr. P. Nora, *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux* (1984), in *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, sous la direction de P. Nora, Gallimard, “Quarto”, Paris 1997, pp. 23-43. In modo particolare, scrive Nora: “Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portés par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel: l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne

A questo punto, conviene soffermarsi sull'identità e sul significato dei concetti di documento e di monumento, riportando quanto scritto da Jacques Le Goff in un suo intervento pubblicato nel 1978 nella *Enciclopedia Einaudi*:

Il documento non è innocuo. È il risultato prima di tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che lo hanno prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato a essere manipolato, magari dal silenzio. Il documento è una cosa che resta, che dura e la testimonianza, l'insegnamento (per richiamarne l'etimologia) che reca devono essere in primo luogo analizzate demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di se stesse. Al limite, non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico non fare l'ingenuo²¹.

Volendosi attenere all'interpretazione delle nozioni di documento e di monumento proposta dallo storico Jacques Le Goff, si comprende perché la poesia della rovina, secondo i dettami culturali del XVIII secolo, sottrae a quest'ultima la sua identità di documento, come evidenziato da Starobinski. Il documento²² è, infatti, qualsivoglia fonte del passato, anche recentissimo, venga soggetta al vaglio dello storico, mentre si è avuto modo di valutare quanto lo sguardo melancolico sulla rovina sottragga quest'ultima proprio alla sua dimensione storica. Infatti, non

vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif" (*ibid.*, pp. 24-25). Pierre Nora evidenzia così tutte le differenti caratteristiche che collocano la memoria e la ricerca storica su due piani del tutto differenti, riconoscendo egli alla prima soprattutto il suo valore identitario per un popolo che fonda su di essa l'essenza del proprio essere, alla seconda il carattere scientifico dato dalla ricerca della verità dei fatti. Strutturata secondo un diverso punto di osservazione è la posizione di Jacques le Goff – alla quale sostanzialmente mi attengo –, il quale, nel brano di seguito riportato, sostiene che ci sia una sovrapposibilità tra le nozioni di documento e di monumento.

²¹ J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5, Einaudi, Torino 1978, p. 46.

²² "Il termine latino *documentum* deriva da *docere* 'insegnare'. Si è evoluto verso il significato di prova" (*ibid.*, p. 38).

avere una corretta memoria del passato è il diktat di fondo per lo sguardo melancolico sulla rovina, il che è l'esatto opposto di quel che prevede tanto la nozione di documento quanto quella di monumento²³. Pertanto, accettando la tesi sostenuta da Le Goff che il documento è monumento²⁴, e in considerazione del fatto che anche etimologicamente il monumento è

²³ Esiste, tuttavia, anche un margine più facilmente sovrapponibile nel confronto tra la rovina e il documento/monumento, da intravedersi nell'idea di Le Goff secondo la quale anche il documento è di per sé soggettivo, mentre è l'analisi che lo storico opera attraverso di esso a dover avere un certo carattere di oggettività. Ugualmente, la funzione del monumento di orientare la conoscenza dei percorsi già trascorsi della Storia e costruire così l'immagine che una società vuol dare di sé attraverso di esso, consiste in un uso soggettivo dell'antico all'interno dei dati della Storia, esattamente come soggettiva è la visione melancolica sulla rovina nel XVIII secolo.

²⁴ Seguo, dunque, tale interpretazione proposta da Jacques Le Goff. Per un'altra lettura – oltre quella già precedentemente presentata di Pierre Nora – delle due nozioni di documento e di monumento, cfr. M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, p. 15: "Disons pour faire bref que l'histoire, dans sa forme traditionnelle, entreprenait de 'mémoriser' les *monuments* du passé, de les transformer en *documents* et de faire parler ces traces qui, par elles-mêmes, souvent ne sont point verbales, ou disent en silence autre chose que ce qu'elles disent : de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les *documents* en *monuments*, et qui, là où on déchiffrait des traces laissées par les hommes, là où on essayait de reconnaître en creux ce qu'ils avaient été, déploie une masse d'éléments qu'il s'agit d'isoler, de grouper, de rendre pertinents, de mettre en relations, de constituer en ensembles. Il était un temps où l'archéologie, comme discipline des monuments muets, des traces inertes, des objets sans contexte et des choses laissées par le passé, tendait à l'histoire et ne prenait sens que par la restitution d'un discours historique ; on pourrait dire, en jouant un peu sur les mots, que l'histoire, de nos jours, tend à l'archéologie, - à la description intrinsèque du monument". L'idea di fondo di Foucault è, dunque, che la Storia, come l'archeologia, debba dar vita a un processo di classificazione dei dati e di lettura analitica e schematica degli stessi, piuttosto che essere indirizzata verso una loro più ampia quanto generica interpretazione. Infatti, quando poi si parla nello specifico dell'archeologia, Foucault scrive che: "L'archéologie cherche à définir non point les pensées, les représentations, les images, les thèmes, les hantises qui se cachent ou se manifestent dans les discours ; mais ces discours eux-mêmes, ces discours en tant que pratiques obéissant à des règles. Elle ne traite pas les discours comme *document*, comme signe d'autre chose, comme élément qui devrait être transparent mais dont il faut souvent traverser l'opacité importune pour rejoindre enfin, là où elle est tenue en réserve, la profondeur de l'essentiel ; elle s'adresse au discours dans son volume propre, à titre de *monument*. Ce n'est pas une discipline interprétative : elle ne cherche pas un 'autre discours' mieux caché. Elle se refuse à être 'allégorique'" (*ibid.*, p. 188).

il luogo per eccellenza della memoria²⁵, alla rovina interpretata in chiave settecentesca non può nemmeno essere attribuito lo status di monumento. Infatti, la rovina, sempre nei termini dello sguardo melancolico ad essa rivolto, deve essere il luogo di una contemplazione *in absentia temporis* e la sede di un processo di degradazione della memoria del proprio passato. Il monumento, invece, affinché possa essere luogo celebrativo per la società che lo possiede, deve essere il luogo per eccellenza della memoria, una finestra aperta sul proprio passato.

La distanza tra la poesia della rovina e il documento/monumento è tanto più evidente se si considera che anche un illuminista come Denis Diderot offre la sua testimonianza a vantaggio della prima, nel momento in cui il suo animo si volge a considerare i fenomeni del trascorrere del tempo in senso universale:

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend [...]. Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun ; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés !²⁶

Di fronte al trascorrere del tempo e al generale processo di deflazione della materia, la constatazione della rovina acquista, anche per il grande illuminista, un carattere di melancolica e soggettiva riflessione, compiuta come sulla riva di un fiume che lascia scorrere i suoi

²⁵ J. Le Goff, *Documento/monumento*, cit., p. 38: "La parola latina *monumentum* va ricollegata alla radice indoeuropea *men* che esprime una delle funzioni fondamentali della mente (*mens*), la memoria (*memini*). Il verbo *monere* significa 'far ricordare', donde 'avvisare', 'illuminare', 'istruire'. Il *monumentum* è un segno del passato. Il monumento, se si risale alle origini filologiche, è tutto ciò che può richiamare il passato, perpetuare il ricordo".

²⁶ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 164. Il brano, citato da Starobinski, è tratto da D. Diderot, *Œuvres complètes de Diderot*, par J. Assézat, tome onzième, Garnier Éditeurs, Paris 1876, *Le salon de 1767 (Guérin, Robert - Grande galerie éclairée du fond)*, p. 229.

flutti in modo inarrestabile. È evidente quanto la contemplazione melancolica dello scorrere del tempo non sia un atto collettivo, bensì una percezione individuale da provare in totale solitudine, pur avendo essa come scopo il naufragio dell'animo nell'infinitudine del tutto che "si annienta, perisce, passa", e quindi in condivisione con una lettura universale del destino che tutto avvolge verso la morte. Si viene così ad individuare un altro tra i caratteri connessi allo sguardo melancolico della rovina, cioè il suo essere un atto percettivo assolutamente individuale, è vero esperibile da chiunque, ma non condivisibile, in virtù di quel piacere esclusivamente interiore che si genera con la contemplazione del lungo perire della materia e dell'inesorabile trascorrere del tempo. Anche da questo punto di vista, pertanto, lo sguardo melancolico sulla rovina fa sì che quest'ultima non possa essere considerata come un monumento. Infatti, come si è avuto modo di constatare precedentemente seguendo l'analisi di Jacques Le Goff, il monumento è il segno tangibile di una memoria storica collettiva, di contro, pertanto, al melancolico e soggettivo sentire della poesia della rovina.

Volendo riassumere quanto finora analizzato, dunque, lo sguardo melancolico sulla rovina è un atto individuale che avviene *in absentia temporis* e a condizione di un lento degradarsi della sua memoria. Intesa in tal senso, la rovina diventa il luogo di una riflessione esclusivamente filosofica e non storica, un luogo fisico, ma con il quale il melancolico osservatore instaura un processo estetico idealizzante²⁷.

²⁷ Karlheinz Stierle parla di una "antropologia estetica" a proposito della scrittura critica di Starobinski: "L'imaginaire est une réalité humaine, obéissant à une loi interne qui est au centre de l'anthropologie esthétique de Starobinski. [...] L'on pourrait de ce point de vue, le comparer à Sainte-Beuve, auteur qui ne jouit pas aujourd'hui de l'estime qu'il mérite. Il faut que le lecteur soit prêt à s'engager entièrement dans cette aventure qu'est la lecture, s'il veut que l'œuvre devienne pour lui le lieu d'une anthropologie esthétique, débouchant non sur la connaissance mais sur l'expérience" (K. Stierle, *Dévoilement de la lecture*, in J. Starobinski, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, Paris 1985, p. 82). La definizione di "antropologia estetica" rende a pieno il carattere del sistema interpretativo di Starobinski, fondato su un'estetica derivante dall'esperienza pratica di una società che sceglie e riconosce l'oggetto del proprio sguardo estetizzante.

Starobinski trova conferma di questa idea del rapporto che si instaura con la rovina nel corso del XVIII secolo anche attraverso l'arte dei giardini. Proprio in quel secolo il cosiddetto giardino all'inglese, privilegiando la costruzione di un microcosmo mediante la presenza di finte rovine, deve comunicare il senso del trascorrere del tempo senza rivelare il proprio carattere di finzione, come in presenza di un'illusoria realtà. Le rovine dei giardini di quell'epoca, pur essendo per la gran parte finte – copie o imitazioni –, assumono, tuttavia, un pieno carattere di verità sul piano della lettura filosofica che esse ispirano riguardo alla finitudine del mondo e al trascorrere del tempo. Infatti, la rovina, vera o finta che sia, ha l'unico scopo di stimolare la contemplazione melancolica dell'osservatore, il quale non deve occuparsi del significato storico degli eventi che l'hanno accompagnata e segnata e tanto meno della sua veridicità. Ecco dunque che un luogo fittizio di finte rovine può essere altrettanto efficace come un vero sito di rovine, perché in entrambi i casi bisogna comunque perdere memoria della verità storica e immergersi esclusivamente nella contemplazione dell'inarrestabile fluire del tempo. Il paradosso è, dunque, che la rovina, secondo tale ottica, è il luogo della memoria di cui progressivamente si perde anche la memoria, in una sorta di caos temporale²⁸:

Tandis qu'au-dehors s'apprêtent les orages de l'histoire, on se donne l'illusion de vivre un instant éternel. On eût souhaité qu'en ce jardin non seulement la nature mais l'univers entier fût présent ; que les lieux lointains et les monuments du passé fussent rapprochés de nous, de façon à résumer sous nos yeux tout ensemble le temps et l'espace²⁹.

²⁸ È la stessa immagine di caos riscontrabile nelle incisioni di immaginari luoghi di rovine realizzate a partire dall'età rinascimentale in poi, come quella raffigurante *Romulus et Remus* dell'incisore del XVI secolo Léon Davent (fig. 1), sulla quale scrive Starobinski che: "Il arrive qu'ébauches et débris soient mêlés. On se perd dans la confusion des éléments : ce chaos fait penser aux étapes que le travail alchimique, obligatoirement, doit traverser pour atteindre la perfection de l'Œuvre. La pire des mélancolies c'est alors de ne pouvoir passer outre, de rester captif du bric-à-brac" (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, cit., pp. 62-65).

²⁹ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 172.

Le caratteristiche del giardino all'inglese dotato di finte rovine sono esattamente le stesse di quelle che, nell'ottica del XVIII secolo, devono possedere le vere rovine: in entrambi i casi, infatti, il passato di secoli e secoli di storia, vera o fittizia che sia, deve rifluire nell'unico attimo di eternità instaurato dallo sguardo melancolico dell'osservatore in seguito al degradarsi della sua memoria. Il giardino si trasforma così in un microcosmo della storia dell'universo, sia dal punto di vista antropico sia da quello geologico, pur se, all'interno di esso, sono state annullate le categorie dello spazio e del tempo³⁰. Esso diventa, dunque, una sorta di rovina perfetta perché soddisfa in pieno l'esigenza di contemplare in un solo istante lo spazio e il tempo dell'universale trascorrere delle cose. Si è in presenza così di un luogo finito che racchiude l'infinito, un luogo falso che testimonia del vero trascorrere del tempo grazie alla trasfigurazione operata su di esso dallo sguardo melancolico³¹. Il paradosso è che, dal canto proprio, la vera rovina,

³⁰ "Car le jardin ne prétend pas être seulement un univers en miniature, il voudrait être aussi une psychologie matérialisée, où tous les âges de la vie, où tous les états d'âme [...] puissent se disperser dans l'espace et trouver leur expression symbolique par les jeux du roc, de l'eau, de la verdure, de la pierre construite ou sculptée" (*ibidem*).

³¹ Rifacendosi al concetto di finzione delle rovine del giardino all'inglese settecentesco e alla melancolica riflessione sul trascorrere del tempo che esse comunque suscitano, si può richiamare l'episodio dell'incontro di Enea ed Andromaca in Epiro presente nel terzo libro dell'*Eneide* virgiliana (III, 291-351). La trasfigurazione dell'Epiro nei luoghi in cui si è consumata la distruzione di Troia, secondo lo sguardo che su di esso rivolge Andromaca, fa, ugualmente, di quel luogo fasullo il simulacro di un fatto consumatosi altrove. Eppure, quel simulacro è capace di produrre negli animi di Andromaca e di Enea una tale intensità di emotiva partecipazione al dramma che si è consumato, da far dimenticare che è interamente fasullo. Su quei mirabili versi così scrive Giovanni Macchia: "Nella grande scena virgiliana dell'incontro tra Enea e Andromaca, avvenuto per caso, come in un romanzo d'avventura, nell'alta Butroto in Epiro, quel che colpisce è che una delle più sanguinose tragedie del mondo antico, di cui fu protagonista la vedova di Ettore, si sia come ricomposta, dopo gli affanni ed i lutti, in un teatro di dolorosa finzione. Andromaca, la schiava di Pirro, è divenuta regina, per aver sposato uno schiavo come lei, un falso re, un indovino, il troiano Eleno. E quello che fa la schiava regina e tutto quello che vede, è falso, ma ribattezzato come autentico, risorto da un mondo distrutto: Troia. È falso il fiume che scorre in quelle contrade, che ha ora il nome del fiume di Troia: il Simoenta. È falso il sepolcro di Ettore elevato tra verdi cespugli ove Andromaca offre i suoi doni funebri e triste chiama i suoi Mani; quel sepolcro è vuoto. Son false le terre del regno che Eleno ha chiamato Caonie dal nome troiano Caone. È falsa tutta quella Troia

dovendo essere il luogo della contemplazione del fluire del tempo senza che ci si preoccupi di doverne conoscere realmente la storia, si trasforma così da luogo reale a luogo fittizio di una riflessione melanconica di natura estetico-filosofica. La rovina assume, infatti, il ruolo di un palcoscenico dal quale l'osservatore viene stimolato a provare un sentimento struggente, esattamente come se si sentisse coinvolto dalla visione scenica di un dramma teatrale.

Peraltro, per quanto si può desumere dall'analisi di Starobinski, ancora più ambiguo risulta essere il concetto di memoria all'interno sia di un giardino di rovine, sia di un vero sito di rovine:

Le jardin est un pays de mémoire. La plupart de ses 'fabriques' sont, d'une manière ou d'une autre, des mémoriaux : de l'amour, de la vertu, de la philosophie. Pour remplir cette fonction, les monuments se couvrent d'inscriptions, de vers : l'architecture des fabriques est parlante, voire bavarde. Elle éternise des figures chéries ou des noms glorieux. Ne serait-il pas plus vrai de dire qu'elle instaure des absences, afin de mieux susciter, à leur égard, la mémoire fervente, le regret, la douce mélancolie ? Absence, ou, derrière les tombeaux factices, simulacre d'absence ; et c'est alors une double absence. Le jardin, au lieu d'être le foyer fervent de la présence retrouvée, est le rendez-vous des nostalgies inapaisées. Même si elles ne sont pas des tombeaux, les 'fabriques' sont les doubles fantomatiques d'une réalité lointaine. Elles en offrent un fac-similé qui ne parvient pas à faire

costruita laggiù, con una rocca in figura di Pergamo grande e un arido rivo che chiamano Xanto. Uomini e cose sono ormai condannati a fare soltanto la rappresentazione del loro dramma, e anche Enea non vi si sottrae. Entrando nella città, come se fosse la vera Troia, abbraccia la finta porta Scea", G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia. Letture e immagini (Baudelaire ritrova Andromaca a Parigi, in "Corriere della Sera", 6 febbraio 1974)*, in Id., *op. cit.*, p. 1378. Jean Starobinski, commentando a sua volta il racconto virgiliano attraverso i versi baudelairiani del *Cygne* parla di degradazione nel rapporto tra verità e finzione: "Le 'Simoïs menteur' est une image dégradée du fleuve qui coulait dans la terre du 'grand époux'. Puis, dans ce qui deviendra l'arrière-fond spatial de l'apparition du cygne, il ne reste que 'l'eau des flaques'. La dégradation se poursuivra lorsque, sous les 'pieds palmés' du cygne, ne subsistera plus qu'un 'ruisseau sans eau'. La dégradation n'est pas seulement, au sens étymologique du terme, la réduction au *trivial*, mais encore et surtout le tarissement, l'assèchement" (J. Starobinski, *La mélancolie au miroir*, cit., p. 66).

oublier sa qualité d'image. [...] La fonction imaginaire du jardin aboutit, on le voit, à destituer le présent historique de son urgence propre. L'instant éternel, dans le labyrinthe des fausses ruines, proclame la fugacité des grandeurs, la mortalité sans recours, la vanité de toutes choses - à la seule exception du sentiment qui les constate et qui s'exalte confusément³².

Il giardino delle finte rovine è il luogo dell'assenza della Storia e del tempo, nonché il luogo della degradazione della memoria, esattamente come si voleva che fossero le vere rovine nel XVIII secolo, perché, in entrambi i casi, ciò che conta non è la ricerca della verità storica, ma l'effetto di stimolazione dello sguardo melancolico nell'osservatore. Il paradosso è che, mentre in presenza delle vere rovine, è necessario perdere coscienza della loro storia, limitandosi a percepirne solo la distruzione e la loro appartenenza ad un passato che deve rimanere non chiarito, le finte rovine, viceversa, si ammantano di innumerevoli richiami alla Storia, diventando addirittura il simulacro della memoria, così da nascondere la propria natura fittizia e dare l'illusione di essere quel documento/monumento di cui, invece, bisogna dimenticarsi di fronte alla vera rovina, pena lo svanire dello sguardo melancolico sul tempo che passa. Sia con le finte rovine sia con quelle vere si attuano, pertanto, due analoghi processi di degradazione della memoria, nel primo caso volto ad obliterare la consapevolezza della natura fittizia della rovina, nel secondo volto a far dimenticare la verità storica della stessa. I due processi, per quanto opposti, condividono le azioni del mascheramento dei fatti della Storia e del disvelamento della presenza e dell'inevitabilità della morte che tutto pervade. Infatti, se da una parte l'osservatore, di fronte all'eterno trascorrere del tempo, è spinto a considerare se stesso parte dell'assenza che le rovine, vere o finte che siano, melanconicamente rappresentano, dall'altra si concede all'ulteriore paradosso di sentirsi anche spettatore esterno di tale assenza. L'osservatore melancolico fa dell'attimo del suo sguardo melancolico

³² J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 173.

un eterno istante di globale visione del tempo e dello spazio, cioè, come ho già precisato all'inizio di questo mio intervento, si fa l'artefice di una visione del mondo che, pur inglobandolo, gli consente altresì di smisuratamente contemplarla, e quindi anche di sottrarsene idealmente, almeno fintantoché perdura il suo sguardo melancolico.

A questo punto, seguendo sempre le orme di Starobinski, viene a configurarsi, nella sua teoria dello sguardo melancolico sulla rovina, un altro carattere fondamentale e forse del tutto inatteso, e cioè quello che vede compresenti il mascheramento e il processo ad esso saldamente collegato del disvelamento³³. Rivolgere il proprio sguardo melancolico sulla rovina significa, infatti, farlo non solo *in absentia temporis* soggiacendo a un lento processo di degradazione della memoria, ma anche accettando di compiere un'operazione che sia un insieme di mascheramento e di disvelamento, e questo è l'ennesimo paradosso collegabile alla poesia della rovina.

Riguardo al tema del mascheramento nel soggetto iconografico della rovina conviene evidenziare che, nel capitolo *Nostalgies et utopie* dell'*Invention de la liberté*, Starobinski ha dedicato un paragrafo al

³³ Jean Starobinski, commentando il pensiero di Michel de Montaigne, spiega che la morte, simbolo del mascheramento, si deve trasformare, in realtà, proprio nel luogo del disvelamento e della rivelazione: "La mort démasque. Pourquoi donc la craindre ? Au lieu de voir en elle ce qui leur donne accès à la liberté, la plupart des hommes la considèrent comme une affreuse menace. Mais c'est leur imagination qui s'effarouche : l'horreur n'est qu'un masque dont le vulgaire a coutume de revêtir la mort. Commençons par démasquer la hideuse apparence de la mort ; après quoi, c'est d'elle que nous viendra la connaissance de notre identité mise à nu. Ainsi la mort démasquée pourra devenir la mort démasquante. Double révélation qui bientôt n'en fait plus qu'une, à mesure que la mort intériorisée et volontairement possédée devient mienne, s'unit à moi et fait partie de mon identité définitive. La vérité dévoilante de la mort se confond alors avec la vérité dévoilée de la vie. En démasquant cette chose menaçante, nous découvrons notre propre personne" (J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, cit., p. 150). La lettura critica di Starobinski sul pensiero di Montaigne può essere, a mio avviso, ulteriormente disvelatrice di cosa sia la rovina e della funzione che essa assume grazie allo sguardo melancolico che la caratterizza nel corso del XVIII secolo. Infatti, la rovina è il luogo per eccellenza della morte che lentamente sopravanza, mentre lo sguardo melancolico su di essa riesce sia a rivelare la condizione di morte che le appartiene sia a sottrarre ad essa il melancolico osservatore in un gioco paradossale tra le due opposte tendenze del mascheramento e del disvelamento.

soggetto delle fantasiose prigioni realizzate da Giovanbattista Piranesi in alcune sue incisioni (fig. 2), sottolineando ciò che può accomunare e distinguere le due serie di soggetti:

L'image de la prison, chez Piranèse, n'impose-t-elle pas à la figure humaine une situation exactement contraire au sentiment qu'il éprouve en présence des ruines ? Non pas avoir oublié mais : être oublié. Tandis que les ruines supposent un contemplateur inutilement éveillé devant 'l'oublieuse mémoire' des pierres, les Prisons dressent le songe vigile d'un édifice qui multiplie ses vouîtes et ses escaliers en spirale pour signifier au prisonnier qu'il est à tout jamais oublié, retranché de la communion humaine³⁴.

Riguardo a quanto evidenziato da Starobinski sul duplice senso della direzione della dimenticanza che, in presenza delle rovine, esercita l'osservatore su di esse, mentre nelle scene di prigioni è la struttura ad esercitarla forzatamente sul condannato, ritengo, altresì, che dalle rovine e dalle prigioni venga compiuta la medesima operazione di mascheramento nel senso della costruzione di uno schermo rispetto all'atto del vedere da parte di chi ne è spettatore esterno. Infatti, come la prigione è il luogo dell'essere sottrarsi al mondo forzatamente, una forma di isolamento in cui si maschera chi vi dimora alla vista di chi è all'esterno, parimenti, la rovina, secondo la sensibilità settecentesca della poesia della rovina, è il luogo di un processo di mascheramento del tempo passato e quindi di obliterazione della storia degli uomini che l'hanno attraversato. In entrambe la serie delle incisioni di Piranesi, infatti, si deve immaginare la presenza di un osservatore esterno alla scena, il quale constata quanto entrambe le due serie di strutture, cioè le prigioni e le rovine, nascondano, imprigionino, e quindi mascherino la vita di chi gli appartiene e/o gli è appartenuto. Quel che deve restare nell'animo dell'osservatore, seguendo la sensibilità settecentesca della contemplazione, non è, infatti, la conoscenza della vita e delle sofferenze dei condannati e tantomeno quella degli uomini del passato, bensì è la spinta verso il sottile e soggettivo stato di sofferenza, che

³⁴ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., pp. 174-177.

si tramuta in ambiguo piacere, dato dalla consapevolezza di potersi sottrarre alla *absentia* che entrambi i luoghi rappresentano, nel momento in cui se ne esercita una visione *extra moenia*. Le rovine e le prigioni diventano così quinte teatrali con lo scopo di suscitare le une uno sguardo melancolico, le altre uno sguardo orrifico, il cui risultato finale è, in entrambi i casi, il distanziarsi dell'osservatore rispetto a ciò che ha davanti, accettando un atto di mascheramento della vita che si nasconde in entrambi i luoghi così da giungere al disvelamento della morte che è destinata a tutto possedere definitivamente³⁵. Infatti la poesia della rovina trasforma quest'ultima nel luogo del mascheramento perché è il luogo che l'osservatore contempla

³⁵ Si può far ricorso al brano seguente, tratto dal saggio *Montaigne en mouvement*, per comprendere ancora meglio la centralità degli opposti nel sistema dialettico pensato da Starobinski a proposito dell'opera di Montaigne, e da lui adottato anche in altri contesti, quale, appunto, quello dello sguardo melancolico sulla rovina: "Dans le système métaphorique *masque/visage*, de même que dans les couples d'antonymes *apparence/essence*, *artifice/nature*, nous avons vu fréquemment se renouveler une 'dialectique' dont le troisième terme consistait en un retour au premier terme, mieux accepté et mieux compris: réconciliation avec l'inévitable apparence du monde, reconnaissance de la nécessité d'un recours à la forme esthétique, donc à l'artifice et au fard, pour accéder à l'identité personnelle" (J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, cit., pp. 173-174). Ritrovo nel brano appena proposto la traccia per avvalorare la mia ipotesi che Starobinski consideri il settecentesco sguardo melancolico sulla rovina come soggetto a un processo dialettico, in cui gli opposti "mascheramento/disvelamento", "apparenza/essenza" e "artificio/natura" si mantengono nella loro condizione di paradosso, per essere poi superati mediante il valore estetico che viene conferito al paesaggio di rovine dallo sguardo melancolico, attraverso il quale opera la *libido sentiendi*. Sull'impostazione dialettica e triadica dell'analisi degli *Essais* di Montaigne da parte di Starobinski cfr. A. Compagnon, *Montaigne postmoderne*, in J. Starobinski, *Cahiers pour un temps*, cit., pp. 129-140, il quale, a proposito di tale struttura di pensiero, così scrive: "S'introduit dès lors la question du statut de la synthèse dialectique que Starobinski discerne en Montaigne. Chronologique ou logique? Starobinski, qui ponctue son livre de discrètes références à la psychanalyse freudienne, substitue évidemment le terme du *mouvement* à celui d'*évolution* pour se libérer d'une contrainte linéaire et prévenir, si faire se peut, le contresens: le mouvement est brownien, un tournoiement, au mieux une spirale" (*ibid.*, p. 132). Ritengo che lo sguardo melancolico sulla rovina si strutturi secondo la medesima logica di movimento appena citato, dunque non lineare ma circolare e/o spiraliforme. Tale movimento è in perfetta armonia con il sistema in cui l'*absentia temporis*, propria del soggetto che osserva, comunque dialoga con il fluire del tempo a cui è soggetta la rovina; inoltre, risponde pienamente al processo della fissità dello sguardo che comunque supera se stesso in virtù dei caratteri gnoseologico ed estetico dell'atto dell'osservare.

mascherandone volutamente la sua natura storica di documento/monumento, pur disvelandone il processo naturale di distruzione compiuto dall'inarrestabile fluire del tempo, la cui contemplazione è all'origine della poesia della rovina. Quel che avviene è una degradazione della memoria che conduce l'individuo ad uno stato di regressione contemplativa di un presupposto stato di natura che è esso stesso rovina e, verso il quale, pertanto, devono tendere sia le vere rovine, avvolte dal processo di mascheramento del loro divenire storico, sia le finte rovine dei giardini all'inglese, perfettamente integrate in un immaginario e intoccato spazio naturale³⁶.

A tal proposito, conviene ritornare al brano di Shaftesbury, che non a caso Starobinski presenta all'inizio del capitolo *Nostalgies et utopies*, e con cui io stesso ho cominciato questa disamina. Shaftesbury parla del mondo naturale, oramai decrepito e giunto esso stesso allo stato di rovina³⁷. Pertanto, le finte rovine dell'intatto quanto apparentemente abbandonato e selvaggio giardino all'inglese, così come le vere rovine, avvolte da una natura che se ne riappropria progressivamente grazie alla dimenticanza dell'uomo nei confronti della Storia, sono entrambe una manifestazione di quella sensibilità settecentesca, al centro dell'opera di Starobinski, che vuole far confluire Storia e Natura in un illusorio punto di origine, corrispondente, paradossalmente, anche ad

³⁶ È quanto si comprende seguendo l'analisi di Starobinski nel paragrafo finale, *Le style de la volonté*, all'interno del capitolo dedicato al tema della rovina (J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 181): "Face à l'espace du parc, les maisons que construisent Morris ou Adam marquent la volonté de l'homme et définissent un séjour rationnel au sein du règne irrationnel de la végétation libre. Au lieu de la permutation baroque, nous découvrons une séparation : celle-ci marque précisément le recul à partir duquel la contemplation de la nature se charge de nostalgie. [...] Le contraste de la demeure et du parc procède de cette situation de guerre, mais la transpose en armistice localisé, instaure le rêve de la paix impossible, face à une nature dont on s'est ingénié à conserver l'image intacte". In questo brano Starobinski sta sostenendo l'idea di un contrasto tra il razionalismo architettonico neoclassico e l'illusione di una natura abbandonata e incontaminata del giardino all'inglese.

³⁷ Per un'interpretazione del paesaggio montuoso tra Settecento e Ottocento cfr. A. Guyot, *La ville dans la montagne, la montagne comme une ville : analogies architecturales et urbaines dans la représentation des Alpes chez les écrivains voyageurs aux XVIII^e et XIX^e siècles*, in "Revue de Géographie alpine", 87-1, 1999, pp. 51-60.

un punto di fine³⁸. In realtà, all'interno di un così fittizio processo, non è solo la Storia a venir meno nella sua essenza, come si è avuto modo di dimostrare finora, ma anche la Natura, alla quale si attribuisce uno stato di selvaggia decrepitudine che è puramente ideologico e tutt'altro che reale. Lo sguardo melancolico sulla rovina abbandonata consiste, dunque, in uno stato di *absentia* strettamente collegato al mascheramento tanto della Storia, quanto della Natura. È, infatti, solo grazie a tale duplice mascheramento che l'osservatore melancolico, pur sentendosi partecipe della *absentia* che lo circonda, riesce, tuttavia, in virtù del suo guardare, anche a distanziarsi da essa, come se fosse lo spettatore di una finzione teatrale dotata di quinte sceniche. Un processo teatrale apparentemente prossimo a quello presentato da Aristotele nella sua *Ars Poetica*, allorché lo spettatore, lasciandosi penetrare dal pathos tragico, riesce alla fine anche a liberarsene, in un gioco continuo di rimandi tra la finzione delle azioni sceniche e la vera partecipazione dello spettatore che arriva allo stato ultimo della catarsi. Tuttavia, per il settecentesco sguardo melancolico sulla rovina non si può parlare propriamente di catarsi, bensì solo del distanziamento dell'osservatore rispetto all'inarrestabile fluire del tempo e al processo degradante da esso provocato³⁹.

³⁸ Tale corrispondenza è collegata all'idea tutta settecentesca che la rovina sia il luogo della riconciliazione tra Storia e Natura. Quando l'immagine di tale ideale simbiosi svanisce verso la fine del secolo, allora la rovina diventa il luogo dell'orrido, del tenebroso e del macabro. A tal proposito si riporta quanto scrive H. R. Jauss, *Jean Starobinski et l'archéologie de la modernité*, in J. Starobinski, *Cahiers pour un temps*, cit., p. 116: "La fascination pour les ruines, si marquée à cette époque, obéit à cette même dialectique. Au milieu du siècle, réactualisée par les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, la contemplation nostalgique des vestiges d'une grandeur disparue fait prendre conscience de la simplicité, de la totalité à jamais perdue des premiers temps. Certes, le regard sentimental découvrant ici le Naïf comme son opposé, peut encore trouver réconfort à l'idée que la ruine envahie de verdure réconcilierait l'histoire et la nature. Mais la mélancolie des ruines - dès l'avènement du roman 'gothique' ou d'épouvante, avec ses fantasmes de violence, d'inceste et de catastrophe - finit par verser dans le plaisir macabre né des rituels de l'angoisse, véritable insulte à la raison éclairée".

³⁹ La melancolia di per sé non produce un cambiamento interiore in chi se ne sente posseduto, perché si permane fissamente nel mascheramento della propria visione, a differenza di qualunque altro processo che stimoli la produzione dell'immaginario: "Le

Starobinski evidenzia, inoltre, un ulteriore paradosso dello sguardo melancolico sui giardini di rovine, consistente nel godere di una felicità in virtù proprio dell'assenza della felicità:

La conscience nostalgique rêve dans les parcs où l'idylle, en se dérobant, nous laisse le regret d'une réconciliation manquée. On goûte ainsi un bonheur qui a pour thème l'absence du bonheur⁴⁰.

Lo sguardo melancolico, carico di tutti i suoi paradossi, dunque, non genera nell'osservatore cambiamenti interiori di tipo catartico, ma solo il persistere della condizione riflessiva che sussiste fintantoché si perpetua l'atto del guardare. La vista si fa, dunque, complice di un mascheramento/disvelamento strettamente legati alla *libido sentiendi* dell'osservatore e al suo soddisfacimento in termini di piacere sottilmente doloroso.

Da quanto finora discusso emerge la centralità della vista riguardo al tema della rovina e Starobinski aveva già affrontato precedentemente il tema del vedere come atto di mascheramento/disvelamento

recours à l'imaginaire - c'est-à-dire à l'image ou à l'apparence d'une action réelle ou vraisemblable - est la condition nécessaire de la *catharsis*. Car l'imaginaire conserve, d'une part, le pouvoir qu'a la réalité de soulever nos passions, de retentir dans les profondeurs de notre corps ; d'autre part, l'événement représenté n'étant pas réel, l'émotion qu'il suscite va pouvoir se dépenser purement (en 'pure' perte) : d'où l'effet de purgation, de *catharsis*. La notion d'imaginaire nous conduit donc à celle de 'libération' - par l'intermédiaire de la *dépense* passionnelle suscitée par l'illusion. À quoi s'ajoute le fait qu'un destin représenté, c'est-à-dire développé dans la substance de la parole et de l'imaginaire, est un destin maîtrisé", J. Starobinski, *La relation critique* (1970), Gallimard, "Tel", Paris 2001, pp. 211-212. Stando a quanto scrive Starobinski a proposito della catarsi e al suo stretto legame con l'immaginario, risulta evidente che lo sguardo melancolico sulla rovina non possa favorire alcuna azione di catarsi perché esso è legato alla realtà fisica della rovina, vera o fittizia che sia, e non al processo di consapevole creazione dell'immaginario. Lo sguardo melancolico, piuttosto, compie quel processo di trasmutazione del tempo sia per il soggetto che osserva sia per l'oggetto osservato, in seguito ad un atto di mascheramento che non è finzione pura, ma appunto, nascondimento che si fa a sua volta disvelamento grazie al piacere estetico stimolato dalla *libido sentiendi* dell'osservatore, la quale consente a quest'ultimo di non rimanere irretito nella fissità paralizzante della melancolia.

⁴⁰ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., p. 180.

nell'opera *L'œil vivant* del 1961, che comincia citando *Les Essais* di Montaigne:

Le caché fascine. 'Pourquoy inventa Popaea de masquer les beautez de son visage, que pour les renchérir à ses amants ?' (Montaigne.) Il y a, dans la dissimulation et dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède⁴¹.

Il fascino di ciò che è nascosto, di ciò che appare come misterioso e quindi di più ardua conquista, solletica la *libido sentiendi* dell'individuo che con maggior fervore si spinge proprio verso ciò che a lui è celato⁴². Trasponendo questa lettura di Starobinski del passo di Montaigne in relazione alla poesia della rovina, trova conferma l'idea che proprio quando a quest'ultima si sottrae la sua verità di documento/monumento, essa è capace di generare nell'osservatore un sentire melancolico,

⁴¹ J. Starobinski, *L'œil vivant* (1961), Gallimard, "Tel", Paris 1999, p. 9. La citazione è tratta dagli *Essais* di Michel de Montaigne, livre II, chapitre quinzième. Per una prima analisi della lettura da parte di Starobinski della citazione di Montaigne cfr. J. Roudat, *La fascination de Sabina Poppaea*, in J. Starobinski, *Cahiers pour un temps*, cit., pp. 103-112. La lettura di fondo, presentata anche da Roudat, consiste nell'accettazione del paradosso che il mascheramento sia lo strumento più efficace del disvelamento delle cose.

⁴² Starobinski fa più volte riferimento a Montaigne per celebrare il mascheramento quale mezzo di stimolazione dei sensi e quindi strumento fondamentale per la conoscenza delle cose: "On verrait ainsi, chez Montaigne, la critique la plus agressive au nom d'une vérité à dévoiler, d'une fascination à conjurer, s'attaquer aux masques et aux faux-semblants, mais pour aboutir finalement à une sagesse qui se laisse 'manier aux apparences' et qui consent au voile grâce auquel Poppée provoque en nous le trouble et l'impatience délectables. Le scepticisme nous met d'abord en garde contre l'universelle tromperie, mais nous conduit tout doucement à l'idée de recommencer la science à partir d'une sagesse qui, sous la sauvegarde du regard réfléchi, fait confiance aux sens, et au monde que les sens nous présentent" (*ibid.*, p. 16). Sull'interpretazione di Starobinski del velo di Poppea e sul solido legame tra desiderio e nascondimento così scrive K. Stierle, *Dévoilement de la lecture*, cit., pp. 79-80: "L'image du voile devient-elle l'image même de l'expérience esthétique, où la fascination érotique rejoint le plaisir de la connaissance dans la relation indissociable voile/objet voilé. Pour que l'objet imaginaire puisse naître, le voile est nécessaire". Dunque il mascheramento stimolando *la libido sentiendi* fa sì che l'esperienza estetica dell'immaginario si possa trasformare in piacere della conoscenza e quindi disvelamento.

che altrimenti resterebbe sopito. Bisogna, dunque, che la conoscenza scientifica della rovina venga mascherata per generare tale sentire melancolico. Infatti, il mascheramento che determina lo stato di *absentia* è l'unica condizione possibile, secondo Starobinski, affinché l'osservatore, rinunciando alla propria volontà, giunga al disvelamento di ciò che in apparenza è inaccessibile⁴³, come viene chiarito nel brano di seguito riportato:

[...] et si, pour commencer, nous avons pu rêver de nous emparer du caché, les rôles ont tôt fait de s'inverser : nous voici passifs et paralysés, ayant renoncé à notre volonté propre pour nous laisser habiter par l'impérieux appel de l'absence. [...] Le caché est l'autre côté d'une présence. Le pouvoir de l'absence, si nous tentons de le décrire, nous ramène au pouvoir que détiennent, de façon assez inégale, certains objets réels : ils désignent, derrière eux, un espace magique ; ils sont l'indice de quelque chose qu'ils ne sont pas [...] La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant : un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible⁴⁴.

⁴³ Anche Maurice Blanchot, riferendosi al contesto della scrittura e della creazione di un'opera letteraria, ritiene che ci sia una proiezione dello sguardo, mosso dalla fascinazione, come verso il suo medesimo riflesso allo specchio, che diventa il luogo dell'assenza in cui l'abisso si fa rivelatore del suo opposto, la luce: "Ce milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant : lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attrayante. [...] [La fascination] est la relation que le regard entretient, relation elle-même neutre et impersonnelle, avec la profondeur sans regard et sans contour, l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante" (M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., pp. 30-31). Sempre nell'analisi di Blanchot, ritroviamo anche altri caratteri già evidenziati a proposito dello sguardo melancolico, come la solitudine di tale sguardo, la sua fissità e immobilità nel tempo: "La fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir, l'impossibilité qui se fait voir, qui persévère - dans une vision qui n'en finit pas : regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle" (*ibid.*, p. 29).

⁴⁴ J. Starobinski, *L'œil vivant*, cit., pp. 9-10.

Quanto qui affermato da Starobinski, volendolo ora applicare, e non certo forzatamente, a ciò che il critico ginevrino ha inteso dovesse essere la rovina nel corso del XVIII secolo, diventa, di fatto, la controprova di ciò che è stato prima evidenziato all'interno di questa mia analisi. La rovina è da intendersi come uno "spazio magico" che, mascherando ciò che l'occhio vede, consente, tuttavia, la visione di ciò che è al di là del suo dato puramente empirico⁴⁵. La rovina, fungendo da schermo e mascherando la propria dimensione storica, diventa il luogo dell'assenza, in cui l'occhio si apre alla vista del vuoto infinito e vertiginoso che le appartiene. Dal canto proprio l'osservatore, in uno stato di assenza e di passività, si sente preso dal fascino di un tale mancamento, giungendo dunque ad elaborare quella visione melancolica del tempo che passa e che tutto distrugge.

Starobinski sottolinea, all'interno di tale processo, la centralità dell'atto del guardare, attraverso il quale l'osservatore della rovina, contemplandola, può sentirsi proiettato nella dimensione dell'assenza che è nella rovina medesima, infatti, nell'*Œil vivant* scrive che:

Le regard s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa nature même de réclamer davantage. [...] le regard

⁴⁵ Starobinski è ritornato sul rapporto tra la melancolia e la riflessione dello specchio oltre che nel saggio dedicato a Baudelaire *La mélancolie au miroir*, a cui si è già fatto riferimento precedentemente, anche nell'*Encre de la mélancolie* in cui così scrive: "La métaphore du miroir a une longue histoire indépendante de toute collusion avec la mélancolie. Mais, lorsque les deux thèmes se rencontreront, ils se renforceront et s'approfondiront l'un l'autre. [...] Le champ de la mélancolie et celui de la réflexion ne sont pas exactement superposables, il faut en convenir : l'implication affective de la tristesse et de la crainte n'est pas nécessairement attachée à la réflexion. [...] Mais il faut convenir qu'il existe une aire où réflexion et mélancolie se recouvrent, et qu'il en résulte un remarquable 'effet de sens'. Toute réflexion implique un écart, et l'écart peut recevoir la valeur d'une perte. Sitôt qu'entre en scène la notion de perte, l'ombre de la mélancolie tombe sur la réflexion. L'écart est alors interprété comme un exil ; le retournement réflexif apparaît comme la conséquence d'un bannissement" (J. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, Le Seuil, "Point", Paris 2012, pp. 171-172). Dunque, pur essendo la rovina uno "scarto", una "perdita", lo sguardo melancolico si posa su di essa conferendole il nuovo senso prodotto dalla riflessione soggettiva sul trascorrere del tempo.

veut devenir parole, il consent à perdre la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de fixer plus durablement ce qui le fuit. [...] De tous les sens, la vue est celui que l'impatience commande de la façon la plus manifeste. [...] Fasciner, c'est-à-dire faire briller le feu du caché dans une prunelle immobile⁴⁶.

Starobinski ritiene, dunque, che l'atto del guardare non possa limitarsi all'apparenza del dato immediatamente percepito, ma debba procedere oltre, per immergersi nella fascinazione che suscita tutto ciò che è celato. Parimenti, anche la rovina da luogo del mascheramento si trasforma in quello del disvelamento, offrendosi alla vista insaziabile dell'osservatore. Quest'ultimo, dunque, deve andare oltre la propria superficiale percezione delle cose per stimolare l'altra, più profonda e interiore, che gli consenta, nel mescolamento e nella sublimazione di tutte le facoltà sensoriali, di pervenire allo stato di melancolica contemplazione. Si deve superare, infatti, lo sguardo teso verso una pura constatazione fisica della rovina, così da stimolare un più forte e penetrante atto del guardare, il quale fa sì che la rovina non risulti solo un insieme di antichità, ma si tramuti nel luogo del disvelamento di quella dimensione interiore *in absentia temporis* che è lo sguardo melancolico sul trascorrere del tempo⁴⁷.

A questo punto è anche necessario chiarire un ulteriore carattere dello sguardo melancolico che Starobinski collega alla poesia della rovina del XVIII secolo. Infatti, ritengo importante sottolineare che nel

⁴⁶ J. Starobinski, *L'œil vivant*, cit., pp. 12-13.

⁴⁷ Nell'*Ceil vivant* Starobinski ha sottolineato che lo spostarsi dallo sguardo primo, rivolto all'apparenza delle cose, allo sguardo secondo, rivolto alla visione di ciò che è celato, non deve portare alla distruzione del mascheramento, perché questo provocherebbe l'annientamento dell'atto del guardare medesimo e, pertanto, non ci sarebbero più le condizioni per uno sguardo riflessivo e interiore che disveli mascherando: "C'est mon appétit de voir davantage, de récuser et de traverser mes limites provisoires, qui m'incite à mettre en question ce que j'ai déjà vu et à le tenir pour un décor trompeur. Ainsi commence la révolte de ceux qui, pour saisir l'être au-delà des apparences, se font les ennemis de ce qui est immédiatement visible : ils dénoncent l'illusion du paraître, sans se douter qu'à révoquer massivement les prestiges de la première vue, ruinant dans leur impatience tout l'admirable théâtre de la vision" (*ibid.*, p.15).

testo dell'*Invention de la liberté* non è presente alcun riferimento ad esso come a una malattia, quale può rivelarsi la melancolia, a cui Starobinski ha pur dedicato una buona parte della sua attività di psichiatra e di quella di scrittore⁴⁸. La melancolia collegata alla settecentesca poesia della rovina è piuttosto quella ben nota, quanto celebrata fin nel XIX secolo, condizione dell'animo di natura artistico-letteraria che, come si è avuto modo di esporre finora, deriva dalla presa di coscienza dell'inarrestabile fluire del tempo che tutto modifica e distrugge. Alla base della contemplazione melancolica della rovina c'è lo sguardo nostalgico verso un passato percepito come grandioso, anche mitico, oramai corrotto,

⁴⁸ Sull'analisi della melancolia come malattia cfr. J. Starobinski, *La relation critique*, cit., e soprattutto *L'encre de la mélancolie*, cit. Lo sguardo melancolico sulla rovina condivide con la melancolia numerosi caratteri, ma la grande distinzione tra le due forme – come è stato già evidenziato – è la distanza che l'osservatore melancolico comunque mantiene nei confronti della rovina fino a sublimare il suo stesso sguardo melancolico in uno sguardo di tipo estetico. L'osservatore melancolico della rovina abbandona quest'ultima all'inesorabile fluire del tempo, ma nel contempo sottrae se stesso a tale fluire, invece "les malades mélancoliques ne parviennent pas à se débarrasser de leur passé, 'collent au passé', ou 'sont entièrement dominés par lui', c'est quelque chose de tout différent que de dire qu'ils sont 'coupés du futur' qu'ils 'ne voient aucun avenir devant eux', et que 'le présent ne leur dit rien', ou qu'il est entièrement vide", J. Starobinski, *Le proportions de l'immortalité. Baudelaire : Spleen II* ("Furor" n. 9, 1983, pp. 5-19), in J. Starobinski, *La beauté du monde*, cit., p. 435. Il melancolico fa di se stesso la propria 'rovina', invece l'osservatore melancolico separa se stesso dalla rovina che ha davanti, pur sentendosi coinvolto dal medesimo destino: "Le mélancolique, ajoute Binswanger, s'exprime au conditionnel, en revenant sur un passé qu'il ne peut plus modifier: 'Si seulement j'avais fait (je n'avais pas fait) ceci ou cela" (*ibidem*). Tra gli altri caratteri del malato di melancolia ci sono anche una sostanziale incapacità all'azione e un'illusione di immortalità. Riguardo all'incapacità d'azione, Starobinski non ne parla apertamente in riferimento all'osservatore melancolico della rovina, - ma di certo non lo possiede lo stato di angoscia che è proprio del malato melancolico - mentre, riguardo all'illusione dell'immortalità, si è avuto modo di constatare che essa è un carattere sostanziale per chi osserva melanconicamente l'antico: "Le mélancolique, disent les cliniciens, manifeste son état psychique dans la difficulté qu'il éprouve à maîtriser l'univers des objets qui l'environnent. Une partie de son angoisse résulte de l'incapacité où il se trouve de réaliser avec un succès total cette aspiration obsessionnelle. [...] Quant à l'association paradoxale d'un sentiment de mort intérieure et d'une illusion d'agrandissement, voire d'immortalité, il se trouve qu'elle caractérise une variété maintenant assez bien connue de la psychose mélancolique" (*ibid.*, p. 437). Per i caratteri della melancolia in quanto malattia appena citati, Starobinski fa riferimento perlopiù alle seguenti opere in traduzione francese: H. Tellenbach, *La Mélancolie*, sous la direction de D. Macher, PUF, Paris 1979 e L. Binswanger, *Mélancolie et Manie*, PUF, Paris 1987.

rispetto al quale, tuttavia, il nostalgico contemplatore riesce a distaccarsi grazie proprio alla potenza del suo sguardo. Si è già detto, infatti, che la poesia della rovina sottrae a quest'ultima il suo status di documento/monumento affinché essa diventi la presenza visibile di un passato di cui si perde progressivamente la memoria, ma di cui permane il senso di una trascorsa quanto presupposta grandezza. A tal proposito, ritengo utile riportare il commento di Starobinski a un brano del *Dictionnaire de musique* di Rousseau, in cui si parla degli effetti delle arie popolari dei pastori (*ranz des vaches*), perché esso risulta essere chiarificatore anche nei confronti della poesia della rovina, e soprattutto del ruolo di quest'ultima come luogo della memoria che si corrompe:

La mélodie, fragment du passé vécu, frappe nos sens, mais elle entraîne avec elle, sur le mode imaginaire, toute l'existence et toutes les images associées dont elle était solidaire. Le signe mémoratif est une présence mentale qui nous fait éprouver, avec douleur et délice, l'imminence et l'impossibilité de la restitution complète de l'univers révolu qui émerge fugitivement hors de l'oubli. Éveillée par le signe mémoratif, la conscience se laisse envahir par un passé à la fois proche et inaccessible. Toute une enfance reparaît en image à travers une mélodie, mais pour se dérober et nous laisser en proie à cette 'passion du souvenir' où Mme de Staël verra 'la plus inquiète douleur qui puisse s'emparer de l'âme'⁴⁹.

Potremmo leggere il brano appena citato sostituendo la parola *ruine* alla parola *mélodie* senza alterare il significato complessivo del testo. Dunque, la melodia/rovina è un "frammento del passato vissuto" e un "segno commemorativo", ma ciò che veramente rimane di essa non è la sua collocazione oggettiva nel tempo del passato, bensì la forte emozione suscitata nell'animo di chi l'ascolta/la osserva ("colpisce i nostri sensi", è una "presenza mentale", si tramuta in una "passione del ricordo"). Tra tutte le definizioni utilizzate da Starobinski è quella di "presenza mentale" a rendere perfettamente l'idea di un oggetto il quale dal suo stato di materia si trasforma in una fucina mentale di

⁴⁹ J. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, cit, p. 278.

emozioni legate alla “passione del ricordo”. Pertanto la memoria si altera nel senso che il ricordo del passato non è, per chi l’ascolta/lo guarda, una testimonianza da analizzare storicamente, ma il mezzo affinché la coscienza si lasci trascinare dalla riflessione melancolica sul tempo che inesorabilmente trascorre.

Si possono così trarre le conclusioni di questa prima parte del mio intervento finora dedicato all’interpretazione di Starobinski sulla rovina e la poesia della rovina nel XVIII secolo. Dunque, l’osservatore contemplativo della rovina elabora la melancolica poesia della rovina *in absentia temporis*, soggiacendo al processo di degradazione della memoria, con lo scopo finale di sublimare la propria consapevolezza dell’inarrestabile processo di dissoluzione compiuto dal tempo. L’osservatore melancolico della rovina contempla l’inevitabile trascorrere del tempo su di essa nell’illusione di esserne estraneo lasciandosi dominare dalla propria *libido sentiendi*, che, se pur sottilmente dolorosa, gli stimola altresì il piacere indiscusso di sentirsi l’illusorio artefice e l’esterno spettatore di un processo che altrimenti lo avvolgerebbe nella medesima distruzione. Il disvelamento di tale stato sublime è possibile, infine, solo grazie al processo di mascheramento della memoria e della Storia compiuto sulla e dalla rovina.

2. La poesia della rovina nella seconda metà del xx secolo

La dissoluzione dello sguardo melancolico sulla rovina è avvenuto, secondo l’interpretazione di Starobinski, molto rapidamente, già negli ultimi anni del XVIII secolo, in seguito all’afferinarsi della volontà sulla sensazione, la cui celebrazione, invece, era stata all’origine della sensibilità settecentesca nei confronti di una lettura immobile e contemplativa dell’antico. A tale immobilità la volontà sostituisce il movimento, sostenuta dalle teorie dei processi ciclici della Storia; alla contemplazione melancolica nell’artificiosa eternità dell’attimo essa sostituisce l’attiva partecipazione alla modificazione del mondo che le è intorno, nell’ottica del processo costruttivo di una Storia fatta di distinti momenti in continua successione diacronica con un prima, un’ora e un

dopo⁵⁰. Dunque il manufatto antico perde il suo status di rovina nel momento in cui la volontà indagatrice se ne appropria per riconsegnarlo alla Storia in qualità di documento/monumento.

Proprio su tale argomento, Jean Starobinski ha pubblicato l'articolo *Ruines* nel 1964⁵¹, esattamente nello stesso anno di pubblicazione dell'*Invention de la liberté*, che è stato finora il principale oggetto di analisi all'interno di questa disamina. Nell'articolo suddetto Starobinski affronta diversi problemi legati alla condizione dell'antico nella società contemporanea, in salda connessione con quanto egli stesso afferma nell'*Invention de la liberté* a proposito della poesia della rovina nel XVIII secolo.

Innanzitutto, sull'onda dell'emozione generale di quel momento, collegata al sezionamento, smontaggio, trasferimento e rimontaggio dei grandiosi templi di Abu Simbel a seguito della decisione del governo egiziano di creare la diga di Assuan, Starobinski sottolinea il primo dei caratteri fondanti della rovina, e cioè il suo saldo legame con il luogo nel quale l'opera è stata realizzata. Pertanto, qualunque azione di spostamento della stessa le sottrarrebbe quei segni del tempo che le conferiscono l'aura che è alla base della poesia della rovina di settecentesca memoria:

Tous les édifices sont amovibles, transportables ; ce sont des objets qu'on peut traiter en objets et dont on peut, par une sorte de violence,

⁵⁰ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, cit., pp. 184-188 : "Ainsi le siècle, qui avait vu d'abord prédominer une philosophie où la subjectivité se définissait initialement par la sensation, s'achève en adoptant une philosophie où la subjectivité se définit surtout par la volonté ; [...] L'évolution du siècle paraît donc s'être opérée de la subjectivité du sentir à la subjectivité du vouloir. [...] La volonté crée un nouvel univers spatio-temporel où se déployer, où prendre corps. La nature et le temps sont les coordonnées dans lesquelles l'esprit a désormais résolu d'inscrire son activité. [...] Ces vues définissent le champ d'une amplification technique du vouloir humain. La possibilité s'offre de ne plus s'en tenir à l'antique 'maîtrise de soi' et de viser à la maîtrise du monde. [...] Ayant ainsi découvert son efficacité, prenant à témoin un passé interprété comme un progrès, et un présent tenu pour modifiable, la volonté fait du futur sa dimension propre. Elle établit ses fins et s'y projette. L'élan volontaire se charge d'espoir et s'oriente vers ce qui attend de naître ; ses grands thèmes sont : construire, découvrir, perfectionner".

⁵¹ J. Starobinski, *Ruines*, in "Écritures", I, 1964, pp. 44-47. L'articolo è stato ripubblicato in J. Starobinski, *La beauté du monde*, cit., pp. 1093-1095. Quest'ultimo è il testo di riferimento all'interno del presente articolo.

ignorer le lien qui les rattache à leur site originel. Mais qui consent au déplacement accepte déjà ce jeu du même et de l'autre qui aboutit au fac-simile. Sais-je si les cloîtres de Manhattan ne sont pas des reproductions? Les pierres fussent-elles authentiques, le lieu veut qu'elles y soient à l'état de 'répliques', parce qu'elles ne répondent plus au dehors (à l'espace) en face duquel elles ont été dressées⁵².

Senza entrare nella questione ben nota agli esperti in materia di restauro e conservazione dei beni culturali riguardo a quale relazione debba instaurarsi con l'opera antica, ciò che qui interessa sottolineare è il principio, sostenuto da Starobinski, dell'autenticità dell'opera solo se viene rispettata la sua conservazione nel luogo nel quale e per il quale essa è stata realizzata. Infatti Starobinski mette in dubbio perfino il concetto di autenticità dell'opera nel momento in cui essa viene spostata dal proprio luogo d'origine⁵³. Quando ciò si realizza, perlopiù per ragioni collegate alla conservazione dell'opera, si produce, dunque, di già un facsimile, una replica che non dialoga più con lo spazio nel quale e per il quale essa era nata. È evidente che il piano di discussione

⁵² *Ibid.*, p. 1093. Starobinski si sta riferendo, in particolare, al famoso museo di Manhattan di arte medioevale *The Cloisters*, costituito da una serie di chiostri autentici francesi e spagnoli di età medioevale smontati in Europa e poi rimontati a New York.

⁵³ Secondo Pierre Nora l'abbandono da parte della cultura contemporanea della fine del XX secolo di una "histoire-mémoire" a vantaggio di una "mémoire-archive", "mémoire-devoir" e "mémoire-distance" è legato alla perdita di valore nella società dei nostri giorni del concetto di origine, nel senso che la storia del passato è percepita come talmente distante e diversa dal tempo del presente che si guarda ad essa non come il luogo della propria origine, ma piuttosto come un evento, o meglio una serie di eventi, a sé stante/i: "Plus les origines étaient grandes, plus elles nous grandissaient. Car c'est nous que nous vénérions à travers le passé. C'est ce rapport qui s'est cassé. De la même façon que l'avenir visible, prévisible, manipulable, balisé, projection du présent, est devenu invisible, imprévisible, immaîtrisable, nous en sommes arrivés, symétriquement, de l'idée d'un passé visible à un passé invisible, d'un passé de plain-pied à un passé que nous vivons comme une fracture; d'une histoire qui se cherchait dans le continu d'une mémoire à une mémoire qui se projette dans le discontinu d'une histoire. On ne parlera plus 'd'origines', mais de 'naissance'. Le passé nous est donné comme radicalement autre, il est ce monde dont nous sommes à jamais coupés. Et c'est dans la mise en évidence de toute l'étendue qui nous en sépare que notre mémoire avoue sa vérité, - comme dans l'opération qui d'un coup la supprime" (P. Nora, *Entre Mémoire et Histoire*, cit., p. 35).

sul quale Starobinski si muove per sostenere tali idee è di tipo prettamente estetico-filosofico e non quello della conservazione dei beni culturali, sebbene egli sia pienamente consapevole della validità e dell'importanza della conservazione delle opere antiche, nonché della necessità, in molti casi, di spostarle dai loro luoghi originari. Infatti, è lo stesso Starobinski ad accettare la necessità e l'obbligo, nella società contemporanea, della conservazione del bene, pur ai danni della suddetta autenticità dell'opera:

Mais si l'accident est la mort ? La destruction ? Sommes-nous assez riches de passé pour condamner la mémoire conservatrice ? Elle protège des documents sans lesquels nous ne saurions pas qui nous sommes. Nous ne pouvons plus renoncer à être des historiens⁵⁴.

⁵⁴ J. Starobinski, *Ruines*, cit., p. 1093. Quanto qui sostenuto da Jean Starobinski trova una sua conferma nelle parole di Pierre Nora a proposito dei *lieux de mémoire* e della necessità nella società contemporanea di riconoscerli e di identificarli ai fini sia della loro conservazione sia della loro valorizzazione in termini di patrimonio collettivo da tutti percepito come tale: "Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour - l'or est la seule mémoire de l'argent - enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications. [...] Qu'est-ce qui donne son brevet à cette vedette des lieux de mémoire, son intention initiale ou le retour sans fin des cycles de sa mémoire ? Bien évidemment les deux : les lieux de mémoire sont des objets en abîme. [...] À la différence de tous les objets de l'histoire, les lieux de mémoire n'ont pas de référents dans la réalité. Ou plutôt ils sont à eux-mêmes leur propre référent, signes qui ne renvoient qu'à soi, signes à l'état pur. Non qu'ils soient sans contenu, sans présence physique et sans histoire ; bien au contraire. Mais ce qui en fait des lieux de mémoire est ce par quoi, précisément, ils échappent à l'histoire" (P. Nora, *Entre Mémoire et Histoire*, cit., pp. 38-39 e 42-43). Tuttavia esiste una distanza tra il pensiero di Pierre Nora e quello di Jean Starobinski e consiste nel diverso piano sul quale i due studiosi collocano il medesimo oggetto della loro analisi, essendo esso prettamente storico per Nora e prettamente estetico-filosofico per Starobinski. Questa differenza di punti di vista spiega le diverse soluzioni adottate dai due studiosi, che nel caso di Pierre Nora consistono nella celebrazione dei *lieux de mémoire* nei termini di una loro catalogazione e valorizzazione, per Jean Starobinski nell'esaltazione dello sguardo soggettivo sull'oggetto antico, dando origine, come sostengo al termine di questa mia analisi, a una fenomenologia della rovina.

Starobinski stigmatizza così la sua accettazione che l'opera, per ragioni conservative, perdendo la propria autenticità, passi dallo stato di rovina melanconicamente contemplata allo stato di documento/monumento studiato dagli storici. Così si ha conferma di quanto già evidenziato in precedenza a proposito della poesia della rovina, e cioè la sua inconciliabilità, secondo Starobinski, con la conoscenza storica e scientifica del manufatto antico, il quale, una volta privato del soggettivo sguardo melancolico su di esso e riconsegnato tra le testimonianze della Storia, perde anche il proprio status di rovina per acquisire quello di documento/monumento. Tuttavia, in questo trasferirsi degli sguardi sull'antico dalla melancolia alla scienza e dalla poesia alla Storia emerge un nuovo paradosso che va ad aggiungersi ai precedenti già evidenziati in questa analisi, e cioè quello dell'azione di falsificazione che la conoscenza storica opera sul manufatto antico, il quale perde la propria autenticità, che la poesia, invece, gli conferisce e preserva. Infatti, così continua Starobinski nel suo articolo *Ruines*:

Oui, il faut préserver, conserver, sauver ce qui risque d'être effacé. Mais il y a je ne sais quoi d'ambigu dans cette séquestration respectueuse qui prétend séparer du temps destructeur ce qui nous émeut par son lien avec le temps. La conservation arrête la succession des métamorphoses que subissent les œuvres dans leur dégradation. La face la plus émouvante de certaines œuvres n'est pas leur aspect originel, mais celui qu'elles nous offrent à mi-chemin de leur effacement. Il faut que l'accident se mêle à la substance des œuvres⁵⁵.

In questo brano si ha modo di rilevare, nuovamente, la natura paradossale delle conseguenze che la poesia della rovina, da una parte, e la conoscenza storica del bene culturale, dall'altra, esercitano sull'idea che si può formulare dell'antico. Alla fine di esso Starobinski, dopo aver contrapposto i caratteri dell'una e dell'altra, presenta anche la sua soluzione, la quale, evidentemente, va tutta a vantaggio della prima. Infatti,

⁵⁵ J. Starobinski, *Ruines*, cit., p. 1093.

volendo sintetizzare quanto appena letto, se ne può strutturare il contenuto attraverso lo schema seguente:

Azioni della poesia sulla rovina:

 cancella;
 lega al tempo;
 consente la degradazione.

Azioni della conoscenza
storica sul bene culturale:

 preserva, conserva, salva;
 sequestra, separa dal tempo;
 arresta la metamorfosi.

 Conseguenze sull'animo umano:

 Le emozioni maggiori derivano dalla contemplazione del lento processo di distruzione dell'antico, e non dalla conoscenza e ricostruzione del suo aspetto originale.

 Soluzione privilegiata:

 I cambiamenti operati dal tempo devono interagire con l'essenza delle opere.

I paradossi a cui si fa riferimento sono quelli già in precedenza evidenziati tra, da una parte, la melancolica poesia della rovina *in absentia temporis* e soggetta alla degradazione della memoria, la quale – la poesia –, però, costringe il manufatto antico a soggiacere al trascorrere del tempo e al suo processo di lenta distruzione, e, dall'altra, il suo studio storico-scientifico, privo di sguardo melancolico, *in praesentia temporis* e favorente un processo di reintegrazione della memoria storica – con la conseguente conservazione museale del bene culturale –, il quale studio, però, finisce per cristallizzare il manufatto antico ad un dato momento del suo processo di degradazione, arrestando così la metamorfosi compiuta su di esso dal tempo. Vale a dire che mentre la natura fittizia della poesia dello sguardo melancolico preserva la vera essenza della rovina, lasciandola soggiacere al trascorrere del tempo, la vera conoscenza del suo passato, invece, la irretisce, trasformandola in documento/monumento, il cui aspetto deve rimanere il più possibile immutabile rispetto alle azioni prodotte dal tempo, diventando così una sorta di feticcio della Storia e di falso nella sua sostanza.

Del resto tali paradossi rientrano tra le aporie connesse alla nozione filosofica di traccia, oggetto di attenti studi nel corso della seconda metà del Novecento. Riguardo alla traccia Paul Ricœur, in *Temps et récit*⁵⁶, basandosi anche sugli esiti delle analisi già compiute da Martin Heidegger e da Emmanuel Lévinas sul medesimo argomento⁵⁷, tiene a sottolineare che:

C'est bien là le nœud du paradoxe. D'une part, la trace est visible ici et maintenant, comme vestige, comme marque. D'autre part, il y a trace parce que auparavant un homme, un animal est passé par là ; une chose a agi. [...] les hommes passent ; leurs œuvres demeurent. Mais elles demeurent en tant que choses parmi les choses. [...] La trace combine ainsi un rapport de signifiante, mieux discernable dans l'idée de vestige d'un passage, et un rapport de causalité, inclus dans la chose de la marque. La trace est un effet-signe. [...] cette signifiante consiste dans le renvoi même du vestige au passage, renvoi qui requiert la synthèse entre l'empreinte laissée ici et maintenant et l'événement révolu. [...] La trace est ainsi un des instruments les plus énigmatiques par lesquels le récit historique 'refigure' le temps. Il le refigure en construisant le joint qui opère le recouvrement de l'existential et de l'empirique dans la signifiante de la trace⁵⁸.

La traccia è dunque di per sé uno strumento enigmatico nelle mani dello storico a causa della sua ibrida natura temporale, essendo essa sia vestigio del tempo passato sia segno del tempo presente. Da tale aporia, tuttavia, sembra trarre vantaggio l'osservatore melancolico della rovina, in quanto egli, consegnando il manufatto antico al processo di degradazione temporale, pretende, contemporaneamente, di separarsi da tale processo chiudendosi nella propria contemplazione melancolica in un eterno *hic et nunc*. Vale a dire che mentre lo storico è ovviamente

⁵⁶ P. Ricœur, *Temps et récit. Le temps raconté*, tome 3, Le Seuil, "Points", Paris 1985, pp. 212-228.

⁵⁷ Paul Ricœur fa riferimento, nella sua dissertazione, ad *Essere e Tempo* di Martin Heidegger e a *La traccia*, di Emmanuel Lévinas (in *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, Montpellier 1972, pp. 57-63).

⁵⁸ P. Ricœur, *op. cit.*, pp. 217-218, 225-227.

costretto a fare i conti con la Storia e, quindi, a considerare il manufatto antico nel suo status ibrido temporalmente di documento/monumento segnato dagli eventi del tempo passato nonché di simbolo con una sua specifica valenza nel tempo del presente, il melancolico poeta della rovina, invece, abbandona quest'ultima al fluire del tempo e all'inevitabile degradazione delle cose, sottraendo se stesso a tale processo grazie allo schermo del proprio sguardo melancolico. La Storia è costretta a strutturare il tempo in una serie di istanti idealmente separati tra di loro a causa del processo indagatore di causa-effetto, la poesia della rovina, invece, si concentra sul valore esistenziale del dinamico fluire del tempo, senza soffermarsi con occhio indagatore sui fatti della Storia. Pertanto lo sguardo melancolico sulla rovina sottrae quest'ultima al suo status di traccia, protraendosi nel proprio eterno *hic et nunc*, mentre tutto il resto intorno a sé fluisce dinamicamente.

La strada percorsa da Starobinski è, dunque, quella di un insolubile dissidio tra, da una parte, lo sguardo melancolico sull'antico che emoziona e preserva l'autenticità della rovina, e, dall'altra, un'inevitabile e necessaria operazione storica e museale che, tuttavia, fa dell'antico un falso, sottraendo ad esso la vita medesima⁵⁹.

Ritorniamo adesso allo schema precedentemente proposto, la cui soluzione consiste nel lasciare che i cambiamenti che il tempo progressivamente opera agiscano sulla rovina, mentre l'osservatore privilegia su di essa il proprio sguardo melancolico piuttosto che intraprenderne la conoscenza storica e scientifica e tentare di bloccarne il processo di degradazione. Starobinski, pur consapevole dell'inevitabilità e della necessità dei processi di tutela e di conservazione del bene culturale, non vuole

⁵⁹ Anche F. Orlando, *op. cit.*, p. 269, nota 26, nel momento in cui accosta il museo alla categoria del "prestigioso-ornamentale", lascia intendere che in esso si operi come una cristallizzazione del fluire del tempo a vantaggio della conservazione dell'antico. Peraltro, secondo Orlando, è la natura stessa del processo estetico sviluppatosi intorno alla rovina nel XVIII secolo ad essere l'anticamera per la sua successiva collocazione nel "prestigioso-ornamentale" che è il museo: "L'estetizzazione delle rovine, l'ammirazione del monumento non benché ma perché corroso e mutilo, è a stento compatibile col monitorio-solenne; sarebbe, piuttosto, una lontanissima premessa del prestigioso-ornamentale" (*ibid.*, p. 264).

affatto rinunciare al carattere emozionale che il tempo, per mezzo della rovina, esercita nell'animo umano. L'ulteriore conferma ci è data dalla conclusione dell'articolo *Ruines*, in cui si legge che:

Le grand moment des ruines, au XVIII^e siècle, correspondait à l'éveil de la pensée historique moderne, qui a dépoétisé les ruines à mesure que son enquête devenait plus systématique. [...] Mais nettoyé de l'ignorance qui le poétisait, restauré dans sa figure vraisemblable, préservé par la mémoire historienne, le monument en ruines entre dans le champ d'un nouvel oubli – de cet oubli qui entoure le savoir acquis et le mystère élucidé. Le dieu meurt alors de sa dernière mort : il ne nous trouble plus. Et rien ne nous détourne de notre devoir de constructeurs⁶⁰.

Un nuovo paradosso ci viene offerto da questa conclusione di Starobinski al suo articolo, in quanto il disvelamento operato sulla memoria storica della rovina comunque circonda quest'ultima di un nuovo oblio, definito come "l'oblio che circonda il sapere acquisito e il mistero chiarito". L'affermazione di Starobinski necessita di ulteriori chiarimenti, mentre è evidente che l'immagine del dio, citato immediatamente dopo, fa riferimento ad una strofa della lirica di Friedrich Hölderlin *Der Mutter Erde*, che Starobinski ha precedentemente riportato nel medesimo articolo⁶¹. L'immagine del dio, all'interno della lirica di Hölderlin, è riferita alla progressiva perdita del ricordo del culto delle antiche divinità, finanche del loro nome, che l'abbandono delle

⁶⁰ J. Starobinski, *Ruines*, cit., p. 1095.

⁶¹ "Die Tempelsäulen stehn / Verlassen in Tagen der Not, / Wohl tönet des Nordsturms Echo / tief in den Hallen, / Und der Regen machet sie rein, / Und Moos wächst und es kehren die Schwalben, / In Tagen des Frühlings, namlos aber ist / In ihnen der Gott, und die Schale des Danks / Und Opfergefäß und alle Heiligtümer / Begraben dem Feind in verschwiegener Erde" (F. Hölderlin, *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, pp. 578-581). Questo il testo originale della lirica di Hölderlin, che Starobinski riporta nel proprio articolo nella traduzione in francese di Philippe Jaccottet, in "NRF", n. 70, octobre 1958, p. 742: "Les colonnes des temples sont debout / Abandonnées dans les jours de la détresse / Sans doute l'écho du vent du nord résonne / profondément sous les porches / Et la pluie les lave, / Et la mousse croît et reviennent les hirondelles / Aux jours de printemps, mais le Dieu / N'y a plus de nom, la coupe de grâce, / Le vase du sacrifice et tous les instruments du culte / De crainte de l'ennemi ont été enfermés dans la terre muette".

rovine antiche inevitabilmente esercita sulla memoria umana nell'ininterrotto fluire del tempo. Ma, secondo Starobinski, la conoscenza scientifica e storico-archeologica, a sua volta, distrugge definitivamente la memoria della rovina, come se accelerasse su di essa l'azione distruggitrice del tempo fino ad annientare del tutto l'alone poetico e l'intensità delle emozioni che altrimenti avrebbero continuato a circondarla. L'esito di tutto ciò, e questa è la conclusione di Starobinski nel proprio articolo, è che "il dio muore della sua ultima morte, non ci turba più e nulla più può distoglierci dal nostro dovere di costruttori". All'immagine del dio, ripresa da Hölderlin, Starobinski, evidentemente, associa la poesia della rovina, la sua potenza comunicativa, la sua capacità di emozionare *in absentia temporis*. Il disvelamento della verità storica produce, invece, la perdita dell'aura poetica e di quella memoria degradata con cui lo sguardo melancolico circonda romanticamente la rovina in una dimensione senza tempo; ecco perché "il mistero disvelato e la conoscenza acquisita" sono, secondo Starobinski, un processo distruttivo nei confronti del *topos* della rovina. Quest'ultima, perdendo il suo stesso status di rovina e acquisendo quello di documento/monumento, vede svanire l'aura poetica che la circondava trasformandosi in un feticcio della modernità, riutilizzabile a piacimento perché oramai distolta dal suo contesto originario e priva di quella sovrapposizione di strati che il tempo gradualmente conferisce all'antico⁶².

⁶² La scelta di Starobinski che il manufatto antico non venga strappato dal suo contesto di origine è legata alla necessità che esso continui ad essere circondato da quell'aura che le conferisce la poesia della rovina. Tale constatazione il critico ginevrino l'aveva già sostenuta qualche anno prima nell'*Ceil vivant*, cit., pp. 26-27, riferendola, evidentemente, alle opere letterarie: "Nous tenterions de discerner certaines correspondances significatives qui n'ont pas été aperçues par l'écrivain ; d'interpréter ses mobiles inconscients ; de lire les relations complexes qui unissent une destinée et une œuvre à leur milieu historique et social. Cette seconde possibilité de la lecture critique peut être définie comme celle du regard surplombant ; l'œil ne veut rien laisser échapper de toutes les configurations que le recul permet d'apercevoir. Dans l'espace élargi que le regard parcourt, l'œuvre est certes un objet privilégié, mais elle n'est pas le seul objet qui s'impose à la vue. Elle se définit par ce qui l'avoisine, elle n'a de sens que par rapport à l'ensemble de son contexte".

Nel sostenere tali principi Starobinski è influenzato dai suoi studi sul XVIII secolo⁶³, questo è evidente, ma nell'articolo *Ruines* trapelano anche altre tracce, forniteci dall'autore medesimo, che rimandano agli studi sul paesaggio del sociologo e filosofo Georg Simmel e al pensiero dello scrittore e filosofo Maurice Blanchot. Riguardo al primo, così scrive Starobinski in *Ruines*:

Simmel, définissant l'esthétique de la ruine, disait qu'il faut considérer comme une œuvre inédite cet hybride où l'effort vertical de l'architecture se compose avec les forces naturelles de chute et d'inertie : un équilibre momentané s'établit, où les puissances antagonistes de la nature et de l'art se réconcilient passivement derrière notre passage, au moment où se défont les traces de l'effort humain et où la sauvagerie regagne le terrain perdu⁶⁴.

Georg Simmel nel suo *Die Ruine* del 1907⁶⁵ celebra la rovina in quanto elemento architettonico nel quale la decadenza dell'opera umana, a seguito del suo abbandono e della progressiva riconquista del suo spazio da parte della natura, pur avendo in sé la tragicità propria della progressiva distruzione, è, tuttavia, il luogo di una perfetta armonia tra la tensione spirituale dell'uomo e le forze materiali della natura. Il fascino della rovina deriva, infatti, proprio dal suo essere progressivamente riconsegnata alla natura, la quale ha modo di stendere il proprio velo sull'opera dell'uomo, dando vita ad una nuova forma di bellezza che trae le proprie origini dal senso della decadenza che tutto

⁶³ Doveroso aggiungere tra tali riferimenti, sebbene non citate finora, le famosissime *Lettres à Miranda* di Antoine C. Quatremère de Quincy del 1796, in quanto esse costituiscono un vero punto di svolta della cultura di fine Settecento verso la conservazione e la tutela del manufatto antico nel proprio contesto di origine. Per le lettere cfr. M. Scolaro (a cura di), *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa. Scritti di A. C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802)*, Nuova Alpha Editoriale, Bologna 1989.

⁶⁴ J. Starobinski, *Ruines*, cit., p. 1094.

⁶⁵ Nelle pagine successive si farà riferimento all'edizione seguente, che include anche altri scritti del filosofo tedesco sull'estetica del paesaggio: G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Armando Editore, Roma 2006.

pervade⁶⁶. Il filosofo tedesco sottolinea, inoltre, in virtù proprio della perfetta e inscindibile simbiosi che si genera tra i due, il saldo legame tra la rovina e il paesaggio circostante⁶⁷. Il luogo della rovina è, dunque, secondo Simmel, caratterizzato da una profonda armonia di riconciliazione tra l'uomo e la natura:

Qui è all'opera una totalità spirituale che, così come il suo oggetto, fonde insieme i contrari, presente e passato, in una forma unificata, comprende tutta l'estensione della visione fisica e di quella spirituale nell'unità del godimento estetico, godimento per altro sempre radicato in un'unità più profonda di quella estetica. Così intenzione e caso, natura e spirito, passato e presente risolvono in questo punto la tensione delle loro opposizioni o meglio, pur mantenendo questa tensione, la conducono all'unità dell'immagine esterna e dell'effetto interiore. È come se una parte dell'esistenza dovesse prima andare in rovina per divenire così priva di resistenza nei confronti di tutte le correnti e le forze che provengono da ogni angolo della realtà. Forse è questo il fascino del declino, della decadenza in generale, che va oltre il suo momento meramente negativo e degradante⁶⁸.

Nelle conclusioni di Simmel in merito allo status della rovina possiamo ritrovare molto delle riflessioni portate avanti da Starobinski sull'analogo tema e che sono state ripercorse nel corso di questa disamina. Ho precedentemente sottolineato, in particolare, la presenza di

⁶⁶ "La misteriosa armonia, per la quale l'opera umana diviene più bella grazie ad un'azione chimico-meccanica e il prodotto di una volontà grazie ad un processo libero e involontario si trasforma in qualcosa di nuovo, spesso più bello e con una sua unità: ecco il fascino fantastico e impalpabile della patina. Conservando questo fascino, le rovine ne conseguono però anche un secondo dello stesso genere: la distruzione della forma spirituale ad opera delle forze naturali, quel rovesciamento dell'ordine usuale, viene percepito quale un ritorno alla 'buona madre', come Goethe definisce la natura. Il fatto che tutto ciò che è umano 'viene dalla terra e alla terra deve tornare' si eleva qui oltre il suo triste nichilismo" (*ibid.*, p. 75).

⁶⁷ "Il carattere di ritorno a casa è solo uno dei modi per esprimere quell'atmosfera di pace che è il tono spirituale (*Stimmung*) che circonda le rovine. Ad esso se ne accosta un altro, secondo cui le due potenze universali, l'aspirazione verso l'alto e lo sprofondare verso il basso, concorrono nelle rovine a formare l'immagine rasserenante di un'esistenza puramente naturale. Esprimendo questa pace, le rovine s'iscrivono nel paesaggio circostante formando con esso un'unità, divenendo una cosa sola come l'albero e il sasso" (*ibid.*, p. 77).

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 80-81.

alcuni paradossi connessi alla poesia della rovina, e, in effetti, lo stesso Simmel ritiene che le tensioni tra “intenzione e caso, natura e spirito, passato e presente” più che risolversi, convivano “nell’unità dell’immagine esterna e dell’effetto interiore”, affermazione, questa, altrimenti interpretabile proprio con i caratteri intrinseci allo sguardo melancolico, sul quale si concentrano le riflessioni di Starobinski riguardo al tema della rovina. È, infatti, l’intensità emotiva e interiore dello sguardo melancolico sulla rovina a superarne il carattere “negativo e degradante” che deriva dal processo di distruzione, attribuendole quel “fascino del declino” che la rende il luogo di una nuova e apparentemente immutabile bellezza. Si può parlare, in ultima analisi, di una fenomenologia della rovina quale processo estetico, in cui coesistono in continuo reciproco movimento i contrasti e i paradossi che ne costituiscono la sostanza medesima⁶⁹. La rovina è perché lo sguardo melancolico esercita su di essa la propria riflessione, in un gioco continuo di rimandi tra soggetto che osserva e oggetto osservato, in seno a una frattura temporale in cui convivono sia il fluire del tempo sia l’eterno *hic et nunc*. Si può dunque parlare di una fenomenologia della rovina perché lo sguardo melancolico su di essa genera non una percezione ingannevole della realtà, bensì un’epifania della verità e dei suoi paradossi il cui disvelamento è conseguenza del mascheramento che in origine li struttura.

L’articolo *Ruines*, inoltre, è stato dedicato da Jean Starobinski all’amico scrittore e filosofo Maurice Blanchot⁷⁰, al cui pensiero il critico

⁶⁹ A tal proposito si può rimandare al brano già citato alla nota n. 35, tratto dal saggio *Montaigne en mouvement* e all’articolo di A. Compagnon, *Montaigne postmoderne*, cit., per ritrovare, mediante l’analisi del pensiero di Montaigne ad opera di Starobinski, quell’impostazione ideologica che prevede il mantenimento e l’accettazione del paradosso e dei suoi contrasti grazie al potere estetico dello sguardo che si fa, in ultima analisi, conoscenza.

⁷⁰ Durante gli anni Sessanta i rapporti tra i due scrittori furono molteplici e il pensiero di Maurice Blanchot in merito ai temi filosofici e letterari della coscienza, dell’identità della scrittura e della critica, influenzò il pensiero di Jean Starobinski. A tal riguardo così scrive Martin Rueff, riprendendo a sua volta l’opera di G. Poulet, *La Conscience critique*, Corti, Paris 1971, pp. 235, 239-241, 256-259, 293: “Pour Georges Poulet, Starobinski, qui pratique ‘une méthode composite’, partage avec Blanchot ‘une lucidité

di Ginevra si era già rifatto precedentemente citandolo così nell'*Œil vivant*:

L'accès à l'idée, dont le nom même renvoie à l'acte de voir, est "comme une vue affranchie des limitations de la vue" (Maurice Blanchot). Dans le sens de la curiosité charnelle comme dans celui de l'intuition spirituelle, le vouloir-voir réclame le droit à une vue seconde⁷¹.

Riprendendo le parole di Maurice Blanchot, secondo la lettura propostane da Jean Starobinski, si può trovare conferma di un'idea della rovina come di una fenomenologia della stessa⁷². Infatti, rifacendoci

exceptionnelle et le sentiment de la distance' [...] La critique de Starobinski se rapprocherait de celle de Blanchot : elle deviendrait 'philosophie de la séparation', de la distance, ce qui expliquerait que 'les thèmes de la mélancolie et de la nostalgie la traversent' (M. Rueff, *L'œuvre d'une vie*, in J. Starobinski, *La beauté du monde*, cit., p. 179). I concetti di "filosofia della separazione e della distanza" sono traducibili, nel caso specifico dello sguardo melanconico, nel senso della separazione tra il soggetto che osserva e l'oggetto del suo osservare. Il soggetto che osserva, benché separato dall'oggetto della sua riflessione, può comunque trascinarlo in una dimensione temporale che non è la sua propria, recuperandolo attraverso il proprio sguardo melanconico. È una sorta di schema triadico a caratterizzare il pensiero critico di Starobinski, il quale, pertanto, accetta e nello stesso tempo supera la filosofia della distanza di Blanchot, riavvicinando, fino ad includerli nella medesima unità, il soggetto e l'oggetto. Sul "metodo della distanza" di Starobinski come suo approccio critico cfr. anche G. Poulet, *Jean Starobinski et le thème de la distance*, in J. Starobinski, *Cahiers pour un temps*, cit., pp. 26-35.

⁷¹ J. Starobinski, *L'œil vivant*, cit., p. 15. La citazione di Maurice Blanchot è tratta dalla sua opera *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 40. In essa il fittizio interlocutore del dialogo immaginato da Blanchot si sta riferendo alla parola da intendersi come "una maniera trascendente di vedere" cioè come un'idea della quale il romanziere si serve liberamente, ben al di là del vero status delle parole che, insieme alle immagini, sono invece strettamente legate ai loro campi di luogo della scrittura per le une e di spazio visivo per le altre. Su queste problematiche cfr. M. Kader, *Image imaginaire dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, avril 2007, https://www.researchgate.net/publication/281802591_Image_imaginaire_dans_l'oeuvre_de_Maurice_Blanchot (novembre 2019), p. 5.

⁷² "Georges Poulet a bien saisi ce qui le sépare de Starobinski : leur théorie de la conscience. Pour le premier, la conscience est un au-delà de la représentation ; pour Starobinski, la conscience est intentionnelle ou elle ne l'est pas. (G. Poulet souligne la proximité entre Starobinski et Husserl). Cette différence peut commander des systèmes d'analogie et des modélisations éloignés : si la critique de G. Poulet est une critique d'immersion et pratique les plongées, celle de Starobinski est spéculative et multiplie les angles de vision comme on fait pivoter un objet dans ses mains - elle finit par revendiquer

alla citazione appena proposta, si può sottintendere che la rovina, grazie allo sguardo melancolico che su di essa esercita l'osservatore, sia contemporaneamente il luogo della "visione prima", in quanto presenza fisica immediatamente riconoscibile, nonché della "visione seconda", in quanto luogo della riflessione filosofica sul trascorrere del tempo⁷³. L'atto del vedere esercitato sulla rovina, come si ha modo così di ribadire, non è infatti solo la percezione di un oggetto fisico, ma anche e soprattutto appercezione di una verità astratta di natura filosofica⁷⁴. La poesia della rovina rivela, attraverso di sé, una feno-

le statut de théorie" (M. Rueff, *L'œuvre d'une vie*, in J. Starobinski, *La beauté du monde*, cit., p. 181). Ritrovo in quest'ultima definizione della critica di Starobinski secondo Martin Rueff la mia stessa definizione di una fenomenologia della rovina riguardo alla teoria dello sguardo melancolico. Quest'ultimo, infatti, volendo riprendere le parole di Rueff, consiste in un'operazione "speculativa che moltiplica gli angoli della visione fino a rivendicare il proprio statuto di teoria".

⁷³ Si può ritornare anche al tema della fascinazione in quanto collegata all'atto del vedere secondo Maurice Blanchot, di cui si è già parlato alla nota n. 43 di codesto articolo. Infatti Blanchot, riferendosi alla distanza tra l'immagine osservata e il soggetto osservante, attribuisce alla fascinazione un'azione perturbatrice che può essere comparata a quella del disvelamento dello sguardo melancolico sulla rovina secondo Jean Starobinski: "Pourquoi la fascination? Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. [...] Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image, et la fascination est la passion de l'image. Ce qui nous fascine, nous enlève notre pouvoir de donner un sens, abandonne sa nature 'sensible', abandonne le monde, se retire en deçà du monde et nous y attire, ne se révèle plus à nous et cependant s'affirme dans une présence étrangère au présent du temps et à la présence dans l'espace" (M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., pp. 28-29). In quanto "passione dell'immagine" la fascinazione altera dunque la percezione fisica dell'immagine, trasformandola in una presenza fuori del tempo del presente, proprio come lo sguardo melancolico, il quale configura l'essenza della rovina nella sua propria dimensione temporale dell'eterno *hic et nunc*.

⁷⁴ "Le 'cercle herméneutique' n'est certes pas le songe d'un Narcisse qui se contemplerait dans l'âme de l'autre en traversant l'onde transparente de l'œuvre. L'interprète ne perçoit sa voix que dans la voix mate de l'œuvre. Et telle la nymphe Écho dont la voix ne servait qu'à redire, l'interprète est celui qui parle en second, qui interroge la forme dans l'après du sens, et qui, loin de toute fusion, se révèle dans la médiation de l'interprétation. Écho, la 'vocalis', n'est plus seulement la nymphe 'resonabilis', mais encore l'interprète à la fois 'résonnante' et 'raisonnable'. Ses réverbérations rationnelles font vibrer la forêt du texte - tout le monde l'entend, elle est le son qui vit en elle - *omnibus auditur: sonus est, qui vixit in illa*" (M. Rueff, *L'œuvre d'une vie*, cit., p. 182). Riprendendo le

menologia della rovina, dato che quest'ultima è il luogo del mascheramento che disvela la verità grazie alla visione "seconda" dello sguardo melancolico su di essa, dopo averla precedentemente mascherata – o solo apparentemente disvelata – grazie alla visione "prima" che l'occhio ha di primo acchito compiuto su di essa.

Volendo a questo punto trarre le conclusioni di questa seconda parte di codesta disamina, si è avuto non solo conferma di quanto già emerso nella prima parte, cioè che la melancolica poesia della rovina di settecentesca memoria è possibile solo *in absentia temporis* e soggiacendo a un processo di lenta degradazione della memoria, ma anche che, attraverso di essa, secondo Jean Starobinski, si concretizza una fenomenologia della rovina, altrimenti impossibile quando il manufatto antico diventa oggetto di studio, e quindi documento/monumento. Starobinski fa della rovina il luogo del disvelamento della verità mediante l'azione di s/mascheramento dei suoi paradossi, ponendola – la rovina – in un contesto che, pertanto, non è solo estetico, ma anche e soprattutto filosofico. La rovina acquista così uno status che le è proprio, il quale sussiste fintantoché su di essa viene proiettato lo sguardo melancolico dell'osservatore in un continuo gioco di riflessi tra soggetto che osserva e oggetto osservato. Potremmo, in ultima analisi, definire la rovina come una paradossale "presenza mentale" che si rivela, ad un primo livello, attraverso lo sguardo senziante dell'osservatore melancolico, il quale accede poi al secondo livello della sua percezione, quando, pur comprendendo che la rovina appartiene fisicamente alla Storia, nel contempo la sottrae e vi sottrae anche se stesso nella propria ricerca dell'infinito, prolungando così, nella propria idea di infinito, il trascorrere inesorabile del tempo che tutto corrode, senza che mai si possa vedere il termine ultimo della sua distruzione.

parole di Martin Rueff, lo sguardo melancolico sulla rovina è, effettivamente, come una eco che "tutto il mondo intende, pur rimanendo essa ferma nel suo medesimo suono".



Fig. 1.

Romulus et Remus, Léon Davent, XVI secolo.

Paris, Bibliothèque Nationale de France, DA-67(2)-FOL.
(Da JEAN STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir*, cit., pp. 62-63).



Fig. 2.

Prigioni, tav. VII, Giovanbattista Piranesi, 1761 ca.

New York, Metropolitan Museum of Art.

(Da JEAN STAROBINSKI, *L'invention de la liberté*, cit., p. 175).



ALESSANDRA MARANGONI
Università degli Studi di Padova
alessandra.marangoni@unipd.it

JEAN STAROBINSKI ÉDITEUR DE PIERRE JEAN JOUVE.
L'HOMME DES LUMIÈRES ET LE POÈTE CHRÉTIEN

Résumé: C'est un Starobinski confronté aux grands dualismes de la pensée occidentale que celui aux prises avec l'œuvre hautaine et controversée de Pierre Jean Jouve, dont le critique genevois se trouve être l'exécuteur testamentaire. Le dualisme consubstantiel à l'édifice freudien, fondé sur des binômes tels que Conscient et Inconscient, Eros et Thanatos. Le dualisme chrétien du Péché et du Salut. Le dualisme formel d'une œuvre rigoureusement partagée entre Poésie et Narration. Le dualisme, surtout, d'une œuvre marquée par un tournant : avant la conversion de 1925, après la conversion de 1925. Comment le célèbre critique genevois fait-il face à ces différentes dichotomies constitutives de l'œuvre du grand poète chrétien Pierre Jean Jouve, le seul poète dont il ait accepté d'être l'éditeur au cours de soixante-dix ans d'inlassable activité critique ? En réintégrant la production d'avant la *vita nuova*, malgré l'interdiction formelle de l'auteur.

Abstract: Editing Pierre Jean Jouve works proves to be a challenge even for a critique of the stature of Jean Starobinski, but it also stands for a responsibility task, Starobinski being Jouve testamentary executor. A substantial dualism is in fact to be faced, deeply tied to these difficult texts: Freudian dichotomies such as Eros and Thanatos, conscious and unconscious forces; the Christian struggle between Body and Soul, between Sin and Salvation; the formal and visible antagonism opposing Poem to Novel. Finally, the irreversible fracture signified by the year 1925: before conversion and after conversion to Christianity. Moreover, one should not forget this famous Christian poet is the only poet the great critic from Geneva ever edited.

Fils d'un juif polonais, comment le jeune Starobinski (1920-2019) se pose-t-il face au christianisme farouche de Pierre Jean Jouve (1887-

1976) ? Homme des Lumières, comme on l'a défini¹ par la suite, comment fait-il face à un sens du péché aussi aigu ?

Un duel ne s'installe-t-il pas, à l'instar de ceux qui sont inclus dans la magnifique et hautaine poésie de Jouve ou à l'instar de ces luttes qui ont divisé les Philosophes si chers à Starobinski à commencer par celle, célèbre, qui opposa, toute leur vie durant, Voltaire à Rousseau ?

1. Sous l'égide de Genève, à l'enseigne de la musique

C'est à Genève que Jouve et Starobinski se rencontrent, par l'entremise de Marcel Raymond, dont l'importance est grande dans la vie intellectuelle de Starobinski: c'est bien à travers sa voix que l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau arrive d'abord à ses oreilles, c'est encore Marcel Raymond qui lui présente Pierre Jean Jouve installé à Genève dès l'automne 1941, pour fuir Paris, l'occupation allemande et le régime de Vichy: "Si la rencontre de Pierre Jean Jouve a tellement compté, c'est parce que son *Porche à la nuit des saints*, préfacé par Marcel Raymond, a été la première occasion où un texte critique m'a été demandé"², avoue le critique genevois soulignant combien les rencontres capitales sont souvent le fruit du hasard. Édité à Neuchâtel, ce *Porche à la nuit des saints*³ indique par ailleurs combien la suisse romande devient, pendant ces années de guerre fratricide, un refuge et une sorte d'abri maternel pour maints intellectuels (comme elle l'avait été autrefois pour Jean-Jacques).

¹ C'était aussi la manière dont il aimait définir son grand-père paternel: voir J. Starobinski, *La Beauté du monde*, sous la dir. de M. Rueff, Gallimard, "Quarto", Paris 2016, p. 25.

² J. Starobinski, *Entretiens avec Gérard Macé*, in *La Beauté du monde*, cit. p. 62. L'article dont il est question – le premier de Starobinski sur Jouve – paraît dans "Suisse contemporaine", n. 3, 1942. Stéphanie Cudré-Mauroux a rendu compte de soixante-dix ans de lectures critiques dans 1942-2010, *Jean Starobinski, lecteur de Pierre Jean Jouve*, in J. Starobinski, *Les Approches du sens. Essais sur la critique*, éd. Michaël Comte et Stéphanie Cudré-Mauroux, La Dogana, Genève 2013, pp. 465-484.

³ P. J. Jouve, *Porche à la nuit des saints*, préface de M. Raymond, Ides et Calendes, Neuchâtel 1941.

D'autre part, la rencontre entre le musicologue Jouve et l'étudiant Starobinski se fait par la voie de la musique, vraie passion commune à ces deux futurs amis⁴, en dépit des trente-trois ans qui les séparent. Jouve "venait d'achever la grande étude intitulée le *Don Juan de Mozart*⁵, on lui a demandé des lectures publiques. Il fallait qu'un étudiant tourne la manivelle du gramophone pour faire écouter les exemples musicaux. Jouve proposait les enregistrements pris au festival de Glyndenbourne, où l'opéra avait été dirigé par Fritz Busch. Et l'étudiant c'était moi"⁶, rappelle Starobinski avec son habituelle précision. Par la suite, il n'aura de cesse de dire qu'"un musicien avait, en Jouve, précédé le poète"⁷.

2. De la création à l'invention, et de la nécessité de l'interprétation

Un premier vaste essai en forme de *Préface* à *Les Noces* suivi de *Sueur de Sang* fait le point sur la poésie de Pierre Jean Jouve et sur les enjeux qui la traversent : préface intitulée *La Traversée du désir*⁸ (1966). Titre freudien s'il en est, dira-t-on. Il convient de préciser que, chez Jouve et chez Starobinski, le rapport à la psychanalyse et à Freud est on ne peut plus direct: le premier ayant traduit de l'allemand avec sa femme, la psychiatre Blanche Reverchon⁹, les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, le second pour s'en être toujours tenu, en tant que médecin (et fils

⁴ "Pierre Jean Jouve (avec qui mon père a beaucoup parlé de musique) [...]", écrit Georges Starobinski in *La Beauté du monde*, cit., p. 1143.

⁵ Cfr. P. J. Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Egloff, Fribourg 1942.

⁶ J. Starobinski, *La Beauté du monde*, cit., p. 62.

⁷ En l'espèce, *Présentation* de P. J. Jouve, *Œuvre I*, texte établi et présenté par J. Starobinski, avec une note d'Yves Bonnefoy et pour les textes inédits la collaboration de C. Jouve et de R. Micha, Mercure de France, Paris 1987, p. XIX.

⁸ J. Starobinski, *Préface* à P. J. Jouve, *Les Noces* suivi de *Sueur de sang*, Gallimard, "Poésie", Paris 1966: il s'agit du treizième volume de la collection "Poésie" de Gallimard, bientôt destinée à devenir un repère pour tous les amants et les passionnés de poésie.

⁹ Les témoignages sont nombreux sur l'influence de B. Reverchon sur l'œuvre de son mari. L'un des derniers en date est dû au poète Henry Bauchau: *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*, textes rassemblés par Anouck Cape, Actes Sud, Arles 2012.

de médecin), à une approche le plus possible scientifique de la discipline psychanalytique. Rendant compte du lien belliqueux qui s'établit entre vie et mort (le combat d'Eros et de Thanatos) dans le texte jouvien, Starobinski tiendra à souligner que "le roman *Vagadu* (1931), les *Histoires sanglantes*, *La Scène capitale* furent, parallèlement aux poèmes de *Sueur de sang* (1935), les premières œuvres françaises écrites à partir de la psychanalyse – de la pensée freudienne à la fois pleinement comprise et librement retravaillée"¹⁰.

Manière de prendre ses distances d'avec les surréalistes, et de l'usage qu'ils firent, Breton en tête, de Freud. Voilà en effet un autre point commun entre le poète et le critique: Jouve ayant toujours voulu couper court avec ses contemporains les surréalistes, Starobinski ne manquant pas de pointer du doigt le "syncrétisme surréaliste", son penchant pour le merveilleux et en tout cas sa dette plus forte vis-à-vis de Jung que de Freud¹¹. Sur ce refus (Jouve) et sur cette précise critique (Starobinski) du surréalisme, les deux hommes sont à l'unisson, chacun dans son domaine d'élection.

Par ailleurs, cette distinction entre deux types d'imagination (Freud et Jung) est si efficace que l'écrivain Italo Calvino l'assume dans ses *Leçons américaines*¹²: la valeur de Visibilité y étant révélatrice de ce que Starobinski, dans son envie constante de donner à voir et de rendre visible, appelle *L'Œil vivant* (selon une formule tirée de *La Nouvelle Héloïse*).

Reste à considérer, parallèlement et en perspective, l'autre vaste essai devant présenter au public, vingt ans plus tard, la production de ce grand poète entretemps disparu: *Le feu de la chair et la blancheur du ciel* (1987).

¹⁰ J. Starobinski, *Préface* à P. J. Jouve, *La Scène capitale*, Gallimard, "L'Imaginaire", Paris 1982, pp. 3-4.

¹¹ Lire notamment Freud, Breton, Myers, in *L'Œil vivant II, La Relation critique* (1970), Gallimard, Paris 1970¹, "Tel", 2001, pp. 381-388.

¹² Qu'il nous soit permis de renvoyer au dernier ouvrage d'Italo Calvino (des conférences que la mort l'empêcha de prononcer) en langue originale: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, pp. 98-99.

Détail à première vue négligeable, dans l'essai de 1966 le mot "création" est utilisé à plusieurs reprises¹³. Et pour cause: d'un côté "Création et mystère forment le trésor de la Poésie" selon Jouve lui-même ("Création, mystère, beauté, et enracinement dans la terre", poursuit-il dans *En Miroir*)¹⁴. De l'autre, c'est là l'un de ces mots indéniablement liés à l'air du temps: l'essai *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, qui fait date dans les deux champs conjoints de l'exégèse poétique et iconographique, n'est-il pas publié, en 1970, dans la collection "les sentiers de la création" que dirige Albert Skira?

Or, la présentation de 1987 fait désormais une large place à l'"invention poétique": pour un poète croyant, la Création n'est-elle pas l'apanage de Dieu? N'est-ce pas là une manière de se tenir lucidement debout face à une production volontairement et visiblement tournée vers la puissance divine?

Parue dans le "Cahier de l'Herne" consacré à *Pierre Jean Jouve*, une étude de 1972 devient l'occasion de dire la "nécessité de l'interprétation": il s'agit de *La Dramaturgie, l'interprétation, la poésie*. En relevant, chez Jouve, l'importance des "ouvrages d'interprétation", Starobinski ne manque pas d'indiquer qu'il s'agit d'une "interprétation comme progrès", soit d'un acte d'interprétation qui constitue une "approche progressive".

À propos d'interprétation, Starobinski n'oublie pas que, pour objective qu'elle se veuille, toute approche critique dépend d'un sujet – soit d'un interprète – lequel existe et laisse une trace de sa présence dans la relation critique qui s'instaure. Toujours à propos d'interprétation, constatons combien ce terme qu'on dirait désormais démodé – à sa place on se hâte d'invoquer l'herméneutique (mot à l'origine réservé aux textes religieux ou restreint au langage philosophique) – a l'avantage de souligner la responsabilité inhérente au geste critique,

¹³ Par exemple aux pages 8-9.

¹⁴ P. J. Jouve, *En Miroir, Journal sans date* (1954), Mercure de France, Paris 1970, pp. 10-11.

que fondent des choix délibérés, et que déterminent à la fois science philologique et interrogation individuelle.

À l'aube du nouveau millénaire, Yves Bonnefoy¹⁵ rendra hommage à l'émergence de ces deux composantes qui font le prix constant des pages de Starobinski: responsabilité et liberté par rapport à tout "rêve herméneutique".

3. Art de la variation et variantes: le travail du philologue

Intrinsèquement musical, l'art de variation domine la production de Jouve. Starobinski en est si conscient qu'il nous amène, magistralement et musicalement dirait-on, à sa découverte. Un nouveau pas doit pourtant être franchi. Car, à partir du moment où l'interprète devient éditeur il se doit, sinon de se changer en philologue, du moins de se doubler d'un philologue vigilant. Chose en soi non prévisible, l'école de Genève – comme on a pris l'habitude de l'appeler – étant davantage liée, dans l'idée commune, à la critique thématique qu'à la philologie¹⁶ (avec quelques remarquables exceptions, telle l'édition critique des *Rêveries du promeneur solitaire* par Marcel Raymond¹⁷).

La relation de Jouve avec sa production n'a jamais été facile. Tantôt, comme chez quelques grands maniaques de la forme, tel Valéry, des poèmes existent chez lui sous deux différentes formes, entre lesquelles le poète n'a pas su se décider: aussi a-t-on dans *Les Noces* des poèmes bifrons qui vivent sous une forme double. Tantôt, et le plus souvent, la rage de la destruction le prend, qui le conduit à éliminer des poèmes, telle l'admirable *Pietà* qui formait en 1935 le centre de *Sueur de Sang*, et dont l'éclat en faisait "un des monuments de sa musique"¹⁸, disent

¹⁵ À propos de Jean Starobinski, in J. Starobinski, *Le Poème d'invitation*, précédé d'un entretien avec F. Wandelère, La Dogana, Genève 2001.

¹⁶ L'introduction de M. Delon au très récent numéro d'"Europe" consacré à Starobinski, fait état de cette opinion fort répandue: "l'École de Genève se définit alors par son refus d'une critique philologique" (*Dans les forêts ou les jardins de la terre*, in "Europe", n. 1080, avril 2019, p. 4).

¹⁷ Cfr. J.-J. Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, éd. critique par M. Raymond, Droz, Genève 1948.

¹⁸ Y. Bonnefoy, *Le problème des premiers livres*, in P. J. Jouve, *Œuvre I*, cit., p. XC.

presque en même temps Yves Bonnefoy et Jean Starobinski (on sait l'importance de Jouve poète et traducteur pour Bonnefoy poète et traducteur).

Manière, fort courageuse, de dire que l'auteur ne sait pas toujours bien ce qu'il fait, puisque l'œuvre n'est pas uniquement le fruit de la volonté de son auteur. Manière aussi de courir des risques: voilà une condition préalable à tout choix éditorial.

Dans le cas de Jouve, déroger au principe, presque sacré, de la dernière édition revue par l'auteur constitue un choix capital: Jouve ayant littéralement renié, comme on le sait, tout un pan de son œuvre de jeunesse. Starobinski connaît ces tribunaux où accusé et accusateur ont le même visage, encore que dédoublé (*Rousseau juge de Jean-Jacques*¹⁹; "Je contiens [...] un juge implacable – sorte de bourreau"²⁰).

Par conséquent devenir l'éditeur de Jouve signifie non seulement accepter de parcourir un trajet, et accepter de changer chemin faisant – ce n'est pas un hasard si le beau titre *Montaigne en mouvement* a été appliqué, de façon heureuse, à Starobinski lui-même²¹. Devenir l'éditeur de Jouve, cela signifie aussi accepter le revirement, le déni, le refus, bref la destruction.

En d'autres mots, le devoir de la philologie et l'éloquence des documents imprimés obligent l'éditeur à faire face à la destruction. Et ce, de la part d'un intellectuel qui connaît le prix et la valeur éminente de la "construction", celle-ci étant, comme il le dit à propos de Kafka, "la forme positive du faire, l'acte par excellence"²².

4. "La Destruction": Baudelaire, Mallarmé, Jouve

Si la destruction devient le pivot de l'œuvre, catalysant le regard qu'on pose sur elle et l'oreille qu'on lui prête, qu'il soit permis d'en

¹⁹ On aura reconnu le titre captivant des *Dialogues* de Jean-Jacques Rousseau.

²⁰ P. J. Jouve, *En Miroir*. *Journal sans date*, cit., p. 47.

²¹ J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Gallimard, Paris 1982. Sur ce titre un autre est moulé: *Starobinski en mouvement*, sous la dir. de M. Gagnebin et C. Savinel, Champ Vallon, Seyssel, 2001.

²² Voir Starobinski, *La Beauté du monde*, cit., p. 80.

parler à travers les mots des poètes qui ont le plus marqué, en ce sens, l'esprit et de Jouve et de Starobinski.

Impossible de ne pas partir de Mallarmé, pour qui l'œuvre se fait par élimination, et de cette phrase qui étonne entre toutes, belle, lapidaire et en position de clausule, dans la lettre du 27 mai 1867, à Eugène Lefébure: "La Destruction fut ma Béatrice"²³. De manière implicite Starobinski, dans cette "Traversée du désir" qui est aussi une traversée du désert, fait allusion, en 1966, à la "lettre fameuse de Mallarmé"²⁴: sans doute celle, à peine antérieure, envoyée à Henri Cazalis le 14 mai 1867. La teneur en est la même. Cette fameuse lettre est d'ailleurs longuement citée par Jouve dans *Six lectures* (1950)²⁵.

Comment, dès lors, ne pas voir que pour ce mallarméen – et d'abord pour Mallarmé lui-même! – la force de la destruction vient de Baudelaire?

Comme le savait le jeune Mallarmé, ce grand baudelairien qu'est Jouve sait bien que *La Destruction* et *La Béatrice* habitent toutes deux *Les Fleurs du mal* (CIX et CXV) à quelques pièces de distance l'une de l'autre. Le poète du *Paradis perdu* énonce sa *Destruction*²⁶ inséparable de la faute, du péché, de la chute. S'il ne s'agit pas d'une vraie citation d'après Baudelaire, comme le sera, un peu plus tard, *Dans les années profondes*²⁷, il y a sans doute Baudelaire dans cette capacité de scruter le mal, comme il y a sans doute Pascal dans la force du renoncement à soi. Car, c'est un acte d'humilité et une façon d'effacer soi-même que ce recours obstiné à la voix d'autrui, précisera Starobinski en invoquant

²³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes I*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris 1998, p. 717.

²⁴ *Préface* à *Les Noces* suivi de *Sueur de sang*, cit., p. 8.

²⁵ P. J. Jouve, *Apologie du poète* suivi de *Six lectures*, Fata Morgana, Montpellier 1987, p. 83.

²⁶ P. J. Jouve, *Le Paradis perdu*, Les Cahiers verts, 1929, in *Œuvre, I*, cit., pp. 63-67. Sur la résonance baudelairienne de ce titre, lire B. Bonhomme, *Pierre Jean Jouve. La quête intérieure*, éditions Aden, 2008, p. 362.

²⁷ Récit inclus dans *La Scène capitale*. Sur la présence de Baudelaire dans ce texte narratif, lire J. Thélot, *De Jouve à Baudelaire*, in "La Revue des lettres modernes", *Pierre Jean Jouve* 5, Minard, Paris 1996.

l'exemple de la prière, sans besoin d'en appeler à la notion d'intertextualité²⁸.

Et l'on dirait qu'il y a aussi Mallarmé avec sa Béatrice²⁹ pour guider le néophyte à l'entrée de cette *Vita Nuova* que Jouve entreprend dès 1924-1925³⁰: c'est effectivement avec un vocabulaire ostensiblement lié à Dante que Jouve inaugure une nouvelle vie à partir de ce moment aussi décisif que définitif.

En somme: Baudelaire, Mallarmé, Jouve ont eu, tous les trois, leur *Destruction*.

Starobinski a vu que, chez Jouve, la dialectique de la construction et de la destruction est consubstantielle aux grands dualismes qui traversent son œuvre: l'amour et la mort, le paradis et l'enfer, le salut et le péché.

Choix capital. Il décide – en accord avec Yves Bonnefoy – d'offrir au lecteur l'œuvre tout entière: celle d'après 1925, voulue par l'auteur, et celle d'avant la mue, reniée par l'auteur.

Aussi le trajet comporte-t-il la force du rejet.

5. L'homme des Lumières et le poète chrétien

Si un choix de vérité caractérise Starobinski éditeur, le long face à face (pour ne pas dire corps à corps) Jouve-Starobinski devient significatif de manière beaucoup plus générale, paraissant répondre, dans les faits et de façon emblématique, à une question cruciale.

Comment l'intellectuel laïque doit-il rendre compte d'une perspective religieuse³¹ aussi radicale, dans un monde sécularisé?

²⁸ "Jouve pouvait éprouver ces emprunts comme des effacements de soi, des actes d'humilité. D'autres voix devant se faire entendre à la place de la sienne. C'est ce que l'on fait quand on récite une prière", J. Starobinski, *Le Poème d'invitation*, cit., p. 41.

²⁹ Le conditionnel est de mise: la correspondance de Mallarmé étant encore largement inédite à l'époque de la crise et conversion de Jouve.

³⁰ Sur cette nouvelle naissance, reste fondamental l'essai de D. Leuwers, *Jouve avant Jouve ou la naissance d'un poète*, Klincksieck, Paris 1984.

³¹ Selon les mots de l'auteur. Cfr. P. J. Jouve, *En Miroir*, cit., p. 29: "trouver dans l'acte poétique une perspective religieuse – seule réponse au néant du temps". Et auparavant, dans la postface de *Noces* (Au Sans Pareil, Paris 1928): "Cet ouvrage porte l'épigraphe

Encore que Jouve ne soit pas assis sur le dogme, encore qu'il soit "sans attaches avec l'Église"³², l'aspiration vers Dieu habite d'un bout à l'autre sa parole, en dépit des défaillances de celle-ci, et le sang du Christ (la sueur de sang, selon Luc 22, 44) lui octroie sa réalité, afin que le verbe poétique puisse oser dire l'Incarnation.

Comment raconter tout cela à une époque (notamment à partir des années soixante du XX^e siècle) où l'acte poétique va de plus en plus de pair avec la notion de gratuité? Réponse: en soulignant le fait qu'il ne s'agit nullement d'un texte gratuit mais bien d'un "cheminement orienté"³³. Savoir reconnaître une telle orientation chrétienne³⁴ apporte de la clarté³⁵ à l'édifice critique, le Christ devenant le visage précis, chez Jouve, de ce que, chez d'autres poètes du XX^e siècle, n'est qu'élan vague vers le sacré ou attitude génériquement mystique.

Comment décrire le caractère obstinément final d'une poésie qui se désolidarise de la modernité, dans la mesure où le poème moderne n'est souvent que l'histoire de son propre avènement? En disant qu'il existe, chez Jouve, une origine et une fin dernière, l'une qui tient du paradis perdu, l'autre qui nous projette vers une grandiose "Résurrection des morts" (laquelle est aussi, suivant l'Apocalypse, une résurrection des corps).

En faisant ressortir, enfin, combien cette chair marquée par la Faute, cette pesanteur source de tout péché, vient aussi de Kierkegaard,

Vita Nuova parce qu'il témoigne d'une conversion à l'idée religieuse la plus inconnue, la plus haute et la plus humble et tremblante, celle que nous pouvons à peine concevoir en ce temps-ci".

³² J. Starobinski, *La Traversée du désir*, préface à *Les Noces* suivi de *Sueur de sang*, cit., p. 14.

³³ *Ibidem*.

³⁴ "Ma conversion était celle qui me tournait vers des valeurs spirituelles de poésie, valeurs dont je reconnaissais l'essence chrétienne", P. J. Jouve, *En Miroir*, cit., p. 36.

³⁵ Qualité que Starobinski ne laisse pas de mettre en avant. Non seulement dans le discours critique, mais aussi chez les grands poètes du XX^e siècle. Jaccottet par exemple. "La clarté, chez Philippe Jaccottet, n'est jamais une facilité", *Parler avec la voix du jour*, préface à Philippe Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Gallimard, "Poésie", Paris 1971, p. 14.

un philosophe à qui – est-ce un hasard? – Starobinski a consacré une étude au titre révélateur: “Les Masques du Pécheur”³⁶.

Est-ce alors parce que Starobinski appartient à une génération pour laquelle il n’est pas encore blâmable, étant critique, de s’adonner à plusieurs auteurs, à plusieurs genres, à plusieurs siècles, à plusieurs disciplines³⁷ que ce tissu critique s’avère si fertile en renvois et découvertes? Érudition et documentation – soit une quantité matérielle de données et renseignements (la bibliothèque de Starobinski était proverbiale dans ses dimensions), devenant ainsi, sous nos yeux ébahis, les premiers garants de la qualité de l’action critique. Donner à voir, rendre visible: l’éclair ne se produit pas sans la patience du travail.

³⁶ J. Starobinski, *Les Masques du pécheur et les pseudonymes du chrétien*, in “Revue de théologie et de philosophie”, n. 4, 1963. Quant à Jouve, c’est Jean Wahl qui l’initie à Kierkegaard: voir B. Bonhomme, *op. cit.*, pp. 396-397.

³⁷ “Quand je cherche un mot pour caractériser l’œuvre de Jean Starobinski, c’est ampleur qui me vient à l’esprit”: c’est par ces mots que commence la présentation de M. Delon dans “Europe”, n. 1080 (*art. cit.*, p. 3).



FABIO SCOTTO

Università degli Studi di Bergamo
fabio.scotto@unibg.it

JEAN STAROBINSKI E YVES BONNEFOY RECIPROCI LETTORI A CONFRONTO

Riassunto: L'amicizia di Yves Bonnefoy con Jean Starobinski risale all'inizio degli anni '60 e andò sempre più consolidandosi nel corso della loro lunga esistenza divenendo anche un fecondo dialogo intellettuale, se Starobinski chiamò Bonnefoy a sostituirlo sulla sua cattedra a Ginevra per un suo sabbatico nel 1970 e se intensi furono poi i rapporti di collaborazione fra i due in convegni (a Ginevra, alla cui scuola critica Bonnefoy fu molto legato, e alla Fondation Hugot del Collège de France allorché Bonnefoy vi fu eletto professore) e pubblicazioni. Il contributo tratteggia nella prima parte la storia di questa amicizia e nella seconda prende in esame alcuni testi critici di Starobinski su Bonnefoy (dalla sua prefazione ai *Poèmes*, 1978, 1982, ad altri contributi successivi apparsi in volumi miscelanei sul poeta) e di Bonnefoy su Starobinski (*Pour introduire à Jean Starobinski*, in *La communauté des critiques*, 2010), allo scopo di individuare in questo scambio reciproco umano e intellettuale le coordinate di un approccio alla letteratura e alla critica per entrambi fondato sull'imprescindibile valore della "relazione" e della mutua "presenza".

Abstract: Yves Bonnefoy's friendly relationship with Jean Starobinski started at the beginning of the sixties and continued for all their life long becoming also a rich intellectual dialogue, if Bonnefoy took for a year in 1970 Starobinski's chair in Geneva's University. Their collaboration has been very intense in congresses (in Geneva, whose critical school was near to Bonnefoy's approach, and at Fondation Hugot of the Collège de France since Bonnefoy was nominated professor) and publications. Our article describes in the first part the history of this friendship and it studies, in the second part, some Starobinski's critical essays about Bonnefoy (from his preface of his *Poèmes* 1978, 1982 to other contributions published later) and a Bonnefoy's article about Starobinski (*Pour introduire à Jean Starobinski*, in *La communauté des critiques*, 2010), in order to see in this human and intellectual friendship the lines of a common approach to literature and criticism based on the value of "relationship" and "presence".

Yves Bonnefoy e Jean Starobinski hanno dato vita, nel corso della loro lunga e feconda esistenza, a un'amicizia profonda che li ha visti frequentarsi, collaborare e confrontarsi per oltre cinquant'anni sui grandi temi che stavano loro a cuore. Questo legame, intenso sia dal punto di vista intellettuale che umano, li ha portati a incontrarsi e a reciprocamente leggersi, dando così vita a uno scambio certo meritevole della massima attenzione per il percorso di entrambi.

Questo articolo si propone, da un lato, di tratteggiare la storia, non fosse che per sommi capi, della loro amicizia, attingendo ai loro testi specifici che la raccontano, per poi, nella seconda parte, prendere in esame alcuni testi critici dall'uno dedicati all'altro allo scopo di cogliere nelle loro letture, oltre alla specificità del loro discorso, i tratti convergenti di un'idea della letteratura come relazione e incontro che ricava il proprio valore dalla capacità d'ascolto e di presenza reciproca.

Se ancora non sono pubblicati documenti relativi al loro carteggio¹, tuttavia un testo di Starobinski a Bonnefoy dedicato² consente, come la *Cronologia*³ del suo Meridiano da me redatta con l'autore, di delineare la storia della loro amicizia, la quale, oltre alla referenzialità degli atti pubblici e delle pubblicazioni, rivela altresì l'importanza epocale di taluni aspetti peculiari della storia culturale e letteraria della loro epoca, basti pensare al ruolo della cosiddetta École de Genève e ai convegni della Fondation

¹ È in corso la pubblicazione di una scelta della corrispondenza di Bonnefoy di cui è apparso il primo volume Yves Bonnefoy, *Correspondance I*, éd. établie et annotée par Odile Bombarde et Patrick Labarthe, Les Belles Lettres, Paris 2018, nella quale non risultano ancora presenti lettere del carteggio Bonnefoy-Starobinski, benché in altre Starobinski sia spesso citato. È presumibile che lettere di questo carteggio siano incluse nei previsti volumi successivi dell'opera.

² J. Starobinski, *Note sur les liens avec Genève*, in Odile Bombarde-Jean-Paul Avice (a cura di), *Bonnefoy*, Cahier de l'Herne, Éditions de l'Herne, Paris 2010, pp. 271-273.

³ Y. Bonnefoy, *Cronologia*, in Id., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Fabio Scotto, traduzioni poetiche di Diana Grange Fiori e Fabio Scotto, "I Meridiani", Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2010, pp. LXIX-CXXXV. Si veda a tal proposito anche Fabio Scotto, *L'édizione de l'Opera poetica (2010) d'Yves Bonnefoy dans la collection "I Meridiani" Mondadori: histoire, élaboration, critères, réception critique*, in Yves Bonnefoy, *Derniers textes (2010-2016)*, Sophie Guermès (sous la direction de), "Cahiers du CECJI. Centre d'Études des Correspondances et Journaux Intimes", Université de Bretagne occidentale, Brest 2019, pp. 11-26.

Hugot del Collège de France che li videro entrambi protagonisti. La stima reciproca fu il terreno sul quale queste due eminenti personalità letterarie e accademiche costruirono un capitolo significativo del dibattito critico contemporaneo che, al di là di ogni intento apologetico a entrambi estraneo, mette in luce con acume le peculiarità del lavoro dell'altro, con effetti che credo durevoli sulla ricezione delle loro opere.

1. Storia di un'amicizia

Starobinski rievoca in modo molto puntuale le fasi della sua amicizia con Bonnefoy⁴ che fa risalire all'inizio degli anni Sessanta allorché, sotto la guida di Gaëtan Picon, l'editore ginevrino Albert Skira inaugura la collana *Les Sentiers de la création*, volta a pubblicare saggi liberi di scrittori su esperienze estetiche personali:

C'est chez Gaëtan et Geneviève Picon, avenue des Gobelins que j'ai rencontré Yves Bonnefoy vers 1960, en nous découvrant tout un fond commun d'amitiés et d'expériences antérieures (Pierre Jean Jouve, Marc Eigeldinger, Jean Wahl, Gaston Bachelard, Boris de Schloezer)⁵.

Il critico ginevrino ritiene *L'Arrière-pays*⁶ "le livre de la collection qui correspond le mieux à son [de l'éditeur] programme. De fait, cet admirable récit – l'un des moments culminants de la prose française de tout le siècle – répond à une nécessité intérieure indépendante de tout programme"⁷. Non sfugga in queste pagine evocative di Starobinski, con l'apprezzamento convinto dell'opera del poeta di Tours, il richiamo a talune figure di amici comuni che saranno particolarmente importanti per Bonnefoy, da Pierre Jean Jouve che, dopo aver letto *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, lo presenta a Pierre Leyris, il quale prepara un'edizione delle opere di Shakespeare che accoglierà varie

⁴ J. Starobinski, *Note sur les liens avec Genève*, cit.

⁵ *Ibid.*, p. 271.

⁶ Y. Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Skira, Genève 1972 (2a ed.: 1992), poi, Gallimard, Paris 2003 (2a ediz: 2005).

⁷ *Ibid.*, 2a ed.: p. 272.

sue traduzioni, a Jean Wahl e a Gaston Bachelard⁸, che saranno, con André Chastel, fra i suoi maestri più influenti, fino al traduttore e musicologo Boris de Schloezer, che verrà citato come personaggio delle sue poesie in una sua raccolta maggiore⁹.

La pubblicazione de *L'Arrière-pays*, che suggella il suo rapporto con Ginevra, comunque non lo esaurisce, se la collaborazione con Picon¹⁰ si era già andata consolidando con l'esperienza della rivista "L'Éphémère" (1966-1972), il cui ultimo numero, nel giugno del 1973, pubblica alcuni frammenti di *Dans le leurre du seuil*. Ed è nel 1972 che, dopo avere in precedenza già accettato una supplenza sulla cattedra di Jean Rousset nel 1970 durante la quale aveva abitato con la moglie Lucy Vines nel castello dei Bouvier à Bursins, Bonnefoy supplisce Starobinski durante il suo congedo del semestre estivo all'Università di Ginevra, pur continuando a fare il pendolare da Parigi, dato che la figlia Mathilde è ancora troppo piccola¹¹. Particolarmente significativa la prolusione che Starobinski tiene il 19 gennaio 1978 al Centre Pompidou di Parigi in occasione dell'assegnazione a Bonnefoy del "Prix Montaigne", seguita da un concerto di Pierre Boulez.

Da quel momento i rapporti di Bonnefoy con Ginevra e la Svizzera si consolidano, vi insegnerà ancora nel marzo 1981, poco prima della sua nomina al Collège de France, e lo vedranno spesso invitato per conferenze e letture nelle università, oltre che ospite degli Starobinski fino agli ultimi anni della sua vita. Come rammenta lo stesso Starobinski¹²,

⁸ Mi sia consentito rinviare a riguardo al mio articolo *Bachelard e Bonnefoy: lezioni di poesia*, in *Bachelard e le 'provocazioni' della materia*, a cura di F. Bonicalzi-P. Mottana-C. Vinti-J. Wunenburger, Il Melangolo, "Itinera, 9", Genova 2012, pp. 314-322.

⁹ "Et Boris de Schloezer, quand il est mort/Entendant sur l'appontement une musique/Dont ses proches ne savaient rien (était-elle déjà,/La flûte de la délivrance révélée/Ou un ultime bien de la terre perdue,/"Œuvre" transfigurée?) – derrière soi/N'a laissé que ces eaux brûlées de l'énigme", Y. Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, in Id., *L'opera poetica*, cit., p. 304.

¹⁰ Si veda il pregevole ricordo di Gaëtan Picon dal titolo *Gaëtan Picon allait parler, ce soir-là* (1979), che Bonnefoy offre nel suo volume di saggi *La Vérité de parole et autres essais*, "Folio Essais", Gallimard, Paris 1995, pp. 297-309.

¹¹ Y. Bonnefoy, *Cronologia*, in Id., *L'opera poetica*, cit., p. CII.

¹² J. Starobinski, *Note sur les liens avec Genève*, cit., p. 272.

Bonnefoy registra gli *Entretiens avec Bernard Falciola* alla Radio-Suisse romande e le *Réponses au Journal de Genève*, testi poi confluiti nei suoi *Entretiens sur la poésie*¹³, libro nel quale anche figura il testo della sua conferenza ginevrina del settembre 1989 *Poésie et Liberté*¹⁴ tenuta alle *Rencontres internationales de Genève*. Bonnefoy parteciperà altre due volte a questa manifestazione della quale Marcel Raymond, uno dei principali esponenti dell'École de Genève, era stato uno dei fondatori nel 1946. Si tratta, nel 1967, dei dibattiti su *L'art dans la société d'aujourd'hui*, e, nel 1993, su *Nos identités*¹⁵, poi apparsi a Neuchâtel presso La Baconnière.

Il 5 febbraio 1986 Bonnefoy si reca con Starobinski a trovare all'ospedale cantonale Jorge Luis Borges, che lo inviterà a non separare mai Verlaine da Virgilio, quel Borges che egli aveva già ricevuto al Collège de France il 19 gennaio 1983 per una memorabile conferenza che richiamò una quantità di pubblico tale da spaventare l'amministratore del Collège. Nel 1987 Bonnefoy accoglie per due mesi Starobinski al Collège per lezioni su Baudelaire e la storia della malinconia che anticipano l'uscita del suo celebre saggio *La Mélancolie au miroir*¹⁶.

Nell'estate nel 1990, Bonnefoy soggiorna alla Villa Laret di Sils-Maria in Engadina, che apparteneva all'Université de Genève, dove lavora a un saggio su Louis-René des Forêts, e si reca a Stampa per preparare il suo libro su Alberto Giacometti¹⁷, cui lo legherà una profonda amicizia.

Nel 1995 Bonnefoy riceve a Berna il grande premio italo-svizzero Balzan per i suoi studi sulla "Storia e critica d'arte, dal Medioevo ai

¹³ Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, Paris 1990, pp. 11-67.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 308-331.

¹⁵ Bonnefoy proporrà inoltre una versione rivista di questa sua conferenza, tenuta alle *Trente-Quatrièmes Rencontres internationales de Genève* il 27 settembre 1993 e inizialmente apparsa in *Nos identités* (La Baconnière, Boudry-Neuchâtel 1944), nel vol. *Genève, 1993*, Éditions de l'Herne, "Carnets", Paris 2010.

¹⁶ J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, Paris 1990.

¹⁷ Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre*, Flammarion, Paris 1991. Sul rapporto fra Bonnefoy e Giacometti mi permetto di rinviare al mio contributo *Yves Bonnefoy et Alberto Giacometti: voir le noir*, in Yves Bonnefoy, *Poésie et dialogue*, M. Finck-P. Werly (textes réunis par), Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2013, pp. 393-402.

giorni nostri”, a suggello di un legame forte con la cultura elvetica e italiana, che tanto deve alle sue ricerche su Michelangelo, Caravaggio, Piero della Francesca, il Barocco, Morandi e vari altri artisti.

Da non trascurare altresì la collaborazione che i due amici e studiosi avranno con Michel Rossier, presidente dell’ “Association Arts et Lettres”, e con Bernard Blatter al Musée Jenisch di Vevey, dove Bonnefoy presenzierà a una serata nella quale Starobinski illustra le sue ricerche sul “poème d’invitation” e dove, nel 2003, parlerà di *Goya, Baudelaire et la poésie*¹⁸, tematica poi ripresa in un volume nel quale figurerà, assieme a contributi di John E. Jackson e Pascal Griener, una sua conversazione con Starobinski.

Inoltre non va dimenticato che Bonnefoy occupa dal 1973 al 1976 all’Université de Nice la cattedra che fu di Georges Poulet, già professore a Zurigo e molto legato all’École de Genève; a lui Bonnefoy dedicherà il saggio *Georges Poulet et la poésie*, frutto di una comunicazione ad un convegno tenuto a Ginevra nel 2001¹⁹. Prove ulteriori dell’attenzione elvetica per l’opera di Bonnefoy sono il numero 3-4 che la *Revue de Belles-Lettres* gli dedica nel 2005 e il convegno dal titolo *Yves Bonnefoy: lumière et nuit des images* che la ginevrina Murielle Gagnebin, direttrice del “Centre de Recherche sur les Images et leurs Relations” dell’Université de Paris III, organizza nello stesso anno²⁰.

Fondamentale appare la collaborazione fra i due ai Convegni annuali della Fondation Hugot²¹ del Collège de France organizzati da Bonnefoy,

¹⁸ Y. Bonnefoy, *Goya, Baudelaire et la poésie*, con Jean Starobinski, La Dogana, Genève 2004.

¹⁹ J. Starobinski, *Note sur les liens avec Genève*, cit., p. 273.

²⁰ M. Gagnebin (sous la direction de), *Yves Bonnefoy: lumière et nuit des images* suivi de “*Ut pictura poesis*” et autres remarques par Yves Bonnefoy, Champ Vallon, “L’Or D’Atalante”, Seyssel 2005.

²¹ Si tratta di un ciclo di convegni, organizzati da Bonnefoy e quindi ascrivibili alla sua opera, svoltisi fra il 1993 e il 2015, nel segno di una comune riflessione di studiosi su un tema di ricerca in corso, che rimanda comunque a una nozione a lui cara, ovvero “la conscience de soi de la poésie”, titolo anche dell’omonimo volume antologico *La conscience de soi de la poésie. Colloques de la Fondation Hugot du Collège de France (1993-2004)*, Y. Bonnefoy (sous la direction de), Seuil, “Le genre humain”, Paris 2008.

che vedono Starobinski fra i suoi abituali relatori su tematiche quali “Vrai corps’, Jouve traducteur d’un texte liturgique”²², “Le monologue d’Armide: du Tasse à Rousseau, de Lulli à Gluck”²³, “Poésie et don”²⁴, “Les mots de la louange”²⁵, “Monde mort, monde vivant: la cosmologie des poètes après Newton”²⁶, “Le bruit du souvenir”²⁷, “Triste fleur qui croît seule”²⁸, “Le regard des statues”²⁹, “Le lieu de la fête: André Chénier, Baudelaire”³⁰, “L’atelier de l’iconoclaste (Rousseau)”³¹, “Solive et coagula”³², “Langage poétique et langage scientifique”³³. Jacqueline Risset, che ne fu a sua volta fedele relatrice e compianta testimone, ne sottolinea, con la parziale assenza di atti scritti,

[...] la volonté de donner la première place à la parole vive, au débat dans sa richesse instantanée plutôt qu’à la reprise nécessairement plus

²² Colloque *Jouve* 1987, atti pubblicati nel volume *Jouve poète, romancier, critique*, Lachenal et Ritter, Paris 1995.

²³ Colloque *Poésie et musique* (24-26 janvier 2001), atti non pubblicati.

²⁴ Colloque *La conscience de soi de la poésie à travers l’histoire* (9-11 décembre 1993), atti non pubblicati.

²⁵ Colloque *La conscience de soi de la poésie (II). Poésie et rhétorique* (2-4 février 1995), atti non pubblicati.

²⁶ Colloque *La conscience de soi de la poésie à travers l’histoire (III). Poésie et savoir* (1^{er}-3 février 1996), atti non pubblicati.

²⁷ Colloque *La conscience de soi de la poésie (IV). La poésie, la mémoire, l’oubli* (20-22 février 1997), atti pubblicati nel volume *Poésie, mémoire et oubli*, a cura di Odile Bombarde, Nino Aragno, Torino 2005.

²⁸ Colloque *La conscience de soi de la poésie (V). Apparements et filiations: la relation à l’autre poète* (22-24 janvier 1998), atti non pubblicati.

²⁹ Colloque *La conscience de soi de la poésie (VI). Le locus et le lieu* (21-23 janvier 1999), atti non pubblicati.

³⁰ Colloque *La conscience de soi de la poésie (VII). Le locus et le lieu* (2) (27-29 janvier 2000), atti non pubblicati.

³¹ Colloque *La conscience de soi de la poésie (VIII). L’Image et les images* (1^{er}-3 février 2001), atti non pubblicati.

³² Colloque *La conscience de soi de la poésie (IX)* (24-26 janvier 2002), atti non pubblicati.

³³ Colloque *La conscience de soi de la poésie (X)* (23-25 janvier 2003), atti non pubblicati.

Ai Colloques successivi *La conscience de soi de la poésie (XI)* (29-31 janvier 2004), *La conscience de soi de la poésie (XII), La poétique du palimpseste* (10-12 mars 2005), *La conscience de soi de la poésie (XIII). Poésie et récit: du Moyen Âge à la modernité, une confrontation* (1^{er}-3 février 2006), così come all’ultimo *Traduire la poésie: les significations et le sens* (5-6 novembre 2015) Starobinski non ha partecipato.

académique, excluant généralement les moments de discussion. Le rôle catalyseur de la parole de Bonnefoy se révélait à la fois dans ses introductions, longues ou brèves, parfois très brèves mais toujours essentielles, prononcées le premier matin de chaque colloque, et dans ses interventions subtiles et chaleureuses au cours des débats, qu'il relançait souvent vers une direction nouvelle, inexplorée³⁴.

A indicare anche l'atmosfera colloquiale di questi seminari collettivi, Risset rammenta come al convegno del 1991 su *Poésie et musique*, Georges Starobinski, figlio di Jean, "[...] jouait au piano les airs composés par Rousseau, Lulli et Gluck sur les paroles du Tasse"³⁵, degno esponente di una famiglia, come è noto, di musicisti. E l'aspetto musicale non avrebbe potuto che agire da ulteriore collante di una relazione amicale così solida, se solo si pensi a quanto in Bonnefoy la musica rappresenti per eccellenza l'elemento trans-concettuale che aggira il mero significato dei testi per restituirli alla loro significanza di presenza come voce in atto certo non estranea al musicista-musicologo che fu il suo illustre amico e collega critico di Ginevra.

2. Starobinski lettore di Bonnefoy

L'ampio saggio di Prefazione dei *Poèmes* di Bonnefoy dal titolo *La Poésie, entre deux mondes*³⁶ che Starobinski pubblica nel 1982 muove acutamente dall'individuazione di una matrice paratestuale e ipertestuale della poesia di Bonnefoy, se tanto *Pierre écrite* quanto *Dans le leurre du seuil* si aprono con due epigrafi shakespeariane dal *Racconto d'inverno*, rispettivamente "Thou mettest with things dying: I with things new born" (III, 3), e "They look'd as they had heard of a world

³⁴ J. Risset, *L'autonomie du poétique. Les colloques de la Fondation Hugot du Collège de France (1993-2004)*, in Odile Bombarde-Jean-Paul Avice (a cura di), *Bonnefoy*, Cahier de l'Herne, cit., p. 274.

³⁵ *Ibid.*, p. 277.

³⁶ J. Starobinski, *La Poésie, entre deux mondes*, in Y. Bonnefoy, *Poèmes (Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil)*, "Poésie", Gallimard, Paris 1982, pp. 7-30.

ransom'd, on one destroyed" (V, 2)³⁷. Tali epigrafi, che testimoniano di una fedeltà al Bardo contrassegnata dalla vastissima bibliografia bonnefoyana di suoi saggi e traduzioni delle opere maggiori di questo, consente a Starobinski d'identificare una duplice questione predominante della lirica di Bonnefoy, ovvero la tensione ossimorica fra mondo e morte, che è premessa di un cammino di riscatto scandito dal passaggio dal timore e dal pericolo della perdita all'afflato della speranza:

Le mot *world* nous dit d'abord qu'il y va du monde, ou d'un monde, c'est-à-dire d'une totalité cohérente, et d'un ensemble de rapports réels. Mais l'existence même de ce monde est en suspens, dans l'alternative qui oppose *ransomed* et *destroyed*, *things dying* et *things new born*. L'œuvre poétique indique par là son souci originel, le lieu de son surgissement, qui est l'instant du péril, où tout balance entre vie et mort, entre "rédemption" et "perdition". Les épigraphes shakespeariennes, dans la force même de l'antithèse, disent le déchirement, l'insécurité, mais aussi l'élan de l'espoir: seules sources – hors de toute certitude possédée – que Bonnefoy assigne à sa poésie³⁸.

Ora, il critico ginevrino ritiene che la scelta di simili epigrafi indichi "une déclaration d'intention", essendo il *Racconto d'inverno* "un grand mythe de la réconciliation", ovvero ciò che prefigura la possibilità, dopo la disgregazione, di "un moment où doit renaître la relation humaine, à partir d'un état de dispersion"³⁹. Qui è possibile avvertire dello studioso di letteratura e scienza che è Starobinski l'attenzione anche scientifica al mondo come materialità fisica, come territorio ed entità spaziale (che peraltro la poetica della terra del poeta laureato in matematica che è

³⁷ Si ricordino almeno, di Bonnefoy, i volumi seguenti: *Shakespeare: théâtre et poésie*, "Tel", Gallimard, Paris 2007; *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, "La Librairie du XXI^e siècle", Seuil, Paris 2015. Si vedano, per l'importanza di Shakespeare nell'opera di Bonnefoy, gli interessanti studi recenti: S. Amadori, *Yves Bonnefoy. Père et fils de son Shakespeare*, "Savoir lettres", Hermann, Paris 2015 e S. Roesler, *Yves Bonnefoy et Hamlet. Histoire d'une retraduction*, Classiques Garnier, Paris 2016. Mi permetto inoltre di rinviare al mio articolo *Yves Bonnefoy traduttore di Shakespeare. Tradurre l'opera, tradurre in opera*, in *Shakespeare e Cervantes (1616-2016): traduzioni, ricezioni e rievocazioni*, F. Scotto-R. Calzoni-M. Sirtori (a cura di), "Saggi CISAM", Cisalpino Istituto Editoriale Universitario-Monduzzi, Milano 2017, pp. 243-263.

³⁸ J. Starobinski, *La Poésie, entre deux mondes*, cit., pp. 7-8.

³⁹ *Ibidem*.

Bonnefoy ben asseconda e comprende); ed è forse in questa affinità di formazione, sia letteraria che scientifica dei due, che è possibile individuare una loro prossimità fra le più significative. Entrambi hanno a cuore il destino del mondo, che è per Bonnefoy il solo luogo di una felicità possibile, quella che gli viene dalla coscienza dell'umana finitudine e dallo scetticismo nei confronti della gnosi mistica. Qui Starobinski compie attraverso la lettura di Bonnefoy un'analisi storica assai perspicua della situazione della poesia contemporanea. Se Shakespeare parla del mondo redento in senso religioso, non di meno egli assiste alla crisi della rappresentazione cosmologica, per cui progressivamente l'avvento della fisica sperimentale, con Cartesio e Newton, porta gli uomini a orientare il sapere verso la sicurezza materiale e la tecnica distogliendoli dalla contemplazione estetica della natura. Vi è quindi come una scissione tra la conoscenza scientifica e l'attività estetica che riprende "[...] l'antique fonction de la *theoria tou cosmou*, de la contemplation du monde comme totalité et comme sens"⁴⁰. Se l'effetto del trionfo della fisica e della cosmologia matematica è la scomparsa delle rappresentazioni religiose, nulla più distingue l'alto dal basso, dato che il profano beneficia più del mondo trascendente che della razionalità tecnica dominante. Ecco allora affermarsi un'idea del sacro che prende ad abitare l'esperienza interiore, premessa di una nuova condizione ontologica per la poesia, che si radica nel sensibile e nel linguaggio per farne il luogo della relazione fra i viventi e della presenza:

Telle est, me semble-t-il, la condition paradoxale où se trouve la poésie, depuis moins de deux siècles: condition précaire, puisqu'elle ne dispose pas du système de preuves qui assure l'autorité du discours scientifique, mais en même temps condition privilégiée où la poésie assume consciemment une fonction ontologique – je veux dire, tout ensemble, une expérience de l'être et une réflexion sur l'être – dont elle n'avait pas eu à porter la charge et le souci dans les siècles antérieurs⁴¹.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 10-11.

Starobinski colloca Bonnefoy in una posizione nodale nel contesto storico sopra descritto, proprio in virtù di un lavoro sia poetico che teologico che si rivolge non tanto al sé quanto al suo rapporto con il mondo e la realtà che interpella, nel segno di una soggettività dialogante:

De cette vocation moderne de la poésie, l'œuvre de Bonnefoy nous propose aujourd'hui l'un des exemples les plus engagés et les plus réfléchis. Ses écrits de poète et d'essayiste, dont l'accent personnel est si marqué, et où le je de l'assertion subjective se manifeste avec force et simplicité, ont pour objet le rapport au monde, et non la réflexion interne du moi. Cette œuvre est l'une des moins narcissiques qui soient. Elle est toute entière tournée vers l'objet extérieur qui lui importe, et dont la singularité, le caractère unique, impliquent toujours la possibilité du partage. L'assertion subjective n'est ainsi que le premier terme d'une relation dont la forme développée est l'interpellation: le toi qui s'adresse à autrui (à la réalité hors du moi), mais également le *toi* dans lequel le poète transcrit un appel qui lui est adressé, sont au moins aussi insistants que le *je* de l'affirmation personnelle⁴².

Ne risulta una posizione anti-solipsistica tesa alla redenzione del mondo più che di se stesso. La guida la cultura scientifica del poeta già allievo di Gaston Bachelard, benché rispetto a questo Bonnefoy abbia preferito alla tentazione dell'immaginario la realtà del *semplice*⁴³, che contrapporrà, nel prendere le distanze dal surrealismo, alla *surrealtà* dai tratti spesso occulti ed esoterici dei surrealisti, prigionieri dell'immagine. Tutti gli scritti di Bonnefoy tendono a recuperare la pienezza sensibile di un mondo perduto, che occorre ritrovare e rendere abitabile. Ed è il mondo dell'*hic et nunc* dell'immanenza, da contrapporre alle illusioni gnostiche dell'altro mondo *post mortem*. Si tratta di non cedere alla mera nostalgia elegiaca, così ben rappresentata dal mito, comunque oggi non più riproducibile nel valore che ha ormai irrimediabilmente perduto, per superare il concettualismo astrattivo della scienza e reinventare "un nouveau rapport au monde – rapport qui, tout chargé de *mémoire* qu'il puisse être,

⁴² *Ibid.*, pp. 11-12.

⁴³ Si veda in merito M. Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, José Corti, Paris 1989.

ne sera pas la *répétition* de l'ancienne alliance"⁴⁴. A ragione, in una delle sue più fini intuizioni, Starobinski rileva come il ricorso da parte del poeta a verbi caratterizzati dal prefisso di ripetizione (come "ranimer", "recentrer", ecc.) non implichi la volontà di un ritorno (direi, in qualche misura, rousseauiano) all'antica pienezza di un mondo perduto, semmai la ricerca di un nuovo mondo che renda possibile una nuova vita⁴⁵. Di qui la sua diffidenza verso tentativi che accordino, come nel caso di Blanchot, una sorta di potere assoluto al linguaggio che lo astragga dal mondo per ridurlo a immagine (è la minaccia di quello che Bonnefoy chiama il "monde-image"), cui contrappone la presenza reale. Da questo punto di vista Starobinski ritiene che sia preferibile il termine *terre*, più adatto a esprimere la finitudine, come avviene in *Dans le leurre du seuil*, rispetto a *monde*. Ecco allora ben coniugarsi in Starobinski (altro tratto saliente del suo stilismo saggistico), la conoscenza letteraria alla conoscenza scientifica e linguistica. Il fatto è che Bonnefoy, poeta della relazione, aspira a una presenza non vissuta individualmente, ma collettiva, condivisa e fonte di speranza possibile, d'incarnazione e d'avvento dell'essere:

Ce n'est pas, pour Bonnefoy, la multiplicité des objets dénotés qui importe, mais la qualité de la relation qui les met en présence réciproque – relation que l'on dirait syntaxique, si la syntaxe ne s'épuisait dans l'ordre qu'elle constitue: il s'agit, dans l'espoir de Bonnefoy, d'un mouvement qui instaure (ou restaure) un ordre, qui traverse et qui ouvre – la métaphore de l'ouverture étant dès lors apte à concilier la fidélité (retrouver le monde, ou du moins le remémorer) et la fonction inaugurale dévolue à la parole (commencer de vivre selon le sens)⁴⁶.

È nella *Logique de la philosophie*⁴⁷ di Éric Weil che il critico ginevrino trova una definizione della poesia come presenza ed essenza stessa del

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁴⁷ Paris, 1950, pp. 421-422, qui citato da Starobinski *ibid.*, p. 23.

senso dell'uomo con la quale supporta la sua convinzione della continuità fra "l'énoncé critique" e "la voix qui parle dans les œuvres poétiques"⁴⁸ di Bonnefoy. Per questo il saggio in questione si rivolge meno alla specificità del testo poetico che non all'insieme della sua produzione nel suo portato di pensiero; vi giunge comunque nella sua parte conclusiva, dopo averne, per così dire, marcato il tracciato euristico e teorico di fondo. Starobinski tende a mostrare la continuità essenziale (per quanto non so quanto condivisa dal poeta) tra le quattro raccolte qui riunite: le caratterizzano per lui analoghi moti di negazione che configurano la possibilità che la scrittura poetica ricorra per necessità all'immagine, pur essendo consapevole degli inganni che cela, tra rifiuto dell'immaginario e suo ritorno ad esso. Egli rileva, in conclusione, commentando i versi conclusivi di quella che rimane forse la prova più alta del poeta, *Dans le leurre du seuil*, il permanere di una sorta di dialettica della contraddizione irrisolta tra due mondi, tra terra e cielo, tra "monde-image des mots et espace ouvert du ciel"⁴⁹, a indicare, forse, in questa tensione fra due polarità, la necessità *fisica* di un dinamismo della voce e del pensiero.

L'altro pregevole saggio che Starobinski dedica a Bonnefoy nel 2003⁵⁰ prende in considerazione la reiterazione dei termini *beauté* e *vérité* in alcune opere dell'autore, constatando come, in particolare nella raccolta *Les Planches courbes*⁵¹, essa si palesi nelle sezioni conclusive de "La maison natale". Gli occorrimenti di questi termini nella raccolta trovano nella sua analisi la felice sintesi "beauté et vérité seraient les deux faces d'un même réel"⁵², del resto conforme al ricorrere d'essi

⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁰ Starobinski, *Beauté et vérité*, in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, M. Finck-D. Lançon-M. Staiber (textes réunis par), Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2003, pp. 81-95.

⁵¹ Y. Bonnefoy, *Les planches courbes*, Mercure de France, Paris 2001, poi Gallimard, Paris 2003, poi in *Id.*, *L'opera poetica*, cit., pp. 694-823.

⁵² *Ibid.*, p. 83.

nella triade classica “bello-vero-buono” di romantica memoria. A ben vedere, l’identità di bello e vero esprime, specie nei testi come “Dans le leurre des mots”, che si vuole esplicita apologia della poesia in un tempo che colpevolmente la deride e sminuisce, il desiderio di superare il dualismo e di edificare la presenza nel *qui ed ora* della vera vita.

Con uno sguardo retrospettivo, Starobinski, dopo avere constatato la centralità di questi termini nella raccolta suddetta, compie un viaggio a ritroso per rileggere tutta l’opera precedente alla luce della presenza, uguale o dissimile di queste nozioni, nei testi che la precorrono. Lo fa, ad esempio, prendendo in esame la poesia “La Beauté” di *Hier régnant désert*, in una raccolta dove rileva che al termine “vérité” – già titolo di un testo di *Douve* – è preferito l’aggettivo “vrai” (più consono, in poesie quali “Vrai nom”, “Vrai corps”, a dire la verità incarnata), dove essa è votata al supplizio (“Celle qui ruine l’être, la beauté,/Sera supplicié, mise à la roue”⁵³). Altrove essa è ritenuta enigmatica (“Ardue est la beauté, presque une énigme”, *Ce qui fut sans lumière*⁵⁴) e anti-esteticamente associata all’imperfezione (che, rammentiamolo, per Bonnefoy “est la cime”⁵⁵).

Starobinski nota che “Dans les premiers essais de Bonnefoy, la beauté a été récusée parce qu’elle avait partie liée avec le mensonge et l’illusion”⁵⁶ e in tal senso risultava ingannevole come la morte e prossima alla nozione di “stérile beauté” propugnata da Rimbaud in “Ce qu’on dit au poète à propos des fleurs”⁵⁷.

Ma è con *L’Arrière-pays*⁵⁸ – Starobinski lo definisce “cette grande prose du voyage, du rêve, de la réminiscence profonde, du retour sur le trajet accompli” – che il drammatico conflitto di questo rapporto si

⁵³ Id., *L’opera poetica*, cit., p. 186.

⁵⁴ J. Starobinski, *Beauté et vérité*, cit., p. 85.

⁵⁵ Id., *L’opera poetica*, cit., p. 190.

⁵⁶ J. Starobinski, *Beauté et vérité*, cit., p. 87.

⁵⁷ Si veda Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, “La Librairie du XXI^e siècle”, Seuil, Paris 2009, poi in ed. italiana *Rimbaud. Speranza e lucidità*, a cura di F. Scotto, trad. di F. Scotto e G. Caramore, Donzelli, Roma 2011.

⁵⁸ Id., *L’Arrière-Pays*, Skira, Genève 1972, poi Gallimard, Paris 2003.

mostra nella sua massima intensità allorché Bonnefoy, a proposito dell'epoca in cui andava scrivendo *Hier régnant désert*, stigmatizza autocriticamente la tentazione che l'aveva portato a cercare il piacere della creazione artistica nella bella opera che però lo separava dagli altri e dal tempo della vita vissuta privilegiando il negativo. In Poussin, secondo Starobinski, specie nel suo *Mosè salvato*⁵⁹, si realizza invece la possibilità di una bellezza anti-concettuale e non disgiunta dalla realtà del vivere, mentre, soffermandosi sugli occorrimenti di una triade di parole-chiave come "lampe"-"navire"-"rive", e sulle loro sostituzioni simboliche affini come "feu" e "fumée", il critico torna circolarmente al testo d'inizio della "Maison natale" e alla simbiosi in esso di "beauté" e "vérité", a significare che la speranza, "la compassion restent chose due"⁶⁰.

Lettura lucida e simbiotica, la riflessione critica di Starobinski su Bonnefoy si rivela nel contempo illuminazione dell'altro e smascheramento di sé, delle proprie più intime ragioni e dei motivi di affinità e condivisione.

3. Bonnefoy lettore di Starobinski

Il discorso d'apertura del Convegno *Jean Starobinski* che Bonnefoy pronuncia⁶¹ in occasione del simposio organizzato nel maggio del 2000 dal Centre de Recherches sur les Images et leurs Relations (C.R.I.R.) dell'Université Sorbonne Nouvelle (Paris III) a cura di Murielle Gagnebin e Christine Savinel, rivela, con l'affetto che lo lega all'amico e collega critico ginevrino, l'identificazione in lui e nella sua "grande

⁵⁹ Si veda a riguardo P. Née, *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*, Presses Universitaires de France, Paris 1999.

⁶⁰ J. Starobinski, *Beauté et vérité*, cit., p. 95.

⁶¹ Y. Bonnefoy, *Pour introduire à Jean Starobinski. Responsabilité et liberté*, in Id., *La communauté des critiques*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2010, pp. 103-119.

œuvre infiniment sérieuse” di “un sentiment qu’[il]dirai[t] d’allégresse”⁶². Tale allegria o serenità che trasmette risulterebbe, secondo Bonnefoy, da due modi d’essere ben precisi:

[...] l’une, un sens inné de la responsabilité, intellectuelle et morale, autrement dit le besoin de rapporter ce que l’on commence à comprendre à la vérité, à rien que la vérité, celle-ci étant recherchée dans le rapport à soi de la personne autant que dans le devenir de la société. Et l’autre un besoin de liberté, un désir de ne se soumettre qu’à la vérité, précisément, une impatience à l’égard de tout principe, de tout mot d’ordre, qui n’ont pas été vérifiés avec suffisamment de rigueur⁶³.

Bonnefoy compie una disamina lucida e acuta della situazione della critica letteraria in Francia nel dopoguerra facendo notare come, pur nell’abbondanza ragguardevole delle opere e nella molteplicità degli approcci, molto spesso il pensiero concettuale e le sue bellicose derive ideologiche l’abbiano distolta dai suoi veri compiti imprigionandola in schematismi troppo astratti e dogmatici incapaci di cogliere ciò che dà senso ai testi e alla poesia, ovvero la presenza di un essere nel tempo vissuto della sua finitudine. Torna poi sui due aspetti caratterizzanti precisandoli. Della responsabilità dà la definizione seguente:

La responsabilité ? [...]

Je la définirai, au cœur même de l’espace littéraire, comme la tâche de rester auprès de l’auteur dans son rapport à soi autant qu’en sa présence devant les autres en son moment de l’histoire. L’auteur est là, dans des mots, des figures, des rythmes qu’il a retenus parce qu’ils intensifient en lui, sans que souvent il sache pourquoi, ce sentiment de présence, il s’agit de percevoir cette expérience, cette existence, il s’agit de ne pas perdre le contact avec leurs moments successifs, même quand ceux-ci deviennent difficilement perceptibles, dans les foisonnements et les ambiguïtés de l’écrit⁶⁴.

⁶² *Ibid.*, p. 105.

⁶³ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 110.

Tale senso di responsabilità lo ritrova pienamente nella definizione che dà Starobinski ne *L'œil vivant* della funzione critica, intesa come "une relation entre deux esprits"⁶⁵. Bonnefoy gli riconosce il merito di essersi saputo tenere benevolmente distante dalla rigidità di certi sistemi, di aver sempre rifuggito i media e di aver fatto ricorso al metodo interpretativo senza ideologismi preconcepi, nell'esercizio della massima *libertà*, scrivendo libri e articoli che "[...] se glissent entre les pensées en place, décoagulent les figements de l'esprit, opèrent le *solve* qui prépare à la grande et cette fois véridique coagulation de l'approche critique qu'on peut espérer à venir"⁶⁶.

Bonnefoy, che ama usare la parola *exemple* per indicare la lezione dei grandi maestri come per lui fu Leopardi⁶⁷, dettaglia poi nel seguito del suo scritto le ragioni peculiari che fanno ai suoi occhi di Starobinski il grande critico che è, ovvero la capacità di abordare simultaneamente i testi di più autori permettendo, grazie all'interpretazione filologica che lo guida, "l'exploration du champ sémantique des mots dans leurs situations historiques"⁶⁸. Così, il suo *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle* (1957) è per lui "ce maître-livre, ce maître-chantier [...] une œuvre irremplaçable [qui] se situe au plus haut de la critique en langue française"⁶⁹.

Ma analogamente, egli afferma, si potrebbe dire delle altre sue opere, che cita tutte, anche rammentando il periodo felice del suo seguitissimo ciclo di lezioni al Collège de France, dal quale scaturì il suo pregevole libro sulla malinconia. Soffermandosi in particolare sui due saggi *L'invention de la liberté* (1964) e *1789: les emblèmes de la raison* (1973), Bonnefoy sottolinea la sua capacità di "regard[er] autour de lui dans tout l'espace d'un siècle pour y révéler des conflits qui en

⁶⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁷ Cfr. Y. Bonnefoy, *L'enseignement et l'exemple de Leopardi*, William Blake & Co., Bordeaux 2001.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁶⁹ *Ibidem*.

dialectisent les convictions"⁷⁰; è quanto gli consente di concludere affermando che "les historiens, les critiques qui sont des historiens, peuvent être des poètes, leur activité n'y contredit pas, je dirais plutôt qu'elle y appelle"⁷¹ e che Starobinski sia a suo avviso il miglior critico di poesia del suo tempo:

Il n'est pas de critique de ce temps qui ait mieux que Starobinski parlé des poètes: son sens inné de ce qu'a de spécifique et d'originel l'expérience de la présence lui permettant de remonter à travers les mots des poèmes vers cette source dont ils jaillissent, après quoi ils seront vite et durablement troublés par les chimères du désir de posséder et non être⁷².

Se, come afferma Patrick Née, Bonnefoy ha avuto in Starobinski "le meilleur allié intellectuel de toute une vie (lui auquel Yves Bonnefoy a pu déclarer de vive voix, lors de l'hommage qui lui fut rendu à Paris en 2000 que lorsque il écrivait il l'avait bien souvent en pensée, comme interlocuteur idéal)"⁷³, risulteranno ancora più evidenti le ragioni di affinità e d'affetto che si è qui tentato di delineare e che sono profondamente radicate nella coscienza di sé e nell'etica della relazione di questi due eminenti autori i quali hanno fatto della loro amicizia vissuta e scritta parte integrante della loro opera.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁷¹ *Ibid.*, p.118. Come è noto, Bonnefoy estende la capacità poetica, intesa come capacità di fare affiorare l'essere, non unicamente agli autori di opere di poesia, ma anche ad artisti, architetti e creatori in genere, come attesta anche la varietà non unicamente letteraria della scelta tematica dei suoi corsi al Collège de France, cfr. Yves Bonnefoy, *Luoghi e destini dell'immagine. Un corso di poetica al Collège de France (1981-1993)*, a cura di F. Scotto, "Biblioteca di Studi francesi", Rosenberg & Sellier, Torino 2017.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ Patrick Née, *De la critique poétique selon Yves Bonnefoy*, in Yves Bonnefoy. *Traduction et critique poétique*, P. Née (éd.), "Littérature", n° 150, juin 2008, p. 90.



GIOVANNI ROTIROTI

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

grotiroti@unior.it

COSA PORTA AL SUICIDIO? UN CONFRONTO "RESPONSABILE" TRA STAROBINSKI E CIORAN A PARTIRE DA MADAME DE STAËL

Riassunto: Il presente contributo tende a evidenziare un tema che ha accomunato Starobinski e Cioran, vale a dire la questione del suicidio. Entrambi, per abordare questo delicato tema, hanno fatto i conti con l'opera di Madame de Staël. Starobinski ha consacrato studi di inestimabile valore sulla baronessa di Staël-Holstein; Cioran invece si è limitato soltanto a leggere la sua opera, a citare il suo nome una volta sola in *Aveux et Anathèmes* e a esprimere nei suoi *Cahiers* apparsi postumi, alcuni giudizi alquanto perentori. Il senso del suicidio, secondo Cioran e secondo Starobinski, non è un capriccio, ma è potersi rappresentare la morte che è nella vita, significa riuscire a farsi carico della responsabilità interrogante di questo pensiero, senza per questo doversi necessariamente suicidare. Dunque, la posizione di Cioran è in linea con quanto afferma Starobinski in merito alla responsabilità soggettiva che si ha di fronte al suicidio, al di là di qualsiasi interpretazione rassicurante di tipo psicopatologico.

Abstract: This article aims to highlight a subject which links Starobinski to Cioran, that is suicide matter. In order to face this delicate subject, they both based on Madame de Staël's work. Starobinski wrote studies of inestimable value on the Baroness of Staël-Holstein, whereas Cioran just read her work or just mentioned her name in *Aveux and Anathèmes*, expressing, here and there, in his *Cahiers*, appeared after his death, some judgments, mostly peremptory. The sense of suicide, according to Cioran and Starobinski, is not a whim, but being able to represent the death which is in life. In other words, it means to be responsible of this thought, without necessarily having to commit suicide. Therefore, Cioran's position is close to what Starobinski says regarding the subjective responsibility in front of suicide, beyond any psychopathological reassuring interpretation.

Non è dato sapere se Jean Starobinski, lo studioso svizzero di origine ebraico-polacca, ed Emil Cioran, l'apolide metafisico d'origine romena, si siano mai conosciuti di persona. Eppure, a partire dai loro interessi e dalle loro passioni, non mancano dei punti di contatto nella loro opera: l'ammirazione condivisa per Baudelaire, la predilezione per le esperienze limite nel campo non solo filosofico e, in senso lato, letterario, una particolare ricercatezza nello stile e, soprattutto, il tema della malinconia, sul quale entrambi si sono cimentati con estrema dedizione da punti di vista, in fondo, non troppo distanti, sono in grado di offrire inediti e inaspettati punti di convergenza.

Il presente contributo tende a evidenziare un tema che ha accomunato i due autori, vale a dire la questione del suicidio. Entrambi, per abordare questo delicato tema, hanno fatto i conti con l'opera di Madame de Staël. Starobinski ha consacrato studi di inestimabile valore sulla baronessa di Staël-Holstein; Cioran invece si è limitato soltanto a leggere la sua opera, a citare il suo nome una volta sola in *Aveux et Anathèmes*¹ e a esprimere qua e là nei suoi *Cahiers* apparsi postumi, alcuni giudizi, per lo più, alquanto perentori². Ecco un esempio:

Ho appena letto le *Riflessioni sul suicidio* di Madame de Staël. Pessimo. Un saggio pubblicato nel 1814. Da giovane, nel suo scritto su L'influenza delle passioni sulla felicità, aveva tentato una giustificazione del suicidio. In questo, fa l'opposto... Deve averlo scritto verso la fine del 1811, perché dedica alcune pagine al suicidio di Kleist, che lei chiama Mr Kleist, "poeta e ufficiale di merito". È evidente che commenta il duplice suicidio in base a quanto dicono i giornali e che non sa chi sia Kleist. Ma quali accuse magniloquenti contro la donna

¹ E. Cioran, *Confessioni e Anatemi*, trad. it. di M. Bortolotto, Adelphi, Milano 2007, pp. 18-19: "Inventare parole nuove sarebbe, secondo Madame de Staël, il 'sintomo più sicuro della sterilità delle idee'. L'osservazione sembra oggi più giusta di quanto non fosse all'inizio del secolo scorso. Già nel 1649 Vaugelas aveva decretato: 'Non è permesso a chicchessia di fare parole nuove, neppure al sovrano'. I filosofi, più ancora degli scrittori, meditano su quell'interdizione anche prima di mettersi a pensare!"

² Cioran pubblica anche un brano di Madame de Staël tratto da *Dix années d'exil* nella sua *Antologia del ritratto*, trad. it. di G. Mariotti, Adelphi, Milano 2017, pp. 167-168.

che ha abbandonato la sua bambina per condividere la morte con un esaltato! Che cosa avrebbe pensato Madame de Staël se le avessero predetto la gloria di Kleist, e che un giorno lei non sarebbe stata nessuno, paragonata a lui? Domani sera vado a vedere al Théâtre des Nations *Il principe di Homburg* in tedesco. È questa coincidenza che mi ha colpito leggendo la dama di Coppet³.

Se, a partire dai *Quaderni*, nel mese di novembre del 1963 Cioran mostrava una iniziale simpatia per Madame de Staël perché parlava “della pedanteria della leggerezza nei francesi”⁴, nel 1967 la scrittrice francese d’origine svizzera sembra profondamente deluderlo. Cioran, in questo brano dei *Cahiers*, senza entrare nel dettaglio con l’identificazione con Kleist a partire da *Il principe di Homburg* (l’ultima opera di Kleist prima del doppio suicidio con Henriette Vogel, che aveva accettato la funebre richiesta del drammaturgo), sembra molto irritato con Madame de Staël, quasi che l’autrice dell’*Influence des passions sur le bonheur* con le sue *Riflessioni sul suicidio* abbia tradito le sue aspettative, sotto il cono d’ombra della romantica esaltazione autodistruttiva di questa singolare coppia di amanti.

Starobinski chiarisce molto bene, nel capitolo *Madame de Staël: non sopravvivere alla morte dell’amore*, del suo libro⁵, questo scarto che si è aperto tra le *Réflexions sur le suicide* e *l’Influence des passions sur le bonheur*, e sembra quasi condividere il giudizio di Cioran, adottando ovviamente un altro stile, più delicato, più fine. Infatti, menzionando le *Réflexions sur le suicide*, il critico ginevrino scrive:

Mme de Staël lascia intendere che la ricchezza delle facoltà potrebbe essere il dato primario, e che la mancanza nascerebbe in noi da questa stessa ricchezza, dall’impossibilità in cui ci troviamo di darle in noi stessi, e solo in noi stessi, il suo teatro di applicazione. [...] Se la felicità

³ E. Cioran, *Quaderni 1957-1972*, Prefazione di S. Boué, trad. it. di T. Turolla, Adelphi, Milano 2001, p. 557.

⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁵ J. Starobinski, *Madame de Staël: non sopravvivere alla morte dell’amore in L’inchiostro della malinconia*, trad. it. di M. Marchetti, Postfazione di F. Vidal, Einaudi, Torino 2014, Ebook.

più certa sta nella perfetta autonomia e nell'indipendenza interiore, la vita di Mme de Staël, incapace di trovare riferimento e sostegno in se stessa, non è destinata alla felicità⁶.

Molto lucidamente Starobinski afferma che Mme de Staël soltanto nell'*Influence des passions sur le bonheur*

vi ritroverà il sentimento della ricchezza inutilizzata, della mancanza, dell'imperfezione dolorosa. Le insufficienze, tuttavia, saranno a questo punto imputate alle pecche dell'altro: è l'amico che manca alla sua parola o al suo dovere, è l'essere amato che rende impossibile la perfetta armonia, la "coniugalità" cosmica della quale Mme de Staël aveva fatto la propria aspirazione. Tale inappagamento sostanziale può allora venire formulato nella modalità della lamentela, come un risentimento giustificato di fronte a un'ingiustificabile defezione. Ma la lamentela si accompagna quasi sempre a un raddoppio dell'amore-dedizione, in una spirale di generosità, nell'ambiguo intento di rigenerare la felicità compromessa e di rendere più gravi i torti dell'essere amato. Cosparse di ferite, Mme de Staël e le sue eroine di rado si sforzano di reinventare con il medesimo individuo deludente un nuovo avvenire, un nuovo coinvolgimento. La devozione, il dono vogliono allora procedere fino all'estremo limite possibile, vale a dire fino al punto in cui, dimostrativamente, l'essere amante si annienta del tutto a vantaggio dell'essere amato. La retorica amorosa, che fa dell'essere amato la mia vita, è vissuta qui in senso letterale, nella misura in cui tale letteralità si lascia vivere. L'essere amante non si appartiene più, non è più niente per se stesso, si è messo tutto intero sotto la protezione e alle dipendenze dell'essere amato.

A questo punto, la dedizione diventa sacrificio e il dono assoluto tende, asintoticamente, verso l'assoluto della morte. Vivere solo per l'essere amato significa presto non vivere che attraverso di lui: aver cessato di vivere per se stessi e attraverso se stessi. [...] Al culmine della dedizione si annunciano quindi il sacrificio e la morte autorizzata, ma sta anche lì, si suppone, l'arma ultima del desiderio di possesso, che è desiderio di sopravvivenza. Mme de Staël e le sue eroine s'ingegnano a fare del nulla che esse affrontano la contropartita che

⁶ *Ibidem*.

permetta loro di conservare il tutto dell'essere amato. Se la devozione, se il sacrificio non proclamano troppo ad alta voce l'alternativa felicità o morte, rimane – ultima risorsa – l'allusione instancabile al suicidio e, nelle eroine di Mme de Staël, il suicidio stesso. [...] La morte è infatti il corollario del dono assoluto: è la prova richiesta. Lasciarsi morire, suicidarsi, non sopravvivere alla defezione dell'essere amato sono i soli modi di provare che, per parte nostra, noi abbiamo fatto di lui l'unico appoggio della nostra vita⁷.

Da dove provengono la tristezza, la disperazione, il delirio, il furore, il suicidio? Su questi aspetti profondi, Starobinski ha consacrato numerosi studi. E in particolare, nel suo piccolo volume *Tre furori*, l'autore incrociando miti antichi, religione, letteratura, filosofia e arte, prova a indagare "il residuo ininterpretabile" che "non cessa di resistere a qualsiasi designazione", "il terrore senza nome", cercando sostanzialmente di rispondere alla seguente domanda: "come hanno tentato di far fronte gli uomini (i drammaturghi, i teologi, gli artisti) all'ininterpretabile? Come l'hanno visto agire? Come hanno immaginato che si potesse placarlo, espellerlo, disarmarlo?"⁸.

A partire da "tre testi esemplari della follia", che sono anche "tre furori", "tre notturni", "tre possessioni", Starobinski si interroga sin dalle prime pagine del suo libro sul suicidio:

Le immagini del suicidio, nella cultura occidentale, oscillano tra due tipi estremi: da un lato il suicidio compiuto in piena coscienza, al termine di una riflessione in cui la necessità di morire, esattamente valutata, ha partita vinta sulle ragioni di vivere; dall'altro lo smarrimento demenziale che si abbandona alla morte senza pensare la morte. [...] Il suicidio filosofico, capolavoro dell'autonomia della volontà, chiama su di sé lo splendore del giorno, il raggio della gloria; anche compiuto in solitudine, si espone a tutti gli sguardi; la ragione che lo governa esige l'approvazione di tutti; vi troviamo l'immagine attiva e maschia del ferro rivolto contro di sé, prova di una libertà sempre presente al termine della battaglia perduta. L'immagine opposta è femminile,

⁷ *Ibidem*.

⁸ Jean Starobinski, *Tre furori*, trad. it. di S. Giacomoni, Garzanti, Milano 1978, p. 6.

passiva e notturna: implica la sconfitta interiore, il montare dell'ombra, lo spossessamento; l'essere fa ritorno alle tenebre originarie e all'acqua primitiva.

Tra questi due esempi così chiaramente antinomici, c'è posto, senza dubbio, per dei casi meno puri, in cui la morte è chiamata dagli argomenti del pensiero cosciente e insieme dal malefizio dello smarrimento che assale. In termini contemporanei: tra la salute mentale e la psicosi si stende la multiforme possibilità della nevrosi. Si moltiplicano le forme miste, quelle cioè in cui demenza e ragione si mescolano e si confondono senza che sia possibile separarle. Capita che la ragione deliberante si metta al servizio del turbamento, che il senso di colpa prodotto dal gioco degli umori si circonda di pretesti enunciati con rigore: la logica, divenuta paralogismo, salva l'onore perché salva le apparenze, ma obbedisce alle ingiunzioni di un panico oscuro. [...] Nel caso del suicidio, la psicologia contemporanea addurrà l'incapacità del soggetto a padroneggiare i propri affetti; vi vedrà il trionfo di un senso di colpa sado-masochistico; incriminerà l'eccesso o l'insufficienza di meccanismi di difesa contro l'angoscia. Vi vedrà insomma un gesto su cui pesa il determinismo. E sospetterà di imbroglio l'argomentazione filosofica per cui la morte volontaria è l'ultima risorsa della libertà ribelle contro gli intollerabili determinismi imposti dal di dentro o spuntati dal di fuori⁹.

Anche per Cioran, la morte volontaria è una manifestazione responsabile di libertà. Al di là di qualsiasi "argomentazione filosofica" e contrariamente al pensiero dominante, l'uomo, secondo Cioran, dispone con il suicidio di una risorsa straordinaria, nel senso che diviene consapevole di non essere necessariamente una vittima animata da un insano masochismo morale, ma che in fondo è in grado di disporre della propria persona, cioè che può essere "padrone" della propria vita. Detto questo, non significa che Cioran sia un fervente sostenitore del suicidio, come spesso è stato definito e, di conseguenza, frainteso. In un'intervista con Gabriel Liiceanu infatti si legge:

EC: Non ho mai detto che bisogna suicidarsi; ho soltanto affermato che l'idea del suicidio può aiutarci a sopportare la vita. La possibilità di

⁹ *Ibid.*, pp. 11-16.

togliersi la vita, di potersi suicidare quando lo si vuole, può rappresentare un gran sollievo. Quest'idea mi è stata di grande aiuto e ho fatto lo stesso ragionamento a chiunque mi confidasse di voler farla finita. Perché a Parigi, come forse sa, la tentazione del suicidio è un fenomeno piuttosto frequente. Ricordo che alcuni anni fa è venuto a trovarmi un ingegnere, una persona relativamente giovane. Aveva letto le mie riflessioni sul suicidio e voleva uccidersi. Abbiamo passeggiato per tre ore nel Jardin du Luxembourg. Gli ho spiegato che il suicidio – l'idea del suicidio – è un'idea positiva, perché rende la vita sopportabile.

GL: Offre la prospettiva di un rifugio supremo.

EC: Si diviene consapevoli di non essere necessariamente una vittima, che in fondo siamo noi a disporre della nostra persona... che si è padroni della propria vita. "Tu che hai ventisei anni – gli ho detto – e ti guadagni bene da vivere – era un uomo molto abile – hai tutto il tempo per soffrire. Sopporta finché puoi... se poi vedi che l'idea del suicidio non ti è più d'aiuto, allora ucciditi!". L'ho incontrato tre anni dopo e mi ha detto: "Ho seguito il suo consiglio e, vede, sono ancora vivo"¹⁰.

Il tema del suicidio in Cioran è presente sin dagli albori della sua opera scritta in romeno. Nel 1990 ricorda così la genesi del suo primo libro pubblicato a Bucarest nel lontano 1934:

Ho scritto questo libro [Al culmine della disperazione] nel 1933, all'età di ventidue anni, in una città che amavo, Sibiu, in Transilvania. Avevo finito gli studi, e per ingannare i miei genitori, ma anche per ingannare me stesso, feci finta di lavorare a una tesi. Devo confessare che il gergo filosofico lusingava la mia vanità, e mi rendeva sprezzante verso chiunque usasse un linguaggio normale. A tutto questo pose termine uno sconvolgimento interiore che finì col rovinare tutti i miei progetti. Il fenomeno capitale, il disastro per eccellenza è la veglia ininterrotta, questo nulla senza tregua. Per ore e ore passeggiavo di notte nelle

¹⁰ G. Liiceanu, *Emil Cioran. Itinerari di una vita*, a cura di A. Di Gennaro, trad. it. di F. Testa, Mimesis, Milano – Udine 2018, p. 131.

strade deserte, o talvolta in quelle dove bazzicavano prostitute solitarie, compagne ideali nei momenti di supremo smarrimento. L'insonnia è una vertiginosa lucidità che riuscirebbe a trasformare il paradiso stesso in luogo di tortura. Qualsiasi cosa è preferibile a quest'allerta permanente, a questa criminale assenza di oblio. È durante quelle notti infernali che ho capito la futilità della filosofia. Le ore di veglia sono, in sostanza, un'interminabile ripulsa del pensiero attraverso il pensiero, è la coscienza esasperata da se stessa, una dichiarazione di guerra, un infernale ultimatum della mente a se medesima. Camminare vi impedisce di lambicarvi con interrogativi senza risposta, mentre a letto si rimugina l'insolubile fino alla vertigine.

Ecco in quale condizione di spirito ho concepito questo libro, che è stato per me una liberazione di esplosione salutare. Se non lo avessi scritto, certamente avrei messo fine alle mie notti¹¹.

Un inganno ordito nei confronti dei genitori e di se stesso, la fine degli studi universitari, l'offuscata aspettativa del compimento di un progetto, il congedo progressivo e doloroso dal gergo filosofico, la "catastrofe" dell'insonnia, le passeggiate notturne, l'amore mercenario e l'amore rifiutato, la domanda che preme in attesa di risposte che tardano, la vertigine infernale del pensiero, l'angoscia, il dissidio tragico, la scrittura come mezzo di liberazione, il suicidio mancato, stanno alla base del primo libro di Cioran¹². Sfogliando il volume (Cioran aveva già pubblicato sulle riviste e sui giornali romeni dell'epoca tra il 1932 e il 1933, numerose pagine di *Al culmine della disperazione*, persino interi capitoli) si trovano corpose riflessioni sul suicidio:

Ogni forma di follia è determinata dalle condizioni organiche e dal temperamento. E poiché la maggioranza dei folli si trova fra i depressi, per forza di cose la depressione è più diffusa degli stati di esaltazione allegra e traboccante. Nei depressi è così frequente la melanconia nera

¹¹ E. Cioran, *Al culmine della disperazione*, trad. it. di F. Del Fabbro e C. Fantechi, Adelphi, Milano 1998, pp. 11-12.

¹² Cfr. G. Rotiroti, *Il demone della lucidità. Il "caso Cioran" tra psicanalisi e filosofia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.

che quasi tutti hanno una tendenza al suicidio – soluzione, questa, quanto mai difficile finché non si è pazzi¹³.

Quanta viltà in coloro che pretendono che il suicidio sia un'affermazione della vita! Per giustificare la loro mancanza di coraggio s'inventano le ragioni più diverse, a discolpa della loro impotenza. In realtà, non c'è una volontà o una decisione razionale di suicidarsi, ma solo cause organiche e intime che predestinano a un tale gesto.

I suicidi hanno per la morte un'inclinazione patologica, cui resistono lucidamente senza riuscire a sopprimerla. In loro la vita ha raggiunto un tale squilibrio, che nessun argomento d'ordine razionale potrebbe più consolidarla. Non si arriva alla decisione di suicidarsi solo per aver riflettuto sull'inutilità del mondo o sul niente della vita. E se mi si opporrà l'esempio di quei saggi dell'antichità che si suicidavano in solitudine, risponderò che poterono farlo solo perché avevano liquidato in loro stessi ogni palpito di vita, distrutto ogni gioia di esistere e soppresso ogni tentazione. Se le lunghe riflessioni sulla morte o su altre questioni insidiose assestano alla vita un colpo più o meno mortale, non è meno vero che questo genere di pensieri non può affliggere che un essere già minato. Non ci si suicida per ragioni esterne, ma per uno squilibrio interno, organico. Le medesime avversità lasciano certi indifferenti, segnano altri, e altri ancora portano al suicidio. Per essere ossessionati dall'idea del suicidio occorre un tale tormento, un tale supplizio e un crollo delle barriere interiori così violento, che della vita resta solo una vertigine rovinosa, un turbine tragico, un'agitazione bizzarra. Come potrebbe il suicidio essere un'affermazione della vita?¹⁴

Cioran non è convinto che si arrivi al suicidio perché si è spinti dalle delusioni, o dall'eccesso di desiderio. Il suicida è in realtà incapace di vivere, cioè è incapace di sostenere la "morte che non muore"¹⁵ che è la vita stessa. Questa morte, che è nella vita, questa morte vitale, che si

¹³ E. Cioran, *Al culmine della disperazione*, cit., p. 31.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 66-67.

¹⁵ Sul pensiero della "morte che non muore", che è centrale nella riflessione di A. Zino, si veda *L'incertezza delle voci. Per una psicanalisi dello sviluppo*, ETS, Pisa 2002, in particolare le pp. 234-236.

apre nel teatro drammatico della soggettività sotto forma di ambizioni, speranze, dolori o disperazioni, è un inquieto domandare. Questa incapacità di vivere la propria morte nella vita, rappresenta, da parte dell'aspirante suicida, l'impossibilità ultima di affermare la vita attraverso il pensiero, la domanda, la scrittura. Questo è il senso del suicidio, non una frivolezza, secondo Cioran, ma l'impossibilità stessa di far fronte alla rivelazione più spaventosa, alla tragedia interiore che risuona nell'abisso angoscioso della soggettività. Potersi rappresentare la morte che è nella vita significa rassegnarsi a essere abbandonati al mondo, soli, senza certezze né rimedi salvifici e farsi carico della responsabilità di questo pensiero.

Mi meraviglio che si ricerchino ancora le motivazioni del suicidio, così da stabilire una gerarchia, o allo scopo di trovargli delle giustificazioni, quando non per svalutarlo. Non so concepire idiozia più grande che volerlo classificare in base alla nobiltà o alla volgarità delle ragioni. Il fatto di togliersi la vita non è di per sé abbastanza grave da rendere meschino indagarne i motivi? Nutro il più grande disprezzo per coloro che deridono il suicidio per amore, non comprendendo che un amore irrealizzabile significa, per chi ama, l'annientamento del suo essere, una totale perdita di senso, un'impossibilità di continuare a vivere. Quando ami con tutto te stesso, un amore inappagato non può condurti che al crollo. Le passioni grandi e impossibili portano alla morte più rapidamente delle gravi deficienze organiche. Perché se in queste ultime ci si consuma in un'agonia progressiva, nelle altre ci si spegne in un attimo. La mia ammirazione va solo a due categorie di uomini: quelli che potrebbero impazzire in qualsiasi momento e quelli che in qualsiasi momento sarebbero capaci di suicidarsi. Solo costoro mi impressionano, perché soltanto in loro fervono grandi passioni e si compiono grandi trasfigurazioni¹⁶.

Cioran si oppone a coloro che hanno un sentimento positivo della vita, che vivono nella certezza di ogni istante, incantati dal loro passato, dal loro presente e dal loro futuro. Solo gli esseri costantemente e

¹⁶ E. Cioran, *Al culmine della disperazione*, cit., pp. 67-68.

drammaticamente in contatto con le realtà ultime lo colpiscono davvero.

Perché non mi suicido? Perché la morte mi disgusta tanto quanto la vita. Sono un uomo da gettare tra le fiamme. Non capisco assolutamente che cosa io ci stia a fare quaggiù. In questo preciso istante avverto il bisogno di gridare, di cacciare un urlo che atterrisca e faccia tremare l'intero universo. Sento montare in me un tuono spaventoso, e mi stupisco di non esplodere per annientare il mondo, che risucchierei per sempre nel mio nulla. Mi sento l'essere più terribile che sia mai esistito nella storia, una bestia apocalittica traboccante di fiamme e di tenebre, di slanci e di disperazione. Sono una belva dal sorriso grottesco, che si raccoglie in sé fino all'illusione e si dilata all'infinito, che muore e cresce nello stesso tempo, attratta da niente e da tutto, esaltata tra la speranza del niente e la disperazione del tutto, nutrita di fragranze e veleni, divorata dall'amore e dall'odio, annientata dalle luci e dalle ombre. Il mio simbolo è la morte della luce e la fiamma della morte. In me si estingue ogni scintilla per rinascere tuono e lampo. Le stesse tenebre non bruciano in me?¹⁷

Il niente e il tutto, l'odio e l'amore, le luci e le tenebre: una vertigine rovinosa. Il pensiero di Cioran è un pensare al limite, all'apice della disperazione, alle soglie del profilarsi della morte stessa:

Se gli uomini un giorno arriveranno a non sopportare più la monotonia, la piattezza e la volgarità dell'esistenza, allora ogni esperienza estrema diventerà un motivo di suicidio. L'impossibilità di sopravvivere a un'esaltazione straordinaria annienterà, come nell'apocalisse, ogni traccia di esistenza¹⁸.

Qual è il rischio per il soggetto? Non meravigliarsi più, non interrogarsi più dopo aver ascoltato, non circumnavigare più quel vuoto dopo averlo attraversato. Non mettersi più alla prova. Vivere il fastidio di

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸ *Ibidem*.

volersi a ogni modo disfare di quella domanda, bruciarla subito, sottrarsi allo scivolamento incessante del domandare anche quando ciò provoca sofferenza¹⁹. L'idea del suicidio attraversa potentemente la questione del dolore e del desiderio. Il pensiero del suicidio ne è il segno più evidente. Ma la scrittura del suicidio non è solo appagamento del desiderio e neppure difesa. La scrittura non cura il sintomo, non è guarigione, ma consente forse al sintomo di trasformarsi, di seguire le sue trasformazioni, di incanalarsi diversamente dall'*acting out* come atto mancato, lapsus del pensiero.

In tutta la sua opera Cioran si è interrogato intorno al suicidio. In questo primo libro l'idea del suicidio copre un segreto, forse un rifiuto a una domanda d'amore, per timidezza o per troppo ostentata insolenza²⁰. Un nonnulla può spingere a farla finita e una finzione può diventare causa di un calvario. Un'ombra di degradazione si mostra protettiva, calorosa, persino materna e può spingere talvolta al gesto definitivo. Allora, per tentare di sfuggire a questa morsa terribile, si cerca nel delirio un fondo assoluto su cui costruire un'identità, un'esistenza, un pensiero che dia l'illusione di essere padroni del proprio fondamento.

Il tratto etico dell'idea del suicidio di Cioran è l'invito a giustificare a posteriori la propria esistenza attraverso la scrittura. Da qualche parte si deve pur entrare. Lì bisogna andare. Alla morte che non muore, alla mancanza, al vuoto interiore si deve dare una sembianza, una parola, una nota, incontrare il fondamento svincolato dal fondato. Il suicidio diventa allora non un atto ma una promessa, una prova ultima, una risorsa umana per dirlo, per pensarlo, per scriverlo. Il suicidio è come una possibilità, è come una libertà sullo sfondo, riguarda una responsabilità infinita per il soggetto.

Sin dal libro di debutto, Cioran attraversa il paradosso e l'aporia del suicidio come echi profondi del vuoto. Ci sono alternative

¹⁹ Sulla questione dell'inconscio come domanda sempre in atto, si veda A. Zino, *La condizione psicanalitica*, ETS, Pisa 2012.

²⁰ Cfr. G. Rotiroti, *Il segreto interdetto*, ETS, Pisa 2011, pp. 187-227.

praticabili se non pensare all'idea del suicidio? Senza convertire questo vuoto interrogante in scrittura? Come mai Cioran non si è suicidato? Cosa è mancato all'apologeta del suicidio nel suo mettere in atto l'ipotesi suicidaria? Quale espediente ha impedito al soggetto il passaggio all'atto definitivo, risolutore e in apparenza salvifico? Si è scritto molto su questo argomento e si sono tentate varie interpretazioni²¹. Un fatto rimane. Cioran non si è mai stancato di pensare per tutta la vita al suicidio e di testimoniare per iscritto tale evento, fin quando ha potuto. Fin quando gli è stato possibile. La domanda è rimasta aperta ed è stata consegnata alla scrittura:

Dio non ha forse punito l'uomo privandolo del sonno e dandogli la conoscenza? La pena più dura di certe carceri non consiste nell'impedire di dormire? I pazzi soffrono spesso di insonnia; così si spiegano le loro tremende depressioni, il loro disgusto della vita e la tendenza al suicidio. Quando non si può chiudere occhio è impossibile amare la vita. E questa sensazione – che nasce in certi momenti di veglia irriducibile – di sprofondare, di inabissarsi come un palombaro del nulla, non denota una forma di follia? Chi si toglie la vita, gettandosi in acqua o nel vuoto, è sicuramente spinto da un impulso cieco, irresistibilmente attratto dagli abissi²².

Questa riflessione di Cioran, che fa i conti con la malattia²³, fa risuonare l'idea del suicidio come l'eco di una morte libera e cosciente senza causalità e senza sorpresa. Come se la morte attraverso il suicidio fosse una morte addomesticata, docile e sicura, la quale renderebbe la vita possibile perché dà spazio, movimento, spezzerrebbe la monotonia, la piattezza e la volgarità di un'esistenza priva di passione. Il suicidio per Cioran sarebbe dunque la vera possibilità che si è data l'umano, il contrassegno della sua passione.

²¹ Cfr. di recente V. Fiore, *Emil Cioran. La filosofia come de-fascinazione e la scrittura come terapia*, Nulla Die, Piazza Armerina 2018.

²² E. Cioran, *Al culmine della disperazione*, cit., p. 100.

²³ Cfr. M. Petreu, *Despre bolile filosofilor. Cioran*, Ed. Polirom, Iași-București 2017.

Questo pensiero fa emergere indubbiamente il tratto dostoevskiano delle sue letture giovanili condotte nelle biblioteche di Sibiu al tempo del liceo, e si apparenta al progetto di Kirillov e di Stavrogin nei *Demoni*. La matrice libresco della prima opera di Cioran in Romania va posta in stretta relazione alla dimensione interlocutoria che il giovane Cioran stabilisce personalmente con Dio, in particolare attraverso la mediazione del libro di Giobbe e dei romanzi di Dostoevskij. Ne *Lo spazio letterario*, Maurice Blanchot scrive, a proposito del progetto di Kirillov, quanto segue:

La novità del progetto di Kirillov consiste nel fatto che egli, dandosi la morte, non ha solo l'intenzione di opporsi a Dio, ma ne vuole bensì verificare l'inesistenza, verificarla per dimostrare agli altri, oltre che a se stesso, che Dio non esiste. Fino a quando non si uccide, lui per primo non sa come stiano davvero le cose; forse è credente, "anche più credente di un Papa" ci suggerisce Dostoevskij, con l'intento di consegnarlo allo smarrimento di chi prova sentimenti contrastanti, ma non vi è incoerenza; al contrario, è proprio il suo pensiero incentrato su Dio – sulla necessità di raggiungere la certezza della sua inesistenza – che lo porta a togliersi la vita. Perché suicidarsi? Perché se muore in modo libero, se sperimenta e al contempo dimostra a se stesso la libertà nella morte e la libertà della sua morte, allora avrà raggiunto l'assoluto, sarà l'assoluto stesso, assolutamente uomo, e non vi sarà altro assoluto all'infuori di lui. In verità, si tratta di un'esperienza che va ben oltre una semplice dimostrazione: è un'oscura lotta che vede in gioco non solo la conoscenza di Kirillov circa l'esistenza di Dio, ma proprio l'esistenza stessa di Dio²⁴.

È come dire, parafrasando Blanchot, che Cioran attraverso i *Demoni* di Dostoevskij crede di disporre dell'onnipotenza che viene a lui con la morte, e ritiene di ridurla a "un'onnipotenza morta". Il suicidio diventa dunque la morte di Dio e, rendendo così la morte possibile, Kirillov crede che avrà liberato la vita restituendola più umana. Quindi, è sufficiente essere razionali e coerenti, richiamandosi fino alla fine a questa logica delirante oscuramente implacabile e tormentata. Kirillov insegna

²⁴ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it. di F. Ardenghi, Postfazione di S. Agosti, il Saggiatore, Milano 2018, p. 96.

che se gli uomini non si uccidono è perché hanno paura della morte, e la paura della morte è l'origine di Dio. Di conseguenza, suggerisce Blanchot, "se posso morire contro tale paura, avrò liberato la morte dalla paura e deposto Dio"²⁵.

Cioran, dunque, parlando del suicidio in *Al culmine della disperazione*, parla di Dio. Dio per lui è il volto della morte. È il luogo della domanda intorno alla morte. Posso darmi la morte? Ho il potere di morire? Fino a che punto posso inoltrarmi nella morte attraverso il pieno controllo della mia libertà? Ho veramente il potere di morire? È forse così che – come Starobinski ha suggerito a partire da Madame de Staël e più in generale nei suoi libri dedicati alla malinconia²⁶ – il credere di darsi la morte venga rappresentato dal soggetto malinconico come la possibilità più vera di farsi finalmente un "dono" reale. In altre parole, pensare il suicidio come possibilità significa credere che darsi la morte sia la possibilità tutta umana di annettersi la morte alla coscienza, di disporne come se fosse un suo bene, e in tal modo l'aspirante suicida, come le eroine di Madame de Staël, potrà realizzare il *tutto* culminando nel *niente*, e raggiungere per questa via l'assoluto, che è un privilegio certamente superiore a quello di un essere immortale.

Secondo Cioran il suicidio è un salto verso l'insondabile e questa scommessa orgogliosa raggiunge il termine solo all'infinito. L'atto stesso del morire significa già porsi in un al di là della domanda, fare un salto nella profondità vuota e insondabile dell'abisso. Come sottolinea Blanchot:

La morte volontaria è rifiutarsi di vedere l'altra morte, quella che non si può cogliere, che non si raggiunge mai, è una sorta di sovrana negligenza, un'alleanza con la morte visibile al fine di escludere quella invisibile, un patto con quella buona, fedele morte di cui faccio uso

²⁵ *Ibid.*, p. 97.

²⁶ Cfr. a questo proposito i seguenti libri di Starobinski: *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, a cura e trad. it. di D. De Agostini, Prefazione di Y. Bonnefoy, Garzanti, Milano 1990; *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, trad. it. di F. Paracchini, Presentazione di A. Civita, Guerini, Milano 1990, oltre al già citato *L'inchiostro della malinconia*.

continuamente nel mondo, uno sforzo per estendere la sua sfera d'influenza, per renderla valida e vera anche al di là di se stessa, ove essa è ormai solo quell'altra. [...] quando mi do la morte forse è anche quell'"io" che la dà, ma comunque non sono io che la ricevo, e non è più la mia morte – cioè quella che mi sono dato – quella in cui mi tocca morire, ma è bensì quella che ho rifiutato, trascurato, e che coincide con la negligenza stessa, con la fuga e l'inoperosità eterne. In tale negligenza, l'opera vorrebbe in qualche modo instaurarsi, vi vorrebbe soggiornare. Da qui le giunge un richiamo. Qui viene attratta da quel che la mette assolutamente alla prova, un rischio in cui si rischia tutto, rischio essenziale in cui è in gioco l'essere, in cui il nulla si sottrae, dove ci si gioca il diritto e la facoltà di morire²⁷.

L'idea del suicidio, per quanto possa sembrare seducente, perché promette illusoriamente una qualche forma di salvezza, attraversa potentemente, come si è già detto, la questione del dolore e del desiderio in Cioran²⁸. Verso la fine della sua carriera scrittorica, il pensatore d'origine transilvana riprenderà tale interrogazione in un'intervista del 1979 con Rossend Arqués:

Senza l'idea del suicidio mi sarei già suicidato. Con ciò voglio dire che per me il suicidio è un'idea positiva, che aiuta a vivere. Senza la possibilità di uscire dalla vita, questa sarebbe insopportabile. In tutti i momenti difficili della mia vita, e non solo in questi, ho sentito una specie di liberazione pensando che era tutto nelle mie mani, che ero padrone del mio destino. Forse devo parlare di orgoglio, però è qualcosa che va oltre l'orgoglio, è una specie di onnipotenza. Dal momento in cui uno sa che può disporre della propria vita diventa un vero Dio. [...] Cosa vuol dire pensare al suicidio? Perché – mi dicono – non si è suicidato? Perché per me il suicidio – malgrado abbia sentito molte volte la tentazione di uccidermi – non implica l'idea di sparire, ma quella di poter sopportare la vita. Il suicidio è una specie di salvezza. [...] Normalmente il suicidio è legato ad una sensazione d'intensità. [...] La cosa certa è che il suicidio implica o la sommità o il baratro, le vette o l'abisso, l'estrema felicità o la disperazione. [...] Il suicidio è

²⁷ *Ibid.*, pp. 106-107.

²⁸ Cfr. G. Rotiroti, *Il demone della lucidità*, cit., pp. 29-66.

misterioso. Parte da un sentimento di impossibilità, però nessuno potrà mai sapere di che tipo d'impossibilità si tratta. Il suicidio è solitudine assoluta, che nessuna spiegazione scientifica può delucidare: è l'atto individuale per eccellenza²⁹.

Come si è visto, dunque, la questione del suicidio, che era già emersa prepotentemente nel primo libro intitolato *Pe culmile disperării* (*Al culmine della disperazione*)³⁰, diventerà una sorta di "signature" (di "firma" in senso derridiano) di tutta l'opera di Cioran. È un'idea che accompagnerà l'autore per tutta la vita come un ossessivo e talvolta umoristico ritornello. Cioran afferma a più riprese in romeno e in francese (ma anche nelle sue interviste in lingua tedesca) che senza l'idea del suicidio si sarebbe sicuramente suicidato. Per Cioran il suicidio è dunque un'idea realmente positiva, è un pensiero che aiuta a vivere, è una possibilità che permette di *uscire dalla vita senza uscirne*, come suggerisce con altri mezzi d'espressione Gherasim Luca nella sua eccezionale opera poetica³¹. Senza la sovrana e onnipotente possibilità del suicidio la vita stessa sarebbe insopportabile. L'idea del suicidio in tutti i momenti difficili della vita offre al soggetto, secondo Cioran, una specie di liberazione perché lo spinge a pensare e a credere che tutto sia nelle sue mani. Con il suicidio ci si illude di essere padrone del proprio fondamento e anche del proprio destino. L'idea del suicidio – in quanto domanda – è "salute"³², come direbbe Gilles Deleuze, e non una malattia dell'anima o del pensiero. Questa morte che è nella vita, questa morte vitale, che si apre nel teatro drammatico della soggettività, come ha mostrato Starobinski in *Tre furori*, è chiamata da Cioran in romeno "neliniștea". Si tratta cioè di una singolare inquietudine avvertita

²⁹ E. Cioran, *Sul suicidio*. Intervista a Cioran di Rossend Arqués, in M. A. Rigoni, *In compagnia di Cioran*, il notes magico, Padova 2004, pp. 77-87.

³⁰ Cfr. E. Cioran, *Pe culmile disperării*, Editura "Fundatiia pentru Literatură și Artă", București 1934.

³¹ Cfr. a questo riguardo G. Rotiroti, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2016, pp. 157-181.

³² Cfr. G. Deleuze, *Critica e clinica*, trad. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina, Milano 1996.

organicamente dal soggetto, che si ripete e si impone come dimensione sensibile del desiderio, e che richiede insistentemente di essere ascoltata. Il senso del suicidio, secondo Cioran, non è un capriccio, come si è precedentemente detto in relazione alle eroine di Madame de Staël, ma è potersi rappresentare la morte che è nella vita, significa riuscire a farsi carico della responsabilità interrogante di questo pensiero, senza per questo doversi necessariamente suicidare.

Dunque, la posizione di Cioran è in linea con quanto afferma Starobinski in merito alla responsabilità soggettiva che si ha di fronte al suicidio al di là di qualsiasi interpretazione psicologica rassicurante. Ecco cosa scrive lo studioso ginevrino in *Tre furori*:

Non è l'individuo che decide di scomparire, è il Super-Io che lo condanna, o un'altra istanza del genere, che egli ignora o subisce. A chi imputare la responsabilità della decisione fatale? Ci chiederanno di non fare questa domanda. Ci inviteranno ad assistere a una scena recitata da pulsioni, istinti, attori mascherati che intervengono per delega: il suicidio, lungi dall'essere la fine di un individuo, appare come lo sprofondamento di tutto un teatro, sabotato dalla compagnia di figure armate che vi si affrontano.

La filiazione drammaturgica è chiara: una di queste figure è l'Edipo di Sofocle, ridotto dalla personalità eroica all'impersonalità concettuale del nome comune (scritto con la minuscola). La figura che il mito antico innalzava a cielo aperto – senza minimamente preoccuparsi di darle una spiegazione psicologica – è assunta per figurare tra gli schemi e gli universali di una psicologia che ha come campo di indagine l'inconscio, il rapporto lacunoso che gli individui intrattengono con il loro passato nascosto. Una volta compiuto il processo di assimilazione che permette al linguaggio psicologico di integrare fra i suoi utensili concettuali le figure mitiche, queste entrano a fare parte delle forze che motivano il comportamento individuale; se non altro prestano il nome a certi stati del desiderio o a certi vettori affettivi che orientano il destino psichico degli individui.

La figura mitica si trova così a contribuire al buon funzionamento di una interpretazione naturalistica. Questa, al limite, rifiuta di imputare a un soggetto volente la responsabilità delle scelte e delle decisioni, e la distribuisce a una pluralità di forze, di fronte alle quali l'individuo si trova continuamente in una situazione di impotenza. (Il primo assassino

del padre ha deciso anche per me: io ne porto l'eredità filogenetica.) Come potrebbe il soggetto non essere posto in dubbio, come si dice oggi, quando le cause del suo comportamento si disperdono attraverso una pluralità di meccanismi che non conoscono altro controllo che il loro reciproco limitarsi? La responsabilità – che non si attribuisce più a nessuno – non ha più nemmeno il diritto di essere nominata. Lascia il posto a un determinismo frammentato, dove l'Io, quando la teoria non arriva a negarlo, non è più coestensivo alle forze in conflitto fra loro. Una teoria del genere è radicalmente discolpante: dissolve l'errore morale (considerato vestigio di un discorso superato) in una impersonale necessità. C'è ancora qualcuno che può accettare o opporsi a questo determinismo?³³

Starobinski è molto netto e preciso a questo riguardo e, come Cioran, attacca lo psicologismo contemporaneo che prova a ricondurre il suicidio alla psicopatologia mettendo tra parentesi la responsabilità del soggetto:

L'interpretazione psicologica moderna, nella misura in cui discolpa, cancella il tragico e lo sostituisce col patologico, apertura pragmatica alle possibilità della terapia. Mentre i tragedi greci erigevano un personaggio (*ethos*) in lotta con un potere superiore (*daimon*), [...] la teoria moderna più corrente chiede di vedere nell'unità del personaggio una maschera che ricopre il fascio delle forze costrittive interiori le quali portano in sé il retaggio naturalizzato delle potenze "demoniache" del politeismo antico. L'uomo è nuovamente alle prese con qualcosa di più forte di lui, ma questo qualcosa ormai è l'insieme delle forze che lo muovono, che lo costituiscono, e che lo spossessano della facoltà di rispondere a proprio nome. Se le psicoterapie classiche (compresa la psicoanalisi) mirano al recupero di quel nome proprio, oggi non mancano gli estremisti ai quali tale ambizione pare risibile e repressiva: propongono invece un politeismo delle pulsioni, che non permette più a nessuno di restare sulla scena per sostenere un confronto e una responsabilità. Eccoci esattamente all'opposto della drammaturgia antica, dove l'eroe, anche quando è stato il giocattolo di una forza superiore, non può esimersi dal pagare per gli atti compiuti³⁴.

³³ J. Starobinski, *Tre furori*, cit., pp. 14-15.

³⁴ *Ibid.*, p. 16.

La conclusione di Starobinski è la seguente e si concentra, a partire dalla sua personale esperienza clinica, su questo:

Quanti suicidi sono dominati dal ricordo o dal fantasma di un padre che non ha mai sorriso! Sofocle vede giusto e, ancora una volta, propone un paradigma. La psicoanalisi non può dire più di quanto dica il tragico. Al contrario, quando Freud costruisce il concetto di Super Io (istanza parentale interiorizzata, istanza morale colpevolizzante), la teoria psicoanalitica non fa altro che richiamare, dal fondo della dimenticanza, ciò che è chiaramente detto nel testo di Sofocle. Il concetto di Super Io (e quello ideale dell'Io) servirà a segnalare la presenza implicita, inconfessata, dell'autorità paterna in certi meccanismi di costrizione interiore e di autopunizione³⁵.

Cioran, che non ha mai raccontato in pubblico, né nella sua opera, il suo rapporto con i genitori, a proposito del padre scrive questo nei *Cahiers*, opera, si ricorda, che non era destinata alla pubblicazione:

Ho motivo di credere che mio padre sia morto disperato. Uno o due anni prima di spegnersi, a un attore incontrato sulla scalinata della cattedrale di Sibiu ha raccontato che si chiedeva se, dopo tante ingiuste vicissitudini, Dio significasse ancora qualcosa per lui. A settant'anni passati, dopo cinquanta di carriera ecclesiastica, mettere seriamente in dubbio il dio che aveva servito! Per lui quello fu forse il vero risveglio dopo tanti anni di sonno³⁶.

Riguardo alla madre, Cioran riporta:

La morte di mia madre è come la mia morte, poiché lei mi ha trasmesso tutte le sue infermità. So come regolarmi circa il mio futuro. Vi è nella mia famiglia una propensione allo scoraggiamento; di tutti noi, nostra madre era la più forte, la più intrepida. Con che tenacia, dunque, ha resistito alla morte!³⁷

³⁵ *Ibid.*, p. 42.

³⁶ E. Cioran, *Quaderni 1957-1972*, cit., pp. 256-257.

³⁷ *Ibid.*, p. 472.

Tutto quello che ho di buono e di cattivo, tutto quello che sono, l'ho preso da mia madre. Ho ereditato i suoi malanni, la sua malinconia, le sue contraddizioni, tutto. Fisicamente sono identico a lei. Ma in me ogni suo carattere si è aggravato ed esasperato. Sono il suo successo e la sua sconfitta³⁸.

Cioran commenta in tal modo i segni che egli ha cercato di rinvenire su di sé a partire dal ricordo dei suoi genitori, e verso la fine dei *Cahiers* fa una specie di bilancio alquanto sommario: "Indubbiamente sono il prodotto dei miei genitori; ma la colpa di ciò che io sono non è loro"³⁹.

Al di qua o al di là dell'universalità della teatralizzazione edipica o "sofoclea", come preferisce dire Starobinski, il recupero del "nome proprio" in un percorso psicanalitico, e quindi il rinvenimento di una "eredità" familiare, conduce necessariamente, come mostra lo stesso Cioran nei *Cahiers*, all'attraversamento di tutti i fantasmi e i paradossi del suicidio: il mito del parricidio, la relazione con il corpo, con il linguaggio e, nel caso specifico, il rapporto del soggetto con la scrittura. Qui è realmente in ballo la questione della responsabilità.

La scrittura non può evitare la follia e l'opera di un vero scrittore deve comunque fare i conti con le ferite inferte dal Reale. Cioran mostra in tutta la sua opera, scritta in romeno e in francese, che la sua vita è stata quasi sempre una sorta di "tentato suicidio", un suicidio in un certo senso differito, perché invece di imboccare le modalità spettacolari del passaggio all'atto, si è confrontato con la follia connessa alla scrittura, ha provato a esplorarla responsabilmente fino in fondo, fermandosi di fronte al suo limite più estremo – quello, cioè, che fa del corpo il proprio bersaglio privilegiato e, quindi, definitivo.

³⁸ *Ibid.*, p. 471.

³⁹ *Ibid.*, p. 1016.



IRMA CARANNANTE

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

icarannante@unior.it

DALLA MALINCONIA ALLA NOIA.
UN INCONTRO TRA EMIL CIORAN E FERNANDO PESSOA
NELL' "INCHIOSTRO" DI JEAN STAROBINSKI

Riassunto: Quest' articolo intende costruire un breve percorso analitico su due sentimenti che hanno caratterizzato profondamente la cultura dell'Occidente: la malinconia e la noia. A partire dalla critica starobinskiana, questo studio esamina alcune opere del pensatore romeno, Emil Cioran e del poeta portoghese Fernando Pessoa, i quali, mostrando le potenzialità di questi due sentimenti, passando attraverso la nostalgia, sono riusciti a riabilitarli e a capovolgere il loro significato, dal momento che queste due esperienze affettive erano viste inizialmente come delle malattie da debellare. Tramite la loro scrittura, il loro *inchiostro*, è possibile concepire una prospettiva del tutto nuova e feconda in grado di illuminare l'essere umano che, dopo Heidegger con il *Dasein*, viveva gettato nel mondo. Entrambi rivelano che la malinconia e la noia rappresentano il baratro da cui poter risalire e da cui poter cominciare a ricostruire il proprio mondo, poiché senza l'esperienza dell'abisso, difficilmente si può raggiungere la consapevolezza della futilità della propria esistenza.

Abstract: This article aims to build a brief analytical itinerary on two sentiments, which have deeply characterized the culture of the West: melancholy and boredom. Starting from Starobinskian critique, this study examines some works by the Romanian thinker, Emil Cioran and by the Portuguese poet, Fernando Pessoa. Thanks to their works, they both have managed to rehabilitate these two feelings, passing through nostalgia, and have turned their meaning, since these two affective experiences were initially seen as diseases to be eradicated. Through their writing, their *ink*, it is possible to conceive a completely new and fruitful perspective capable of illuminating the human being (and its condition) which, after Heidegger with the concept of *Dasein*, lived thrown into the world. They reveal that melancholy and boredom are the abyss from which one can go back and from which one can begin to rebuild one's world, since without the experience of the abyss, it is hard to reach the awareness of the futility of the existence.

La malinconia e la noia sono probabilmente i due sentimenti che meglio contraddistinguono le culture dell'Occidente¹. Esse rappresentano uno stato emotivo derivante da una profonda sensazione di impotenza e di tristezza. Sbocciano entrambe dal deperimento del sacro e dal distacco sempre più maturo tra la coscienza e il divino, fino a diventare le protagoniste delle opere artistiche più disparate². Dai Greci sino all'uomo moderno, esse attraversano i sogni, il dolore e le nostalgie dell'umanità, portandosi dietro un lungo seguito di pianti, di grida, di risa soffocate, spargendo qui e là il seme della ragione, dell'arte e della follia.

Un grande studioso della malinconia è stato, come si sa, lo psichiatra e critico letterario (nonché uno dei massimi esponenti della Scuola di Ginevra), Jean Starobinski. I suoi lavori hanno contribuito ad ampliare il sapere nel campo della storia delle idee e della teoria della letteratura, e a rivelare la "funzione positiva, *civilizzatrice* della critica"³, come sosteneva Yves Bonnefoy. Per il poeta francese, la critica letteraria dovrebbe costituire la semplice analisi di ciò che sfugge all'artista nell'atto della creazione, "di ciò che eccede il senso fare del senso; ai margini

¹ Per un approfondimento si vedano i seguenti volumi: L. Binswanger, *Melancholia e mania. Studi fenomenologici*, Bollati Boringhieri, Torino 1977; S. Freud, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino 1980; J. Starobinski, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, Guerini, Milano 1990; Galeno, *Trattato sulla bile nera*, a cura di F. Voltaggio, N. Aragno, Torino 2003; J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Donzelli, Roma 2013; G. Bunge, *Akedia. Il male oscuro*, a cura di V. Lanzarini, Edizioni Qiqajon, Magnano 1999; G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977; M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo - finitezza - solitudine*, Il Melangolo, Genova 1999; E. Borgna, *Malinconia*, Feltrinelli, Milano 1992; Id., *L'arcipelago delle emozioni*, Feltrinelli, Milano 2001; L. Fr. H. Svendsen, *La filosofia della noia*, Guanda, Milano 2004; O. Fenichel, S. Benvenuto, B. Moroncini, G. Pizza, *Noia*, Grenelle, Potenza 2017.

² Cfr. J. Starobinski, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, a cura di D. De Agostini, Garzanti, Milano 1990; J. Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, postfazione di F. Vidal, Einaudi, Torino 2014; J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e Melancholia*, Donzelli, Roma 2013; A. Prete, *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Raffaello Cortina, Milano 1992; Id., *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

³ Y. Bonnefoy, *Prefazione* a J. Starobinski, *La malinconia allo specchio*, cit., p. 8.

della ragione, tra le scorie e i fuochi, operare la sintesi di una ragione superiore"⁴. È a partire da questa *ragione superiore* che Jean Starobinski viene incontro all'esame critico di una letteratura fatta di interiorità, di malattia, di corpo e di parola.

Anche in Romania, come testimonia l'omaggio di Ion Pop contenuto in questo volume, Starobinski era tutt'altro che sconosciuto. In un libro intitolato *Mélancolie, nostalgie, ironie*, Mircea Martin, critico letterario e accademico romeno come Ion Pop, aveva raccolto nel 1992 con il consenso dell'autore ginevrino, alcuni articoli: *L'encre de la mélancolie* (1963); *Démocrite parle: l'utopie mélancolique de Robert Burton* (1984); *Recette éprouvée pour chasser la mélancolie* (1985); *L'immortalité mélancolique* (1982); *Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard* (1966); *Le concept de nostalgie* (1966); *Le concept de cénesthésie et les idées neuropsychologiques de Moritz Schiff* (1977); *Brève histoire de la conscience du corps* (1983)⁵. Nell'introduzione a questa significativa antologia di testi, Mircea Martin scrive che la malinconia è uno dei temi dominanti studiati da Starobinski sin dall'inizio della sua carriera in qualità di "uomo di scienza" – dunque soprattutto in quanto "medico e storico della medicina" – e che solo in seguito, dopo un lungo percorso, lo studioso sarebbe alla fine approdato a una concezione "metacritica" del "polimorfismo dei sintomi melanconici", praticando con grande competenza un vero e proprio "studio interdisciplinare" prima che la stessa interdisciplinarietà fosse universalmente "riconosciuta" e "clamorosamente teorizzata"⁶. Significativa in tal senso, secondo Martin, è "la questione essenziale delle maschere" intesa da Starobinski come una "dialettica speciale" dove lo studioso, oltre a mettere in luce la potenza critica della malinconia, fa in particolare notare il modo in cui la malinconia stessa si manifesta "tra apparenza e realtà o tra verità apparente

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. J. Starobinski, *Mélancolie, nostalgie, ironie*, Selecția textelor și prefață de M. Martin, Editura Meridiane, București 1993.

⁶ Cfr. M. Martin, *Cerneala ironică a melancoliei*, in J. Starobinski, *Mélancolie, nostalgie, ironie*, cit., pp. I-IX.

e verità profonda”⁷. Gli studi di medicina hanno dato al critico ginevrino l’occasione di esplorare non soltanto la storia delle dottrine e dei trattamenti medici, ma anche i motivi e i modelli che la medicina fornisce alla letteratura: se la “bile nera”, per esempio, “è una metafora che ignora se stessa”, la medicina che la costituisce come fatto di esperienza autorizza, a sua volta, diversi tipi di “messa in forma poetica”, vale a dire che ammette “l’esistenza di un senso figurato solo dopo aver dovuto rinunciare al proprio senso sostanziale”⁸.

Partendo dalla “considerazione di Starobinski” riguardo alla “malinconia intesa come malattia [...] e arrivando a un concetto della malinconia intesa come uno stato dello spirito che trova la propria illustrazione nella letteratura, nell’arte e nella filosofia”⁹, si può facilmente osservare come sia Emil Cioran che Fernando Pessoa abbiano mostrato nella loro opera le potenzialità della malinconia e della noia, passando attraverso il sentimento della nostalgia, e come entrambi siano riusciti a riabilitarle e a capovolgere il loro significato, dal momento che queste due esperienze affettive erano viste inizialmente – seguendo la prospettiva metacritica tracciata da Starobinski – come delle malattie da debellare.

Sicuramente Emil Cioran¹⁰ e Fernando Pessoa¹¹ hanno nobilitato nei loro scritti i sentimenti della malinconia e della noia. La loro

⁷ *Ibid.*, p. III.

⁸ *Ibid.*, p. II.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Per un approfondimento si vedano i seguenti volumi: R. Vizioli, L. Orazi *La depressione creativa di E. Cioran*, Edizioni Universitarie Romane, Roma 2002; G. Rotiroti, *Il demone della lucidità. Il “caso Cioran” tra psicanalisi e filosofia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005; E. Costantini, *Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran*, Morlacchi, Perugia 2005; F. Savater, *21, rue de l’Odéon (Quando Cioran rifiutò il Premio Nobel)*, Laterza, Roma 2005; F. Rodda, *Cioran l’antiprofeta. Fisionomia di un fallimento*, Mimesis, Milano 2006; N. Manea, *La quinta impossibilità*, Il Saggiatore, Milano 2006; A. Laignel-Lavastine, *Il fascismo rimosso: Cioran, Eliade, Ionesco*, Utet, Milano 2008; G. Rotiroti, *Il segreto interdetto*, ETS, Pisa 2011; A. Di Gennaro *Metafisica dell’addio. Studi su Emil Cioran*, Aracne, Roma 2011; M. A. Rigoni, *Ricordando Cioran*, La scuola di Pitagora, Napoli 2011; V. Fiore, *Emil Cioran. La filosofia come de-fascinazione e la scrittura come terapia*, Nulla Die, Enna 2018.

¹¹ Per un approfondimento si vedano i seguenti volumi: A. da Silva, *Um Fernando Pessoa*, Guimaraes, Lisboa 1959; A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando*

interrogazione su questi temi ha prodotto alcune riflessioni di rara bellezza che si possono ammirare nelle loro opere. Entrambi aforisti, hanno scritto in una lingua straniera (in francese Cioran e in inglese Pessoa) e sono stati accostati da alcuni studiosi per la loro “esperienza metafisica del baratro”, per la ricorrenza di alcuni temi comuni, come ad esempio l’insonnia, la malinconia e la noia, precisamente¹².

Le loro opere sono intrise di profonde riflessioni dove il soggetto si misura con il proprio percorso, dialoga con se stesso, decide come stare al mondo, ma anche come non starci, in un estremo e lacerante confronto. Se si volesse rappresentare tutto ciò in una dimensione fisica, corporea, visiva, si potrebbe ricorrere, come ha giustamente fatto notare Starobinski, a degli esempi provenienti dal mondo della medicina. Dagli antichi Greci fino ai romantici, infatti, per poter dire ciò che non si vede, si tendeva a paragonare questo “invisibile” a una struttura sintomatologica che conduceva il soggetto o al deperimento morale o alla guarigione. Lo studio della malinconia si basava inizialmente su una lettura fisiologica del sentire, come scrive Starobinski nel suo prezioso volume *L’inchiostro della malinconia*¹³.

La parola deriva dal greco *melancholía*, composta da *mélas*, *mélanos*, cioè “nero” e *cholé*, ovvero “bile”, quindi “nera bile”, oppure, come si trova più spesso, “atrabile”. Si tratta di uno dei quattro umori che, secondo la medicina greca e romana, influenzavano il carattere e gli stati d’animo degli esseri umani. Infatti, da Ippocrate in poi, si riteneva che i caratteri umani e quindi anche i loro comportamenti fossero il risultato della mescolanza dei quattro umori: bile nera, bile gialla, flegma e l’umor rosso, ovvero il sangue. Di qui nasce la cosiddetta teoria degli umori che

Pessoa, Feltrinelli, Milano 1990; E. Lourenço, *Fernando re della nostra Baviera*, a cura di D. Stegagno, Empiria, Roma 1997; M. Petrelli, *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*, Pacini, Pisa 2005; M. Mancino, *Autoformazione in età adulta. Fernando Pessoa e la scrittura di sé*, Mimesis, Milano 2006.

¹² Si vedano a tal proposito gli atti in corso di pubblicazione del convegno internazionale *Fernando Pessoa & Emil Cioran, Pensadores das Margens da Razão e da Civilização*, che si è svolto il 9 e il 10 ottobre 2019, presso la Facoltà di Lettere dell’Università di Lisbona.

¹³ Cfr., J. Starobinski, *L’inchiostro della malinconia*, cit., Ebook.

costituisce il più antico tentativo di fornire una spiegazione eziologica alla manifestazione delle malattie, superando la sfera del religioso, del magico e delle superstizioni. Se soltanto uno di questi “umori” (da cui derivano i caratteri: melanconico, flemmatico, sanguigno e collerico) prendeva il sopravvento, poteva addirittura essere letale per il malato. Questo volume di Starobinski (che raccoglie tutti i suoi studi consacrati ai diversi aspetti della malinconia, a partire dalla sua tesi di laurea incentrata sulla storia dei suoi trattamenti medici) offre uno scenario molto dettagliato su questo sentimento, dalla sua prima comparsa con Omero e Galeno, fino alla sua classificazione come semplice patologia psichica, attraversando la mitologia, l’arte divinatoria, la medicina, la letteratura e la filosofia.

Come scrive Mircea Martin, “la teoria della malinconia” dello studioso ginevrino “è strettamente dipendente dalla rappresentazione dello spazio: ogni allegoria attrae con sé una definizione e una qualificazione dello spazio”¹⁴. Secondo Starobinski è Kierkegaard che per primo ha fatto emergere nella modernità la nozione di spazio nella dimensione di “interiorità” e “profondità”, intese come “luogo interiore” legato all’esperienza dell’angoscia e della malinconia:

L’interiorità è una di quelle nozioni il cui uso è tanto diffuso che non ci si interroga più su quanto hanno di metaforico e di ambiguo. Per Kierkegaard, la scelta dell’interiorità, che fa di lui un pensatore religioso (o un reazionario, secondo i suoi avversari marxisti), è il movimento decisivo dell’essere che ha preso sul serio contemporaneamente le esperienze del pensiero e quelle della vita, allo scopo di unirle in un solo compito. “L’interiorità [...] è serietà”, dichiara nel Concetto dell’angoscia. In questa definizione, sembra scompaia la metafora di uno “spazio interiore”, di un universo del dentro, di una dimensione della “profondità”. L’interiorità non sarebbe che un rapporto esigente della soggettività con se stessa. Questo rapporto “interno” – si badi – è silenzioso, non si rivela a testimoni esterni. Ed ecco così riapparire

¹⁴ M. Martin, *Cerneala ironică a melancoliei*, cit., p. VII.

L'idea del "nascosto", metafora di una profondità dissimulante e dissimulata. E se è vero che la maschera gioca un ruolo capitale nel pensiero e nella condotta di Kierkegaard, allora non ci siamo sbarazzati dall'opposizione fra il dentro e il fuori, fra l'esterno e l'interno¹⁵.

Lo stesso discorso potrebbe valere anche per Cioran, il quale indossando la "maschera" della malattia malinconica, ricorre spesso nei suoi testi a metafore spaziali e di profondità che, come suggerisce Starobinski, tendono a "scompare". Nel suo primo libro scritto direttamente in francese, il *Sommario di decomposizione*, si trova per esempio la sua visione della malinconia legata al campo della soggettività in cui i contorni tra esterno e interno, dentro e fuori sono espressi in un senso ambiguamente spaziale, e in cui il soggetto sembra definitivamente dissolversi:

Quando non ci si può liberare di se stessi, ci si diverte a divorarsi. È vano appellarsi al Signore delle Ombre, dispensatore di una maledizione definita: si è malati senza malattia, e reprobri senza vizi. La malinconia è la condizione sognata dall'egoismo: nessun altro oggetto all'infuori di sé, nessun altro motivo di odio e di amore, ma quella stessa caduta in una melma stagnante, quello stesso rivoltarsi di dannati senza inferno, quelle stesse reiterazioni di un'ansia di perire... Mentre la tristezza si accontenta di una cornice di fortuna, alla malinconia serve un'orgia di spazio, un paesaggio sconfinato per diffondervi la sua grazia scontrosa ed evanescente, il suo male senza contorni che, nel timore di guarire, paventa un limite alla propria dissoluzione e al proprio ondeggiamento¹⁶.

Per Cioran, l'essere umano che viene colto dalla malinconia avverte la necessità di autodistruggersi perché è incapace di sopportare il peso del suo stesso essere, tanto controverso quanto vulnerabile, ammalandosi di una malattia che si porta dietro senza essere organicamente malato. Come scrive Starobinski, l'esperienza della malinconia è molto

¹⁵ Cfr., J. Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, cit., Ebook.

¹⁶ E. M. Cioran, *Sommario di decomposizione*, Adelphi, Milano 2012, p. 138.

spesso dominata dal sentimento della pesantezza che crea uno spazio ostile dove viene interdetta ogni possibilità di movimento¹⁷. Questo spazio viene in qualche modo saccheggiato dalla stessa esperienza affettiva della malinconia che, a sua volta, richiede ampi spazi di manovra per poter agire liberamente. Così il soggetto, una volta soggiogato, resta come bloccato nelle sue spire, percorrendo la lunga strada della “despiritualizzazione” e della “disumanizzazione”¹⁸. Di qui probabilmente la sua provenienza dall’egoismo innato che appartiene a tutto il genere umano, come scrive Cioran, il quale più avanti afferma:

Essa [la malinconia] sboccia – ed è fiore più strano dell’amor proprio – fra i veleni da cui trae la sua linfa e il vigore di tutte le sue debolezze. Nutrendosi di ciò che la corrompe essa cela, sotto il nome melodioso, l’Orgoglio della disfatta e la Compassione di sé...¹⁹.

Per il pensatore di Sibiu, la malinconia proviene, proprio come l’*atrabile* dei greci, da un veleno fatale che corrompe l’anima debole, mascherandosi sotto il nome di “Compassione di sé” o “Orgoglio della disfatta”. In questo modo la malinconia prendendo il sopravvento, inchioda l’individuo a restare immancabilmente in una fase di stallo reiterato, che dà origine a sofferenze e disordini. Ma come sfuggire a questo male secolare che non consente una rapida ripresa? Ecco cosa propone Cioran: “Ciascuno dovrebbe essere preposto alla propria solitudine, invece ciascuno sorveglia quella degli altri”²⁰. Solo riflettendo su se stessi si ha la possibilità di elaborar-si, di elaborare quello che si è, in un confronto estremamente duro e senza censure con la propria alterità. “Sorvegliare” la solitudine degli altri, come scrive Cioran, costituisce pertanto solo un futile procrastinarsi dell’incontro imprescindibile con il proprio sé.

¹⁷ J. Starobinski, *La malinconia allo specchio*, cit., p. 30.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 140.

Questo incontro richiede una verbalizzazione (scritta o orale, poco importa) che sia in grado di restituire una forma ai sentimenti: cioè un "effetto della forma", come scrive anche Mircea Martin²¹. Il passaggio alla verbalizzazione comporta già in sé un atto di riflessione e di critica che marca e diffonde l'esperienza affettiva di cui si fa portavoce - proprio come fa Cioran, quando scrive nei suoi testi a proposito della malinconia. Del resto anche Fernando Pessoa propone nei suoi scritti un ritratto della malinconia, come una sorta di svilimento del soggetto, condannato all'infelicità, perché rimpiange nostalgicamente ciò che è andato perso per sempre. La *saudade* di Pessoa è infatti la protagonista di molte sue poesie:

Ah, ogni molo è una nostalgia di pietra!
E quando la nave salpa
e subito ci accorgiamo che s'è aperto uno spazio
tra il molo e la nave,
non so perché, mi coglie un'angoscia mai provata,
una nebbia di sentimenti di tristezza
che brilla al sole delle mie angosce rifiorite
come la prima finestra sulla quale riverbera l'alba,
e mi avvolge come il ricordo di un'altra persona
che fosse misteriosamente mia²².

La *saudade* è, come si sa, un termine intraducibile che è stato reso con il lemma *nostalgia* (composta dal greco νόστος, "ritorno" e άλγος, dolore, quindi "dolore del ritorno") una parola che, come afferma Starobinski, ha avuto una discreta fortuna letteraria, perdendo qualsiasi connotazione di tipo scientifico, un po' come la parola "malinconia", di cui gli psichiatri del secolo scorso non volevano più sentir parlare, dal momento che era così diffusa²³. Questo è spesso il destino dei termini che designano malattie in

²¹ Cfr. M. Martin, *Cerneala ironică a melancoliei*, cit., p. VII.

²² F. Pessoa, *Poesie di Alvaro de Campos*, a cura di M. J. de Lancastre, Adelphi, Milano 1993, p. 66.

²³ J. Starobinski, *Il concetto di nostalgia*, in A. Prete, *Nostalgia*, cit., p. 91.

voga, osserva il critico ginevrino²⁴. Inoltre, a partire dalla psicanalisi freudiana, Starobinski ritiene che la stessa malinconia provenga da un “ritorno” doloroso, dal riflesso che riconduce all’immagine dell’oggetto perduto:

È il caso di Freud, evidentemente. Si sa che vede nella malinconia la conseguenza di una «scelta oggettuale» (Objektwahl) narcisistica; al che si aggiunge il ritiro della libido nell’Io e l’identificazione dell’Io con l’oggetto perduto. [...] Bisogna rileggere Lutto e melanconia (Trauer und Melancholie) prestando attenzione alle parole di Freud che presentano, in tedesco, l’equivalente (Rück-) del prefisso «ri-» della riflessione: zurückziehen, ricondurre indietro; rückwenden, ritornare (su di sé); Rückkehr, ritorno, ecc. Le immagini ottiche della superficie riflettente, gli schemi dinamici del movimento ricondotti verso il suo agente portano insensibilmente alle immagini temporizzate della regressione. L’oggetto, fosse anche scelto narcisisticamente, non è che un falso specchio: la libido non potendovisi fissare, torna alla fonte. Oscuramente, essa si specchia soltanto più in se stessa, nella sua sostanza anteriore²⁵.

Esattamente come accade nella poesia di Pessoa, la nostalgia dell’io lirico, ai confini con la malinconia starobinskiana, esprime la sofferenza per la lontananza di un altrove o di una persona perduti: il molo e il ricordo di una sconosciuta “misteriosamente mia”. I suoi versi, come delle apparizioni, forano l’oblio rilasciando il loro aroma proustiano. Un profumo che potrebbe ricordare anche *I fiori del male* di Baudelaire, la cui “intima compagna”, scrive Starobinski, era proprio la malinconia²⁶. In Pessoa, quest’ultima assume delle tonalità evanescenti, i colori di un inchiostro mai impresso su un foglio di carta. Una nostalgia per qualcosa che non esiste, per qualcosa che forse non esisterà mai, come si legge in quest’altra poesia:

Nella mia mente è scolpita una poesia
che esprimerà la mia anima intera.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. Starobinski, *L’inchiostro della malinconia*, cit., Ebook.

²⁶ J. Starobinski, *La malinconia allo specchio*, cit., p. 11.

La sento vaga come il suono e il vento
eppure scolpita in piena chiarezza.

Non ha strofa, verso né parola
non è neppure come la sogno.

È un mero sentimento, indefinito,
una felice bruma intorno al pensiero.

Giorno e notte nel mio mistero
la sogno, la leggo e riprovo a sillabarla,

e sempre la parola precisa è sul bordo di me stesso
come per librarsi nella sua vaga compiutezza.

So che non sarà mai scritta.
So che non so che cosa sia.

Ma sono contento di sognarla,
è una falsa felicità, benché falsa, è felicità²⁷.

La nostalgia che trasuda in questi versi rimanda a un evento iniziale, primitivo, sostanziale, la “spina nella carne” – come direbbe Auguste Haspel (il medico militare citato da Starobinski nel suo libro)²⁸ – che sembra scaturire da una rottura affettiva dell’individuo che non si è prodotta da sola, ma che ha avuto inizio da una particolare disposizione dell’anima, dal momento che, anziché riferirsi alla mancanza di un luogo o di una persona che un tempo sono esistiti, evoca qualcosa che ancora non c’è o che non ci sarà mai. È come se la nostalgia fosse già lì, in agguato, ancor prima del prodursi dell’evento che la fa saltare fuori, in attesa di un pretesto che consenta la sua liberazione.

Questo male, che inizialmente era considerato come una malattia specifica delle anime semplici, dei mercenari e dei contadini, come si

²⁷ F. Pessoa, *Nella mia mente è scolpita una poesia*, in *Una sola moltitudine*, vol. I, a cura di A. Tabucchi, Passigli, Firenze 2013, p. 127.

²⁸ J. Starobinski, *Il concetto di nostalgia*, cit., pp. 111-112.

legge nel saggio di Starobinski²⁹, ha acquisito nel corso degli anni, un prestigio tale da essere associato anche agli uomini colti, essendo in grado di stimolare un'intensa attività intellettuale e artistica, esattamente come la malinconia. Sicuramente un grande contributo a questo "passaggio di *status* sociale" è dovuto alle grandi opere letterarie che sono state prodotte soprattutto a partire dal Romanticismo e che sono diventate l'emblema di una cultura universale che cominciava a prediligere le diverse e indefinibili malattie dell'anima. Basti pensare all'*Idiota* di Dostoevskij, alla *Morte a Venezia* di Mann, alla *Coscienza di Zeno* di Svevo, alla *Peste* di Camus, alla *Cecità* di Saramago e a tanti altri capolavori della letteratura mondiale che hanno fatto della malattia psichica un dato corporeo e allo stesso tempo simbolico.

Nel Novecento letterario il problema della malinconia cominciava a porsi come una sorta di degradazione dell'individuo, il quale finiva per precipitare in uno stato di infinita insoddisfazione, dove tutto prendeva il sapore del vano e del doloroso. Di qui l'insorgere di un altro sentimento, che nasce da una condizione di malessere interiore come la malinconia, ma che evolve verso una passiva indifferenza nei confronti della vita: la noia. Essa potrebbe rappresentare un'evoluzione della malinconia, nelle cui trame il soggetto rimpiange nostalgicamente ciò che un tempo è stato. In tal senso la nostalgia potrebbe essere considerata come una sorta di mediatrice, il tratto d'unione tra la malinconia e la noia. Senza il passaggio alla nostalgia, la malinconia non verrebbe interiorizzata e poi elaborata. Non ci sarebbe nessuno sviluppo che darebbe la possibilità alla dimensione mortifera della malinconia di acquietarsi. Così, una volta raggiunta la fase della nostalgia, potrebbe seguire, ma non necessariamente, una fase di svuotamento, di nausea, le prime avvisaglie che preparano appunto i presupposti alla comparsa della noia.

Quest'ultimo sentimento, sul quale si sono interrogati da sempre filosofi e scrittori, è, come si sa, una condizione dell'anima che nasce dall'assenza di azione e che può assumere accenti più dolorosi quando

²⁹ *Ibid.*, p. 92.

diventa tedio. Da Lucrezio a Heidegger, passando per Blaise Pascal, Schopenhauer, Kierkegaard e Bergson, si viene a sapere che la noia è fonte inesauribile di senso che produce pensiero, molto più della sua stessa improduttività intrinseca. Per Giacomo Leopardi è il più sublime dei sentimenti umani: “trovare che tutto è poco e piccino alla capacità dell’animo proprio [...] e però noia, pare a me il maggior segno di grandezza e nobiltà che si veggia nella natura umana”³⁰. Per Alberto Moravia è il motore della storia: “Non il progresso, né l’evoluzione biologica, né il fatto economico, né alcun altro dei motivi che di solito si adducono da parte degli storici delle varie scuole, era la molla della storia, bensì la noia”³¹. Noia, quindi, non come ozio, né acedia, ma come stadio che precede l’attività creativa e, allo stesso tempo, occasione per pensare e prendere coscienza della propria nullità. Così la noia diventa rivelazione, manifestazione discreta delle potenzialità umane.

Emil Cioran descrive in questi termini il suo primo incontro con la noia, in un’intervista rilasciata, poco prima di morire, allo scrittore tedesco Heinz-Norbert Jocks, pubblicata nel numero 5 della rivista “Kulturchronik” nel giugno del 1995:

L’esperienza della noia, non la noia volgare, per mancanza di compagnia, ma la noia assoluta, è molto importante. Quando qualcuno si sente abbandonato dai propri amici, quello è nulla. La noia vera esiste senza motivo, senza cause esterne. Con essa si ha la sensazione del tempo vuoto, qualcosa di simile alla vacuità, una cosa che conosco da sempre. Ricordo molto bene la prima volta, avevo cinque anni. Allora vivevo in Romania, con tutta la mia famiglia. Improvvisamente, ho avuto la chiara coscienza di ciò che era l’ossessione, la noia. Erano circa le tre del pomeriggio, quando fui preso dalla sensazione del nulla, della carenza assoluta di sostanza. Fu come se, d’un tratto, tutto fosse scomparso, tutto fosse piombato nella nullità ed è stato l’inizio della mia riflessione filosofica. Questo stato intenso di solitudine mi colpì in modo così profondo che mi chiesi cosa realmente volesse

³⁰ G. Leopardi, *Pensieri*, introduzione e note di S. Orlando, Rizzoli, Milano 1988, pp. 105-106.

³¹ A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 1960, Ebook.

dire. Non essendo in grado di difendermi, né di liberarmene attraverso la riflessione, sicuro che il presentimento sarebbe tornato altre volte, ne rimasi così sconcertato, da accettarlo come punto di orientamento. Al culmine della noia si sperimenta il senso del Nulla, e, in questo senso, non si tratta di una situazione deprimente, dal momento che, per una persona non credente, rappresenta la possibilità di vivere l'assoluto, qualcosa come l'ultimo istante³².

Ecco qui la fondamentale differenza che Cioran fa tra quelle che lui definisce la *noia volgare* e la *noia assoluta*. Mentre la prima ha bisogno di un'assenza per potersi manifestare, poiché soffre di solitudine e reclama la presenza dell'altro, la seconda non è in relazione a qualcuno, ma soltanto a colui che vive la noia. È una noia *importante*, afferma Cioran, che si manifesta senza motivo, né cause esteriori. Questa noia fa sperimentare al soggetto il senso del nulla, del vuoto, della carenza di sostanza, ma allo stesso tempo consente al pensiero di accadere. Tuttavia la noia resta sempre un *male* – come si legge in alcune pagine della *Tentazione di esistere* – un male difficile da estirpare, poiché una volta entrato nella coscienza di un uomo non fa altro che disintegrare la sua attività cerebrale come un morbo o una demenza degenerativa (Chissà se Cioran in queste parole non avesse già previsto la sua fine, quando venne colto dall'Alzheimer, morendo, come si sa, all'età di 84 anni, dopo un lungo periodo di declino psicofisico³³):

[...] la noia saccheggia i cervelli e li riduce a un ammasso di concetti fratturati. Non c'è idea cui consenta di collegarsi a un'altra, che non isoli e non stritoli, di modo che l'attività mentale si degrada in una sequela di momenti discontinui. Brandelli di nozioni, di sentimenti, di sensazioni, ecco ciò che resta dopo il suo passaggio. Di un santo farebbe un dilettante, di un Ercole uno straccio. È un male che si propaga "oltre" lo spazio; dovrete fuggirlo, ché altrimenti non farete se non progetti insensati,

³² H. N. Jocks, *L'ultima intervista a Cioran*, in "Kultur Chronik", 5, giu. 1995, <https://tuttocioran.com/2012/11/05/ultima-intervista-cioran/>

³³ Cfr. a questo proposito anche M. Petreu, *Sulle malattie dei filosofi: Cioran*, a cura di M. L. Pozzi e G. Rotiroli, Criterion, Milano 2019.

come succede a me quando ne sono esacerbato. Fantastico allora di un pensiero acido che si insinui nelle cose per disgregarle, perforarle, attraversarle, di un libro le cui sillabe, attaccando la carta, sopprimano letteratura e lettori, di un libro che, carnevale e apocalisse delle Lettere, sia un ultimatum alla pestilenza del Verbo³⁴.

È attraverso la noia che Cioran riesce a fantasticare sulle cose per poterle dissacrare. Senza la noia, forse, Cioran non sarebbe mai stato *l'enfant terrible* che tutti conoscono, distaccato dai canoni stabiliti dalla sua epoca e dai sistemi, senza far parte di nessuna corrente, né scuola. Dotato di uno stile corrosivo, esplicito e intimamente emotivo, Cioran scrive, come è ben noto, per curarsi, per prendere le distanze dalla sua costante idea del suicidio, derivante probabilmente dalla sua insonnia e da una noia profonda che l'hanno accompagnato per quasi tutta la vita: "Non riesco a pensare a un momento in cui la noia non fu lì, al mio fianco, nell'aria, nelle mie parole e in quelle degli altri, sul mio volto e su tutti i volti".³⁵

A differenza di Cioran, Bernardo Soares, *l'alter ego* di Fernando Pessoa del *Libro dell'inquietudine*, sembra - solo in apparenza - non aver mai riflettuto sull'idea della noia, sebbene trovi molto naturale la sua propensione a essa, come sostiene il protagonista in questo brano:

Nonostante che io sia così incline al tedio, è curioso che fino ad oggi non mi sia mai venuto in mente di riflettere in che cosa il tedio consista. Oggi la mia anima fluttua in quel limbo nel quale non si ha voglia della vita né di un'altra cosa. E utilizzo l'improvviso ricordo del fatto di non aver mai riflettuto sul tedio per immaginare, con pensieri e impressioni, di farne un'analisi fittizia.

Non so in verità se il tedio sia soltanto il corrispondente desto della sonnolenza del vagabondo; se è qualcosa di più nobile di quel torpore. In me il tedio è frequente, ma, che io sappia, non obbedisce a regole di apparizione. Mi succede di passare senza tedio una stanca domenica; posso esserne coperto all'improvviso, come da una nuvola, mentre

³⁴ E. M. Cioran, *La tentazione di esistere*, Adelphi, Milano 1984, p. 71.

³⁵ *Ibidem*.

lavoro alacremente. Non riesco a metterlo in rapporto con la salute o con la mancanza di salute; non riesco a conoscerlo come un prodotto di cause che appartengono al lato conosciuto di me stesso³⁶.

Anche qui, come in Cioran, il tedio appare arbitrariamente, senza avere motivi, né cause esteriori per manifestarsi. È come se entrasse all'improvviso nella coscienza dell'individuo senza chiedere il permesso e, abusivamente, s'impadronisse temporaneamente del suo corpo e della sua anima: "è come l'essere posseduti da un demone al negativo [...] il tedio mi appare come il riflesso dei malefici di un demone delle fate, diretti non sulla mia immagine ma sulla mia ombra"³⁷. Bernardo Soares può essere stanco, ma non per questo annoiato, al contrario può provare un tedio profondo nel lavorare di buona lena. Inoltre, anche se il personaggio di Pessoa sostiene di non essersi mai soffermato sull'idea del tedio, in realtà proprio questa sua dichiarazione consente all'autore di parlarne, di darne una definizione e di farne infine un'analisi come si legge in quest'altro brano:

Dire che è un'angustia metafisica travestita, che è una grande delusione incognita, che è una poesia sorda dell'anima che si affaccia annoiata dalla finestra della vita: dire questo, o una cosa analoga, può colorare il tedio, come un bambino colora un disegno sorpassando e cancellandone i contorni, ma mi porta soltanto un suono di parole che risuona nei sotterranei del pensiero.

Il tedio... Pensare senza che si pensi, con la stanchezza di pensare; sentire senza che si senta, con l'angoscia del sentire; non volere senza che non si voglia, con la nausea di non volere: tutto questo sta nel tedio senza che ciò sia il tedio, e del tedio è soltanto una parafrasi o una traslazione. [...] È un isolamento di noi in noi stessi, ma un isolamento dove ciò che separa è stagnante come lo siamo noi: acqua sporca che circonda la nostra impossibilità di capire³⁸.

³⁶ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, a cura di M. S. de Lancastre, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 139-140.

³⁷ *Ibid.*, p. 140.

³⁸ *Ibidem*.

Per Bernardo Soares il tedio è la doppia negazione del pensare, del sentire e del volere ed è, allo stesso tempo, stanchezza, angoscia e nausea che si incontrano nella solitudine dell'uomo con se stesso. Le definizioni di tedio fornite da Soares hanno tanto della poesia che contraddistingue la scrittura di Pessoa, così disperata, di una grande densità emotiva e piena di entusiasmi febbrili. Ma questa stessa poesia è il prodotto del suo tedio, proprio come in Cioran la noia è il motore del suo filosofare. Il protagonista del *Libro dell'inquietudine* è un "uomo che sta alla finestra" – scrive Antonio Tabucchi nella bella prefazione al libro³⁹ – e da lì spia il mondo, un po' come Jeff, il protagonista del film *La finestra sul cortile* (*Rear window*) di Alfred Hitchcock, che, annoiato, passa il tempo ad osservare i suoi vicini di casa perché costretto a stare su una sedia a rotelle in seguito a un incidente che ha avuto a una gamba. Entrambi guardano gli altri perché probabilmente non riescono a guardare con la stessa lucidità il loro mondo interiore. E come se attraverso il voyeurismo, sia Bernardo Soares, che Jeff cerchino di trovare un'alternativa alla scoperta di se stessi, senza per questo risolvere i loro problemi con la noia. Mentre Jeff scatta foto ai suoi vicini con il teleobiettivo, Bernardo Soares li descrive nel suo diario, e così entrambi realizzano dei ritratti, più o meno realistici, dei personaggi che appaiono all'orizzonte, per allontanarsi solo per qualche istante dalla nauseante compagnia con se stessi. Questo distacco, per fortuna soltanto momentaneo, ha il merito di consentire il ritorno alla coscienza, alla vita fatta di lavoro e responsabilità; permette cioè all'individuo di accantonare per un certo tempo la noia, per potersi occupare dei problemi quotidiani. Come sarebbe se la noia si prolungasse per un tempo infinito, impossessandosi dell'intera umanità? A rispondere ci pensa Cioran, che sa immancabilmente quali potrebbero essere le conseguenze:

Se i pomeriggi domenicali si protraessero per mesi, dove andrebbe a finire l'umanità, emancipata dal sudore, libera dal peso della prima

³⁹ A. Tabucchi, *Bernardo Soares, uomo inquieto e insonne*, in F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, cit., p. 7.

maledizione? L'esperimento varrebbe la pena di esser fatto. Con ogni probabilità il crimine diverrebbe l'unico svago, la dissolutezza parrebbe candore, l'urlo melodia e il sogghigno tenerezza. La sensazione dell'immensità del tempo farebbe di ogni secondo un supplizio intollerabile, una cornice da esecuzione capitale. Nei cuori pervasi di poesia si insiederebbero un cannibalismo annoiato e una tristezza da iena; i macellai e i carnefici morirebbero di languore; le chiese e i bordelli risuonerebbero di sospiri. L'universo trasformato in pomeriggio domenicale: è la definizione della noia – e la fine dell'universo...⁴⁰

Cioran prefigura un epilogo apocalittico per l'umanità, a partire da quest'assurda ipotesi che secondo lui merita di essere sperimentata. Se la noia si prolungasse oltre, avverrebbe la fine del mondo, scrive il filosofo dei Carpazi, poiché le persone annoiate troverebbero nell'omicidio un passatempo, e così tutte le cose più tremende diverrebbero di poco conto, leggere, ammissibili. Cambierebbero tutti i parametri e le regole, il senso del dovere e l'incombenza non esisterebbero più, non si farebbero più progetti, non si creerebbe più nulla, tutto si perderebbe nell'ozio di un "pomeriggio domenicale". La noia diverrebbe dunque il caro prezzo da pagare per l'eterno vivere.

Ma del resto non si può neppure evitare l'esperienza della noia. Secondo Cioran essa è condizione fondamentale della vita, è il requisito che la inventa, la pone in essere e la determina. Per Cioran, chi non ha vissuto l'esperienza della noia è rimasto relegato in un tempo mitico, cioè in un tempo in cui non è ancora avvenuta la manifestazione del vuoto:

Chi non conosce la noia si trova ancora nell'infanzia del mondo, quando le epoche erano di là da venire; rimane chiuso a questo tempo stanco che si sopravvive, che ride delle sue dimensioni, e soccombe sulla soglia del suo stesso avvenire, trascinando con sé la materia, elevata improvvisamente a un lirismo di negazione. La noia è l'eco in noi del

⁴⁰ E. M. Cioran, *Sommario di decomposizione*, cit., p. 37.

tempo che si lacera... la rivelazione del vuoto, l'esaurirsi di quel delirio che sostiene – o inventa – la vita...⁴¹

Non diversamente da Cioran, l'idea del vuoto come rivelazione della noia appare anche nel *Libro dell'inquietudine* in cui Bernardo Soares definisce il tedio esattamente in questi termini: "Il tedio [...] è una sensazione di vuoto"⁴², "una fame senza appetito"⁴³, comparabile alla nausea con i «riflessi dei nervi dello stomaco, causati dalle troppe sigarette o dalla cattiva digestione»⁴⁴. Da questo stato di nausea nasce probabilmente una profonda insoddisfazione che l'*alter ego* di Pessoa fa risalire alla mancanza di fede:

Il tedio... forse è l'insoddisfazione dell'anima perché non le abbiamo dato una fede; è la desolazione di quel bambino triste che dentro di noi siamo perché non gli abbiamo comprato il giocattolo divino.

Forse è l'insicurezza di chi ha bisogno di essere guidato per mano e nella strada buia della sensazione profonda avverte soltanto la notte silenziosa del non poter pensare, la strada deserta del non saper sentire...

Il tedio... chi ha un dio non prova mai tedio. Il tedio è la mancanza di una mitologia. Per chi è privo di fede perfino il dubbio è impossibile, perfino lo scetticismo non ha forza di dubitare. Sì, il tedio è questo: la perdita, dentro l'anima, della capacità d'illusione, la mancanza, nel pensiero, delle scale inesistenti grazie alle quali il pensiero ascende fiducioso fino alla verità⁴⁵.

Proprio come Cioran, Bernardo Soares si serve del mondo dell'infanzia per parlare del tedio. Per il primo, si tratta di uno stadio in cui l'uomo non ha ancora conosciuto la noia, per il contabile di Lisbona il tedio assume, in alcuni adulti, le sembianze di un fanciullo triste e capriccioso perché non è stato allevato e istruito alla fede, in altri

⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

⁴² F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, cit., p. 141.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 140-141.

termini non ha ricevuto il suo “giocattolo divino”. Per questo motivo chi crede in Dio non ha il tempo di annoiarsi perché è occupato nella sua attività di credente che ambisce al paradiso e alla vita eterna. Di conseguenza il tedio si rivela come l’assenza di una “mitologia”, come sostiene Bernardo Soares. Chi vive nel mito, nel religioso, nel sogno o nel fantastico, chi non è completamente disincantato della vita, si trova ancora nella dimensione primordiale dell’Eden, nel mondo prima del peccato originale, in un’epoca che, come si è visto con Cioran, non si è fatta ancora esperienza della noia: «Chi non conosce la noia si trova ancora nell’infanzia del mondo»⁴⁶.

La noia è dunque rivelazione della perdita di quel mondo immaginario, dell’idillio, di quel “delirio”, come lo definisce Cioran, indispensabile per poter continuare a vivere nel mondo, attraverso un lavoro costante di reinvenzione, per non soccombere alla dissipazione del tempo assediato dal tedio. Il tedio è, per Bernardo Soares, l’incapacità di illusione, è la perdita di quel pensiero che consente di salire, attraverso delle scale irreali, sulla cima della “verità”. Forse questa verità di cui parla Soares è quella che più si avvicina alle trame intangibili e inconse di cui sono fatti i sogni, i desideri e le paure. La loro forza dirompente è in grado di orientare l’Io e di scatenare tutte le pulsioni umane, da quelle più nefande a quelle più nobili. È un pozzo senza fondo da cui emergono le infinite sfaccettature dell’umanità, e l’uomo è naturalmente incline a nutrirsi di ambizioni, fantasie e incubi che vengono continuamente reinventate dalla sua mente “delirante”, come direbbe Cioran, al fine di non cadere preda del male incurabile della noia:

Creatore di valori, l’uomo è l’essere delirante per eccellenza, vittima della convinzione che qualche cosa esista, mentre gli basta trattenere il respiro e tutto si ferma, sospendere le sue emozioni e niente freme più, sopprimere i suoi capricci e tutto diventa scialbo. La realtà è una

⁴⁶ E. M. Cioran, *Sommario di decomposizione*, cit., p. 26.

creazione dei nostri eccessi, delle nostre dismisure e delle nostre sregolatezze. Un freno alle nostre palpitazioni: il corso del mondo rallenta; senza i nostri ardori, lo spazio è di ghiaccio. Il tempo stesso non scorre se non perché i nostri desideri creano questo universo decorativo che un minimo di lucidità metterebbe a nudo. Un briciolo di chiarezza ci riconduce alla nostra condizione primordiale: la nudità; un pizzico di ironia ci spoglia di quel paludamento di speranze che ci permette di ingannarci e di immaginare l'illusione: ogni via opposta conduce fuori dalla vita. La noia non è che l'inizio di questo itinerario... Essa ci fa sentire il tempo troppo lungo, inadatto a svelarci una fine. Distaccati da ogni oggetto, senza poter assimilare nulla dall'esterno, ci distruggiamo al rallentatore, poiché il futuro ha cessato di offrirci una ragion d'essere⁴⁷.

In fin dei conti basta veramente poco per mettere fine a tutto questo; con un po' di ragione, un pizzico di lucidità e una punta di ironia, secondo Cioran, è possibile distaccarsi dal mondo circostante, sia dal tempo che dallo spazio, concludendosi così il primo atto delle passioni e degli entusiasmi per iniziare il secondo, quello del grigiore e della monotonia priva di senso. E forse è proprio il senso, l'oggetto perduto di cui sono alla disperata ricerca questi due grandi artisti della parola. Ognuno di loro, nello sforzo straordinario di rispondere alle tante domande della vita che restano da sempre senza risposta, ha aperto una strada alla poesia e al pensiero ricca di sensi infiniti. Nelle parole di Cioran e di Pessoa è possibile cogliere talvolta una comune visione del mondo, sebbene i due non si siano mai conosciuti⁴⁸.

A partire dagli scritti di Cioran e Pessoa si scopre che la noia come anche la malinconia possono essere una rivelazione, un'epifania che

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 26-27

⁴⁸ In realtà, Dagmara Kraus sostiene che molto probabilmente Pessoa non aveva mai sentito parlare di Cioran, mentre quest'ultimo, al contrario, non solo aveva letto i suoi libri - e probabilmente ne era venuto a conoscenza grazie al suo amico Mircea Eliade che era stato a Lisbona - ma si sentiva anche spiritualmente molto vicino al poeta portoghese. Cfr. D. Kraus, *On Pessoa's Involvement with the Birth Theme in Cioran's De l'inconvénient d'être né*: https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue7/PDF/17A02.pdf

mostra come l'eternità non sia il superamento del tempo, bensì la sua distruzione. Con Cioran si è visto che la noia e la malinconia si manifestano come un male incurabile che non si lascia identificare, che determina il perimento dell'uomo che non crede più a nulla, né a Dio, né alle superstizioni. Parlando della noia, Cioran scrive che è: "un male non localizzato e sommamente impreciso, che colpisce il corpo senza lasciarvi traccia, che si insinua nell'anima senza imprimervi un segno [...] Assomiglia a una malattia cui si è sopravvissuti ma che ha assorbito le nostre possibilità"⁴⁹ e, più avanti, si chiede: "Quale terapia usare contro una malattia di cui non ci ricordiamo più, e i cui postumi si ripercuotono sui nostri giorni? Come inventare una medicina per l'esistenza, come concludere questa guarigione senza fine? E come rimettersi dalla propria nascita? La noia, questa convalescenza *incurabile*"⁵⁰.

Anche Pessoa associa la noia a una malattia, o meglio a un sottile malessere dell'anima che attacca, non tanto i veri oziosi, ma soprattutto i lavoratori che sono inclini alla noia: "Il tedio dei grandi indaffarati è il peggiore di tutti"⁵¹, afferma Bernardo Soares, e aggiunge: "Il tedio non è la malattia della noia di non aver nulla da fare, ma una malattia maggiore: sentire che non vale la pena di fare alcunché. E poiché è così, quanto più c'è da fare, tanto più tedio bisogna sentire"⁵². In questo tedio entrambi testimoniano di non avvertire alcun sentimento nobile, né scabroso, ma soltanto un enorme annullamento di ogni sforzo profuso e di ogni parola scritta. Una sorta di "stanchezza dell'intelligenza", come direbbe l'*alter ego* di Pessoa, forse la più terribile di tutte, perché non è pesante come quella fisica, né irrequieta come quella del cuore, ma è una stanchezza che fa gravare sulle spalle di chi ne fa esperienza, il grande peso della vita.

⁴⁹ E. M. Cioran, *Sommario di decomposizione*, cit., p. 26.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁵¹ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, cit., p. 113.

⁵² *Ibidem*.

Le opere di questi due scrittori, insieme ad altri, hanno in qualche modo capovolto il significato della malinconia e della noia (nonché della nostalgia), concependo una prospettiva del tutto nuova e feconda in grado di illuminare la condizione umana e lo stesso essere umano che, dopo Heidegger con il *Dasein*, viveva gettato nel mondo. Entrambi rivelano che queste due esperienze affettive rappresentano dunque il baratro da cui poter risalire, la Caduta per entrare nel mondo, poiché senza l'esperienza dell'abisso non si viene a conoscenza della futilità della vita, non si realizza quanto sia vano il mondo circostante e, probabilmente, soltanto attraverso quest'esperienza si può arrivare alla consapevolezza di se stessi e scegliere come volgere altrimenti la propria vita.



ION POP

Accademia Romena
ion.v.pop@gmail.com

UN OMAGIU ROMÂNESC LUI JEAN STAROBINSKI

Rezumat: Articolul omagiază marea personalitate a criticului literar, a criticului de artă, a istoricului ideilor și a reputatului profesor care a fost Jean Starobinski, un ilustru reprezentant al "Școlii critice de la Geneva", recent plecat dintre noi. Sunt menționate aici mai multe idei ale sale despre "relația critică" - o complexă ecuație dintre text și interpretul său, care uzează de o foarte bogată și disponibilă metodologie critică deschizând actul lecturii spre un câmp larg al științelor umaniste contemporane, vizând realizarea unei "critici complete", dintr-o perspectivă hermeneutică. Așa-numita "Școală critică de la Geneva" pe care o reprezintă alături de Marcel Raymond, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard și Jean Rousset, a fost larg apreciată în România. Jean Starobinski a fost tradus și a exersat importante influențe catalitice asupra operei unor critici și teoreticieni români ai literaturii.

Abstract: This article pays homage to the great personality of the literary critic, the art critic, the historian of ideas and the famous professor who was Jean Starobinski, an illustrious representative of the "Geneva school of criticism" who recently left us for a better world. There are mentioned his main ideas on the "critical relation" – a complex equation between the text and his interpret, which puts at work a very rich and accessible methodological toolbox and which opens the reading process to the large field of contemporary humanistic sciences, aiming at the realization of a "complete critique", of a hermeneutical kind. The so called "identification" or "thematic" critique, which he represented together with Marcel Raymond, Georges Poulet, Jean Pierre Richard and Jean Rousset, has been largely appreciated in Romania. Jean Starobinski has been translated in Romanian and has exerted important catalytic influences on the work of Romanian critics and literary theorists.

În 1995, lui Jean Starobinski i se acorda la Cluj-Napoca titlul de Doctor Honoris Causa al Universității "Babeș-Bolyai", în cadrul unei

frumoase ceremonii academice. Făcusem conducerii Universității această propunere având în vedere prezența extrem de fructuoasă a operei sale în spațiul reflecției critice românești și legăturile strânse pe care marele profesor genevez la avea cu câțiva dintre literații români contemporani. Celebra sa carte *Relația critică* fusese tradusă în 1975, un masiv volum de eseuri apăruse în 1985 sub titlul *Textul și interpretul*, iar în 1990 se publica cel intitulat *1789. Emblemele rațiunii*. Numele său fusese frecvent citat printre reprezentanții și aderenții de marcă ai Școlii critice de la Geneva, formată în jurul lui Marcel Raymond și Albert Béguin, alături de Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard și alții, și se vorbea deja despre ecurile fertile ale “criticii tematiste” și de “identificare” în scrisul câtorva cercetători români ai literaturii. Personal, în afara traducerilor din opera sa, am avut privilegiul unor revelatoare dialoguri cu Profesorul, între anii 1976-1990, iar cărțile și extrasele cu studii de-ale sale publicate în revistele de specialitate porneau spre Cluj imediat după apariție. Fiecare întâlnire cu omul și cu scrisul său a însemnat pentru mine un eveniment spiritual de mare intensitate: dincolo de luminosul schimb de reflecții și de idei din care am avut foarte multe de învățat, am fost mereu încântat să descopăr omul de particulară luminozitate, generos-disponibil, căruia reputația universală nu-i afecta cu nimic fundamentala, exemplara modestie.

Am fost, de aceea, fericit și deosebit de onorat să-i pot schița cu ocazia festivă amintită un mic portret în chip de “Laudatio”, urmând regulior convenite tradițional pentru asemenea evenimente academice. Acum, când ne despărțim de Jean Starobinski, plecat dintre noi la o vârstă a patriarhilor, recitesc cu emoție acel text de “recomandare” elogioasă, în care am încercat să reamintesc câteva dintre liniile mari al impunătorului său traseu intelectual. Atunci, ca și acum, mi s-a părut și mi se pare admirabilă tripla ipostază în care s-a manifestat complexa lui personalitate creatoare: de critic literar și de artă, istoric al ideilor, profesor de elită al Universității geneveze, cu prezențe prestigioase și la alte mari instituții academice din lume, mai ales americane, toate sub semnul aspirației spre universal, numită în vremea noastră, cu un fel

de modestie prozaică, interdisciplinaritate. Literatura și filosofia, lingvistica, psihanaliza, medicina, muzica și artele plastice, adică evantaiul ca și complet al științelor umaniste, au nutrit o viață și o operă pe care le putem califica astăzi drept exemplare.

De la debutul cu ampla cercetare *Jean-Jacques Rousseau – la transparence et l'obstacle*, din 1956 și cel în Medicină, din 1960, cu *Histoire et traitement de la mélancolie*, știința și literatura au comunicat intim, promițând o osmoză productivă pentru un spirit îndemnat astfel să rămână într-o permanentă, lucidă disponibilitate față de lumea culturii. Metafora *ochiului viu*, sub care își va așeza două dintre cărțile cele mai reprezentative – *L'œil vivant* (1961) și *La relation critique* (1970), poate fi considerată și astăzi o emblemă pentru această stare de veghe fertilă. Sub semnul ei stă, de altfel, întreaga sa operă, fie că este vorba despre scrierile de critică literară propriu-zisă (la care s-au adăugat titluri noi precum *Montaigne en mouvement*, 1983, *Le remède dans le mal*, 1989, *La mélancolie au miroir*, 1989), despre cele în care interpretarea faptului literar se întâlnește cu filosofia, psihanaliza, istoria științei, istoria artei (ca în *Le portait de l'artiste en saltimbanque*, din 1970, *Les mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure* – 1971, *Trois fureurs* – 1974, *Table d'orientation* – 1989) ori despre eseuri consacrate unor epoci ale artei europene (precum *l'Invention de la liberté* – 1964, ori amintitul volum dedicat "emblemelor" rațiunii, din 1973 și, mai recent, *Largesse* - 1994). Lista bibliografică e, însă, departe de a fi completă.

Toată lumea știe că Jean Starobinski a fost caracterizat în genere drept un critic "tematist", ca și confrății săi pomeniți mai sus, însă acest "tematism" n-a însemnat pentru el un cadru teoretic rigid și restrictiv, ci a fost mai degrabă o formulă de coagulare a unor perspective de lectură alimentate de multiple nivele ale cunoașterii. Zisele "teme" ale lui Jean Starobinski au în vedere, în fond, circumscrierea actului interpretativ însuși, ca lectură a lumii și lectură de sine: *transparență* și *obstacol* la Rousseau, simbolurile *privirii* în teatrul lui Corneille și Racine, pseudonimia lui Stendhal, "cuvintele de sub cuvinte", ambiguitatea ipostazelor clovnești ale artistului modern, "teatrul

lunii” și măștile sale la Montaigne, dialectica *lumină-întuneric* în epoca din jurul anului 1789, lumina rațională victorioasă asupra tenebrei orbirii (în *Trei furii*), “conduitele mascate și convențiile sociale” în *Remediul în rău*, melancolia ca reflecție și reflectare (vezi *Melancolia în oglindă*)... Cum se poate ușor deduce, “ochiul viu” caută mereu “ascunsul care fascinează”. Această privire pătrunzătoare este, evident, cea a unui *hermeneut* prin excelență, iar relația critică e aproximată mereu ca relație *dinamică*, formă de mobilizare a tuturor energiilor interpretative, vizând realizarea unei critici *complete*.

Încă din *Vălul Poppei*, datând din 1957 și inclus în volumul *Ochiul viu*, criticul semnala însă două posibile excese: tentația unei intimități depline, a unei “complicități totale cu subiectivitatea creatoare” și – la polul opus – ispita extremei *distanțări*. În primul caz, identificarea fără rest ar provoca însă anihilarea vocii critice, căderea în “parafrază” sau “pastișă”; în celălalt, “privirea de deasupra” (*le regard surplombant*), i-ar îngădui criticului cuprinderea panoramică a “împrejurimilor” operei, ținând de mobilurile inconștiente, de “relațiile complexe care unesc un destin și o operă cu mediul lor istoric și social”, - dar atunci specificitatea operei, individualitatea sa, s-ar pierde inevitabil. Soluția propusă va fi deci una intermediară, neexcluzând nici intuiția identificatoare, nici distanțarea reflexivă, ci presupunând alternarea lor echilibrată: “Critica completă nu este, poate, nici cea care vizează totalitatea (cum face privirea de deasupra), nici cea care vizează intimitatea (cum face intuiția identificatoare); este o privire care știe să ceară rând pe rând supraînălțarea și intimitatea, știind dinainte că adevărul nu se află nici într-o tentativă nici în cealaltă, ci în mișcarea ce duce neobosit de la una la cealaltă”¹.

Această schiță a ceea ce va fi definit mai târziu ca “relație critică” trasează de fapt jaloanele mari ale viziunii lui Jean Starobinski asupra interpretării. Ea introduce acea noțiune de “reflecție liberă”, care-i marchează diferența față de “critica de identificare” a altui tematist

¹ J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Gallimard, Paris, 1961, p. 27.

important, Georges Poulet, și deschide calea către evaluarea gradului de implicare a interpretului, iar pe de altă parte indică în *text* reperul major, atât ca punct de plecare al lecturii, cât și ca termen permanent de referință, cu funcție decisivă în verificarea *validității* discursului critic. "Traiectul critic", ducând de la "acceptarea naivă la o înțelegere integratoare", va fi condiționat, așadar, de o cât mai clară circumscriere a realității textuale, - demers filologic riguros, chemat să restituie sensul cuvintelor definit în contextul lor istoric și chemând confruntarea cu timpul prezent.

O astfel de situație față de text îl plasează pe Jean Starobinski în marea tradiție a criticii literare de factură hermeneutică, foarte atentă la exegeză, interogând *intențiile* textului, refăcându-i *contextul* original, punându-l față în față cu actualitatea lecturii, fără să ascundă însă *diferența și alteritatea* obiectului în raport cu interpretul său și construind, tocmai pe această bază, imaginea vie a ceea ce un Hans-Georg Gadamer numea "fuziune a orizonturilor", iar Paul Ricœur "încrucișare a două temporalități" – a tradiției și a interpretării actuale – constituind "timpul sensului". Față de acest text, stabilit ca "formă obiectivă", criticul se apropie prin simpatie sau empatie, pe urma unor sugestii ce vin dinspre "divinația" lui Schleiermacher, "trăirea" sau "intropatia" dilteyană ori "simpatia pătrunzătoare" a lui Marcel Raymond – moment al "intuiției globale", premisă a "identificării" urmată în mod necesar de studiul structurilor obiective ale textului, ca "bază formală" a "seducției inițiale". La acest nivel al criticii imanente a operei, Jean Starobinski se arată a fi solidar cu demersurile "noii critici" franceze, ce vede în operă un sistem cu structură complexă, în care sunt de descoperit corespondențe dinamice între nivelele cele mai diverse ale expresiei, într-o interpretare ce capătă relief prin mișcarea de du-te-vino între parte-întreg și întreg-parte, definit în filosofia și critica germană, la Schleiermacher și Dilthey la Heidegger, Léon Spitzer și H.-G. Gadamer, drept *cerc hermeneutic*. Autorul *Relației critice* pune și aici un accent particular asupra lărgirii și aprofundării acestei circularități a analizei, vorbind despre existența unui "cerc de cercuri", ca "succesiune de totalități provizorii" din ce în ce mai vaste, controlată însă mereu de necesara întoarcere la text.

Nu mai puțin însemnată pentru evidențierea mobilității privirii critice a lui Jean Starobinski mi se pare a fi atenția acordată legăturilor dintre opera ca "lume condusă de legitatea ei proprie" și cealaltă lume, mai mare, a societății și istoriei, a instituțiilor dar și a contextului literar. Fără să fie neglijată, perspectiva sociologică asupra textului, relativizează însă așa-numitul "structuralism genetic" (profesat de un Lucien Goldmann), atrăgând atenția și asupra a ceea ce, în operă, se *opune* societății sau literaturii momentului: textul nu e văzut ca o simplă oglindă inertă, ci și ca răspuns, agent formativ și destructurant, interogator al istoriei și proiectându-se totodată pe "fundalul limbajelor moștenite", al unei istorii a literaturii, participând la procesul complex al intertextualității. (Studiile consacrate lui Rousseau sau lui Montaigne arată cât de fructuoasă este o asemenea abordare). Unilateralitatea relației este evitată și la nivelul confruntării dintre *operă* și *autor*. Documentarismul biografic pozitivist este respins în numele cercetării realităților existențiale cu ecou în structurile de profunzime ale textului; aportul psihanalizei nu rămâne neexploatat, însă reticențele sunt și la acest punct numeroase: opera nu e doar răsfrângerea unor mobiliuri ascunse, împinse către vârsta primei copilării, cu tensiuni rezolvate simbolic în ficțiune, ci "trebuie considerată ea însăși un act originar, un punct de ruptură în care ființa, încetând să mai sufere acțiunea trecutului, caută să inventeze, împreună cu trecutul ei, un viitor fabulos, o configurație sustrasă timpului".²

Am amintit, în această sumară trecere în revistă, doar câteva dintre reperele de bază ale viziunii critice a lui Jean Starobinski, suficiente însă pentru a convinge în privința complexității demersului său de lectură, eliberat de orice prejudecată, deschis spre tot ceea ce, în spațiul științelor umaniste, poate fi profitabil pentru actul interpretării. Ceea ce se impune ca disciplină și rigoare conceptuală și analitică este completat și nuanțat de o mare *disponibilitate metodologică*. "Nicio metodă nu poate fi recuzată din principiu" - se afirmă în *Relația critică*³

² Id. *La relation critique*, ediția citată, p. 283.

³ *Op. cit.*, p. 156.

și tot acolo criticul se pronunță pentru “confruntarea globală a operei, sub toate aspectele ei, cu toate tehnicile parțiale disponibile”⁴. Contează, din punctul său de vedere, în primul rând “adecvarea la obiect” a metodei, gradul său de specificitate și capacitatea de cuprindere. Dacă cere o perfectă cunoaștere a tehnicilor de descifrare a textului, criticul rămâne totuși reticent față de excesul teoriei și rigiditatea “principiilor reglatoare”. “Idealul criticii” va fi, ca atare, definit sub semnul conjugat al “rigorii metodologice (legată de anumite tehnici și procedeele lor verificabile)” și al “disponibilității reflexive (liberă de orice constrângere sistematică)”⁵.

Se conturează astfel și locul *interpretului* în raport cu *textul*. “Individ istoric”, el este cel care *alege* obiectul în funcție de “beneficiul actual” pe care îl poate oferi, el este cel care decide și asupra *metodei* și *decupajului* celui mai productiv pentru descifrare, trasând cercul sau “cercul de cercuri” hermeneutice; el deține, apoi, acea “energie a interogației” ce provoacă textul la o cât mai completă dezvoltare a structurilor semnificative. Echilibrul dintre aspirația spre identificare și reflecția distantă depinde de propria sa disciplină spirituală, iar “asceza impersonală a cunoașterii obiective” se aliază la el cu suplețea, verva, “forța de inspirație” și puterea inventivă. “Interpretul – spune Jean Starobinski – pune ceva de la sine chiar și atunci când pretinde că nu procedează decât la o descifrare. De fapt, el este într-o mare măsură producătorul a ceea ce descoperă în text”⁶. Subliniem: *a ceea ce descoperă în text*. Căci pentru Jean Starobinski interpretul autentic nu are nimic comun cu “cititorul abuziv”, care își permite să afirme orice despre text, transformându-l într-un simplu pretext pentru dezvoltarea propriilor sale fantasmă. “Validitatea” discursului critic nu poate fi, astfel, despărțită de *adevărul* ei, verificat prin confruntarea cu opera. “Completa metamorfoză” reprezentată de actul lecturii critice (întrucât

⁴ *Ibid*, p. 31.

⁵ *Ibididem*.

⁶ Vezi, *La littérature. Le texte et l'interprète*, în volumul *Faire de l'histoire, II, Nouvelles approches*, sous la direction de J. Le Goff et P. Nora, Gallimard, Paris 1975, p. 180.

“obiectul interpretat a crescut prin întreg aportul activității de interpretare”) poate fi în felul acesta asimilată ea însăși cu o *operă*, cu o *creație* ce poartă pecetea inconfundabilă a unei *personalități*.

Personalitatea lui Jean Starobinski aș așeza-o, încă o dată, sub semnul mobilității privirii critice. Sunt rari, în vremea noastră, interpreții creației culturale care să fructifice cu un atât de mare profit ca el sugestiile conjugate ale mai multor metode parțiale, realizând un discurs de o profundă coerență, revelator pentru complexitatea mesajelor plurale transmise de orice operă autentică.

În spațiul cultural românesc, opera lui Jean Starobinski a avut și are ecouri numeroase și durabile. Începând cu anii '70 ai secolului trecut, numele său a intrat în circuitul reperelor majore ale criticii europene înregistrate în România, a început traducerea unor texte ale sale (titlurilor deja menționate li s-a mai adăugat în 1993 culegerea de eseuri *Melancolie, nostalgie, ironie*, apoi *Gesturile fundamentale ale criticii*, în 2012). Multe dintre scrierile lui au fost prezente și în limba română în revistele de cultură, unde au fost comentate elogios. Datorită în primul rând lui Jean Starobinski, “Școala critică de la Geneva” a devenit un punct de referință pentru critica și teoria literară românească, s-a putut vorbi despre o “critică de identificare” și de “tematismul” cultivate și asimilate creator de câțiva interpreți români ai fenomenului literar și istorici ai ideilor.

Acum, când ochii omului s-au închis pentru totdeauna, rămâne deschis pentru noi "ochiul viu" al marelui său spirit.

RECENSIONI



JANA ALTMANOVA, GABRIELLE LE TALLEC (EDS.),
LEXICALISATION DE L'ONOMASTIQUE COMMERCIALE.
CREER, DIFFUSER, INTEGRER
Peter Lang, GRAMM-R. "Études de linguistique française",
vol. 48, Brussels 2019, 722 pp.

L'avvento della società dei consumi ha favorito la nascita e la proliferazione sul mercato mondiale di beni e prodotti di consumo volti al soddisfacimento di bisogni emergenti da parte di un pubblico sempre più esigente. A tal proposito, l'onomastica commerciale riveste un ruolo di primaria importanza nella denominazione di prodotti e servizi e in quanto tale deve rispondere a una serie di strategie di marketing richieste da aziende e mercati. Ciascun marchio, infatti, cela un preciso *storytelling* finalizzato a incitare il consumatore a interessarsi non solo al singolo prodotto pubblicizzato, ma all'intera azienda.

La presenza ormai massiva dei nomi di marca nel quotidiano ha sollevato una serie di problematiche non solo economiche e commerciali, ma anche sociologiche, psicologiche e soprattutto linguistiche. Da quest'ultimo punto di vista, lo studio dell'onomastica commerciale rappresenta un vasto terreno di ricerca basato sull'analisi linguistica, sulla formazione dei nomi di marca e di prodotto, sulla loro motivazione morfologica e semantica, sull'analisi delle connotazioni e della loro dimensione simbolica, sul rapporto con le altre culture e sul legame tra linguistica e marketing.

Il presente volume, include 39 articoli in lingua francese, divisi in quattro sezioni: la prima sezione tratta delle problematiche teoriche e epistemologiche dell'onomastica commerciale; la seconda, invece, si interessa ai processi di denominazione e di creazione del nome di

marca; la terza parte raggruppa i contributi che studiano la diffusione dell'onomastica commerciale e la sua lessicalizzazione; la quarta, infine, verte sulla questione dei nomi di marca dal punto di vista della traduzione, del confronto interlinguistico e dell'interpretazione semiotica. Il principale merito del lavoro è quello di aver convogliato in un unico volume recenti studi e ricerche fortemente interdisciplinari, nonché differenti metodologie di approccio: interlinguistico, plurilinguistico, sociologico, epistemologico.

La prima sezione si apre con un rigoroso articolo di Petit in cui si indaga la natura ibrida del nome di marca che non può essere considerato un'unità lessicale, in quanto il suo statuto semiotico oscilla tra nome proprio, nome comune e termine tecnico. Ne consegue, che lo stesso concetto di lessicalizzazione deve essere interrogato a partire dallo statuto giuridico del nome commerciale e dal punto di vista dei rapporti di designazione e di denominazione dei lessemi.

A seguire, Berthelot-Guiet analizza minuziosamente il passaggio del nome di marca dal discorso pubblicitario al linguaggio comune, riflettendo sulle forme "classiche" di lessicalizzazione del francese contemporaneo e sui casi di neologia. La studiosa, inoltre, indaga le modalità di produzione e d'interpretazione del significato dei nomi di marca e studia le virtù comunicative, semiotiche e semantiche di queste forme, tanto nel discorso pubblicitario, quanto in quello quotidiano.

In una prospettiva analoga, Sini propone un interessante studio dei fenomeni neomici che intervengono nei processi di denominazione di specifiche categorie di prodotti d'uso quotidiano, i quali tendono a scostarsi sempre più dal sostantivo generico e ad acquisire uno statuto e delle denominazioni propri suscettibili di turbare, per la loro opacità, l'intero processo semiotico, producendo un fenomeno inverso a quello della lessicalizzazione.

In prosieguo, Vaxelaire si occupa in maniera piuttosto dettagliata, dei problemi di categorizzazione e di lessicalizzazione dei nomi di marca e di prodotto facendo rientrare i primi nella categoria dei nomi propri e i secondi nei nomi comuni. L'autore, inoltre, inserisce la

questione all'interno di una cornice più ampia: tali nomi, infatti, non solo sono parte integrante del vocabolario del locutore, ma sono anche portatori di elementi culturali connotati e in quanto tali andrebbero collocati in un dizionario.

In una prospettiva diversa, Galkowski indaga accuratamente la terminologia dei crematonimi di marketing, una categoria dell'onomastica consacrata allo studio dei nomi propri utilizzati in ambito economico. Dopo averne tracciato un excursus storico e teorico, l'autore riflette sulle proposte terminologiche della crematonimia utilizzata non solo in onomastica, ma anche in diverse ricerche linguistiche e interdisciplinari che studiano i processi comunicativi.

La seconda sessione riunisce, invece, una serie di contributi che analizzano le strategie denominative utilizzate nella creazione dei nomi di marca e di prodotti. Essa si apre con un notevole articolo di Sablayrolles che si occupa della denominazione nel settore automobilistico francese. Lo studio rivela che le principali strategie utilizzate in quest'ambito sono il ricorso al nome del fondatore della società (*Citroën*) e l'utilizzo di sigle e acronimi (*Simca*) e che mentre i nomi di marca si presentano piuttosto stabili, quelli di prodotto si rinnovano e sono più variabili nella loro formazione.

A seguire, il contributo di De Vecchi si concentra rigorosamente sull'importanza della denominazione nelle aziende, le quali attribuiscono dei nomi non solo ai propri prodotti e servizi, ma anche ad altre realtà quotidiane che fanno parte della cultura aziendale. I progetti aziendali, ad esempio, rappresentano una classe particolare sia sul piano semantico che storico in quanto devono riflettere la missione e la strategia dell'impresa.

Zollo, presenta un'interessante analisi dei meccanismi di denominazione dei nomi di marca a partire da un corpus di nomi di prodotti utilizzati nell'azienda chimica francese Arkema. Servendosi sia di un approccio onomasiologico che semasiologico, la studiosa indaga il funzionamento denominativo dei processi morfologici e semantici in linea con le sfide comunicative nell'ambito del marketing industriale dell'azienda.

Di grande rilievo l'articolo di Piscopo che tenendo conto di una serie di parametri morfosintattici, pragmatici e culturali, analizza le scelte effettuate dall'azienda agroalimentare anglo-olandese Unilever nelle diverse denominazioni commerciali del marchio Miko con particolare riferimento all'ambito dei gelati, sia su scala locale che internazionale. Piscopo, inoltre, approfondisce i fenomeni di neologia lessicale piuttosto ricorrenti in tale settore.

Frassi, invece, conduce una dettagliata analisi sia quantitativa che qualitativa sul contributo apportato dagli aggettivi all'onomastica commerciale, a partire da due nomenclature specifiche: il *Dictionnaire de noms de marques courants* (Galisson et André 1998) e il *Glossaire* contenuto in Altmanova (2016). Il suo studio rivela che i nomi di marca si servono in larga misura sia di aggettivi qualificativi che di unità multi-lessicali.

Humbley, a sua volta, propone uno stimolante studio sulla denominazione pubblicitaria per sponsorizzazione, nota come *naming*. A tal proposito, l'autore esamina un corpus di articoli del quotidiano parigino *20 Minutes*, evidenziando che anche se i risultati del *naming* non diventano nomi di marca a tutti gli effetti, ne condividono alcuni tratti a testimonianza della commercializzazione della lingua e della società.

In una direzione opposta, Metzger adotta una visione più strategica e meno grammaticale del nome di marca: secondo l'autore, infatti, esso non rientra nella categoria dei nomi propri, ma deve essere concepito, piuttosto, come una meta-descrizione o come un frammento del discorso. A suo avviso, il significato del nome di marca è ricavabile da una serie di relazioni discorsive e non dal contenuto semantico.

Successivamente, López Díaz analizza minuziosamente i nomi di prodotti che hanno suscitato delle controversie fino ad arrivare a una ridenominazione dell'oggetto. Diversi termini, infatti, indicano valori negativi e non sono considerati politicamente corretti, rischiando di urtare la sensibilità dei consumatori. La studiosa riflette proprio sulle denominazioni di alcuni prodotti non considerate conformi all'etica della comunicazione commerciale.

A seguire, Curbatov indaga attentamente una categoria di nomi di marca detti olfattivi e ne illustra le principali problematiche: l'assenza di rappresentazioni iconiche e di espressioni verbali in grado di riprodurre un odore. Il suo articolo, allora, evoca soluzioni onomastiche di "Knowledge Marketing" finalizzate a rendere il consumatore esperto delle fragranze olfattive delle marche digitali attraverso il ricorso al web e al supporto dei media.

Hien, a partire da un'indagine condotta in Burkina Faso, analizza in maniera rigorosa l'onomastica commerciale (ristoranti, panetterie, ferramenta) in *moore*, una delle lingue più parlate nel territorio, il cui significato è "Dio". Lo studio descrive la morfosintattica di alcune di queste denominazioni commerciali e mostra che spesso il *moore* è combinato con l'inglese e il francese. Tali scelte lessicali servirebbero ad assicurare protezione divina e prosperità ai commerci.

In una prospettiva lessicografica, Tallarico, nel suo articolo, studia in un primo momento i fenomeni di lessicalizzazione dei nomi di prodotti sportivi, per poi passare alla ricerca di equivalenti ufficiali raccomandati dal dispositivo di arricchimento della lingua francese e, infine, all'analisi della variazione discorsiva dei nomi di marca lessicalizzati, spesso in concorrenza con denominazioni sinonimiche.

Sulla stessa linea di analisi, lo studio di Centrella si concentra, in prospettiva diacronica, sui meccanismi di ordine morfologico, semantico e concettuale alla base della formazione e della lessicalizzazione di una serie di nomi di marca particolarmente significativi nell'ambito dell'informatica e delle telecomunicazioni, analizzandone i processi di formazione e la loro evoluzione nel discorso.

A seguire, Le Tallec-Lloret, effettua uno studio minuzioso sull'apocope e sulla risuffissazione dei nomi di marca, considerando i due fenomeni alla base del processo di lessicalizzazione, particolarmente ricorrenti nella stampa francese e nella pratica linguistica dei "giovani". In particolare, la studiosa analizza il caso del marchio *Placoplatre*®, la cui forma tronca ha riscosso così tanto successo, da spingere la società a utilizzare l'abbreviazione *Placo*®.

Kaludi Ndongji, a sua volta, conduce un avvincente studio sullo swahili, in cui i nomi commerciali sono inseriti nel repertorio lessicale giornaliero dei locutori per colmare l'assenza di equivalenti culturali e di denominazioni alternative volte a designare i beni derivanti dalla produzione industriale. L'articolo si propone di spiegare un fenomeno lessico - culturale molto originale che colloca i nomi commerciali lessicalizzati a cavallo tra prestiti e neologismi.

Bańkowska e Djazi, invece, analizzano accuratamente i fenomeni di lessicalizzazione dei nomi di marca e di prodotto nel mercato della moda. L'analisi è effettuata a partire da un duplice approccio: il primo è quello linguistico che permette di indagare i vari gradi di lessicalizzazione presenti nell'onomastica commerciale, il secondo, è quello sociale e comparativo che si basa sul grado di diffusione di ciascun nome di marca.

A seguire, Tonti a partire dall'approccio pragmatico - lessicale di Galisson, prende come riferimento il marchio gastronomico francese *Ladurée*, per condurre un interessante studio dei significati culturalmente condivisi. Al fine di misurare l'impatto dei nomi di marca sui parlanti francofoni, l'autrice analizza, a partire dal corpus Araneum, in che modo il marchio *Ladurée*, è utilizzato dalla comunità di parlanti.

Successivamente, Fèvre-Pernet studia in maniera originale il funzionamento dell'onomastica commerciale nella canzone francese in un corpus musicale attuale e più precisamente nella "*Nouvelle scène française*". A partire dall'analisi del corpus, lo studio propone una cartografia dei nomi di marca utilizzati e descrive il modo in cui essi si inseriscono nel testo, come prendono posto in un sistema di opposizioni e come si integrano alla rete mediatico - culturale.

In una direzione altrettanto innovativa, Corona analizza il comportamento dei nomi di marca nei testi delle canzoni e nei poemi, i quali finiscono per assumere, a tutti gli effetti, una valenza poetica. Il corpus analizzato include le canzoni di Gainsbourg, Mc Neil, Souchon, Mc Solar, Ferré e Perret, mentre per quanto riguarda i poeti, esso comprende principalmente i grandi autori contemporanei francesi (Queneau, Leclair, Butor, Depestre).

Restando in ambito musicale, Pinto conduce uno studio innovativo sui nomi di marca di abbigliamento citati nei testi rap francesi. A partire da un corpus di ben 200 canzoni, l'autrice delinea il valore socio-culturale di questi riferimenti attraverso l'analisi del funzionamento linguistico e poetico dei nomi di marca, evidenziando come il loro significato tenda a variare da un gruppo all'altro e a essere oggetto di manipolazioni derisorie.

Di grande rilievo il contributo di Costagliola - d'Abele e Grimaldi, concentrato sull'uso dei nomi di marca nei discorsi definiti "metalinguistici" o "metapoetici". Il loro obiettivo è di dimostrare che dal momento in cui il nome di marca subisce una lessicalizzazione completa, esso può diventare portatore di una serie di significati secondari, di natura connotativa, che trovano ampia espressione nel testo letterario.

A seguire, Jana Altmanova conclude la sessione con un interessante contributo sull'incidenza dell'onomastica commerciale che contribuisce all'ampliamento del lessico della lingua nella comunicazione corrente. Allo scopo di analizzare la diffusione e l'etimologia dei nomi commerciali e di individuarne gli eponimi candidati a neologismi, la studiosa presenta una banca dati plurilingue (Leximarq), creata da un gruppo di ricerca da lei co-diretto e destinata al reperimento dei nomi di marca e dei prodotti "banalizzati". Vengono presi in esame tanto i contesti quotidiani quanto i contesti letterari e specialistici.

La quarta sessione si apre con un notevole contributo di Druetta e Mattioda che presentano la metafora come categoria semiotica che caratterizza la comunicazione di marca, in quanto il lavoro svolto sul nome mira a sottrarre il prodotto dal suo universo comune e a farlo accedere ad uno statuto differente. Il nome metaforico è un caso particolarmente saliente della semiosi pubblicitaria e gli autori ne forniscono delle dimostrazioni con riferimento al settore dei profumi.

A seguire, Larbi si interroga sull'uso della lingua francese nella denominazione dei prodotti di confetteria in vista della loro commercializzazione locale in Algeria. Il suo studio verte, in maniera dettagliata, sulle caratteristiche dei nomi di marca e di prodotto di tale

ambito in quanto segni linguistici e sul loro funzionamento nella lingua. Il suo corpus è realizzato seguendo una vera e propria griglia di analisi dell'onomastica commerciale.

Bonadonna, a sua volta, si propone di analizzare in modo del tutto originale, l'utilizzo del marchio *Chanel* nel discorso, in quanto emblema del lusso francese, in una prospettiva contrastiva francese - italiano. L'analisi di questa denominazione consente non solo di comprendere la ricchezza referenziale e i diversi gradi di lessicalizzazione del marchio, ma anche le differenze tra francese e italiano dal punto di vista referenziale, giuridico e semantico.

Tkemaladze, in seguito, analizza accuratamente 50 slogan pubblicitari francesi e georgiani contemporanei, al fine di evidenziare le differenze, le similitudini e i procedimenti stilistici, semantici e linguistici alla base della loro creazione. L'analisi si propone di evidenziare le caratteristiche tipiche degli slogan francesi e georgiani, attraverso un'analisi approfondita della struttura di questi ultimi.

Con un approccio innovativo, *Silhouette - Dercourt* si concentra sulla percezione dei nomi di marca e dei cosmetici da parte delle giovani donne immigrate. A partire dal quadro semiotico, l'autrice analizza il nome di marca e la sua declinazione in prodotto (forma e colore delle confezioni, denominazione del prodotto combinata con il nome di marca, fotografie e illustrazioni, codici grafici e testi).

PetruzzIELLO, in seguito, conduce un valido studio sul fenomeno del translinguismo, in quanto aspetto intrinseco dei nomi di marca, soprattutto se si considera che il più delle volte, essi nascono in contesti transnazionali. In particolar modo, l'autrice si concentra sui nomi di marca inglesi e tedeschi che sono entrati a far parte del lessico della lingua italiana (in alcuni casi come tecnicismi, in altri come nomi comuni) e ne confronta le caratteristiche sintattiche e grammaticali.

A seguire, Dekdou e Moussoauer osservano in maniera dettagliata il funzionamento dei nomi di marca nel contesto algerino, evidenziando una serie di fenomeni linguistici riguardanti sia i nomi di marca che gli slogan pubblicitari. Il loro studio attesta che la lingua algerina si presenta

ricca di denominazioni, sigle, slogan ludici, metaforici, ironici e talvolta bizzarri e altri fenomeni legati alla pratica linguistica quotidiana.

In una prospettiva contrastiva, Maniez si occupa della lessicalizzazione dei nomi di marca nell'ambito delle nuove tecnologie in francese e in inglese (composizione e derivazione) servendosi dei dati tratti da due corpus (stampa quotidiana tra il 2005 e il 2016 per il francese, corpus dell'americano contemporaneo per l'inglese). L'autore effettua un'analisi miuziosa del caso Uber e dei nomi composti e derivati presenti nel vocabolario di Twitter.

In una direzione analoga, l'interessante studio di Begioni verte sulla comparazione dei comportamenti morfo-semantiche dei nomi di marca in francese e in italiano. Nel suo corpus, l'autore si limita all'analisi del sottoinsieme dei nomi di marca che sono ben diversi da quelli di prodotto. Il suo studio si concentra sul termine Nutella, che è il nome di un prodotto fabbricato da Ferrero che, costituisce, invece, il nome di marca.

Honová e Lazar, indagano in maniera rigorosa i nomi di marca e di prodotti da differenti punti di vista, concentrandosi particolarmente sui problemi di lessicalizzazione. L'obiettivo principale della loro analisi, infatti, è quello di evidenziare il grado di lessicalizzazione dei nomi di marca e di prodotti stranieri scelti, comparati con quelli nazionali cechi, prendendo in considerazione la loro motivazione e la loro registrazione nei dizionari.

A seguire, Djachy e Tabuashvili offrono uno stimolante contributo sul discorso pubblicitario e sul legame tra pubblicità e lingua. In particolare, i due studiosi analizzano gli aspetti semantici dei discorsi pubblicitari gastronomici in georgiano e in francese, due lingue non connesse tra loro, al fine di definirne le convergenze e le divergenze dei mezzi lessicali nella formazione degli slogan pubblicitari.

Degno di nota, l'articolo di Kolářková e Mudrochová sul paragone tra nomi commerciali francesi e cechi. I dati emersi dalla ricerca evidenziano che essi possono essere introdotti nella lingua d'arrivo in diversi modi: conservando la stessa parola e la stessa grafia o apportando dei

cambiamenti ortografici. Lo studio, tuttavia, rivela la presenza di equivalenti completamente diversi o tradotti in ceco con un termine generico.

In una prospettiva sociolinguistica ed etnografica, Le Guénanff conclude il volume con un originale articolo sulla commercializzazione dei vini. A partire da una ricerca sul campo condotta in un'azienda vinicola toscana, l'autrice si interroga sul legame esistente tra *packaging* e costruzione identitaria, sulle modalità di creazione del nome di marca e infine sul modo in cui questa identità è negoziata tra i diversi rappresentanti dell'azienda.

Il presente lavoro, nella sua dimensione fortemente interdisciplinare, ha evidenziato come i nomi di marca e di prodotto, siano ormai al centro del dialogo giornaliero e oggetto di numerose ricerche e dibattiti scientifici. Il loro studio nel discorso suscita inevitabilmente delle riflessioni di ordine teorico sulla loro natura ibrida: alcuni linguisti, infatti, ne analizzano il valore referenziale considerandoli alla pari dei nomi propri, anche se da un punto di vista giuridico i nomi di marca non possono essere considerati né come dei nomi propri prototipici, né come delle unità lessicali.

Nella loro varietà ed eterogeneità, i numerosi contributi del volume, destinato a diventare una lettura di riferimento per appassionati e studiosi di questa tematica, hanno consentito di analizzare la categoria lessicale del nome di marca e di prodotto in tutte le sue molteplici sfaccettature, sia dal punto di vista referenziale che in una prospettiva discorsiva, diacronia e semantica. Ciascuna delle piste di riflessione proposte, meriterebbe ulteriori approfondimenti, soprattutto nell'ambito degli studi contrastivi plurilingue che consentirebbero di avere una visione più ampia del fenomeno. Il presente lavoro potrà sicuramente rivelarsi utile e offrire nuovi spunti a tutti i ricercatori che intendono proseguire i loro studi in quest'ambito tanto affascinante quanto vasto, e pertanto non ancora debitamente esplorato.



JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT
BORGES PROJET

in <http://www.jptoussaint.com/borges-projet-appel.html>

Sicuramente inedito è il *Borges Projet*, il progetto letterario multimediale ed interattivo ideato dallo scrittore, fotografo e cineasta belga Jean-Philippe Toussaint, sin dai suoi esordi faro delle edizioni Minuit.

Messo *en ligne* circa tre anni fa sul suo sito (www.jptoussaint.com), grazie alla collaborazione dei suoi *followers* più fedeli, ovvero Laurent Demoulin, accademico dell'università di Liège e dal programmatore e grafico Patrick Soquet, questo singolare progetto si pone, in prima istanza, quale *appel à l'écriture* ma anche *à la traduction* che mira a coinvolgere scrittori, studiosi e traduttori di tutte le nazionalità.

Tradotto in dodici lingue, il *Borges Projet*, si rivela, ben presto, quale *appel* ad una riflessione condivisa sul concetto di verità in letteratura, proponendo, altresì, ai partecipanti di esplorare, in maniera sicuramente originale, le frontiere tra *fiction* e *autofiction*, nonché la sottile linea di demarcazione che esiste tra la narrazione alla prima e alla terza persona.

Il progetto, che ha attualmente già un'ampia eco nel panorama intellettuale internazionale, si presenta visivamente come una galassia costellata da un centinaio di stelle che ad un *click* si rivelano novelle e, talvolta, traduzioni delle stesse.

Il *Borges Projet* ha, però, origine in un passato ben più remoto. È, infatti, nel terzo tomo della tetralogia dedicata a Marie, ovvero ne *La Vérité sur Marie* (Paris, Minuit, 2009), che Jean-Philippe Toussaint evoca per la prima volta una novella di Borges, ovvero, *L'île des anamorphoses* (*La Vérité sur Marie*, p. 168).

Ed è proprio a partire da questa novella, *probabilmente*, “elle-même apocryphe” (*L’île des anamorphoses*, Cf. <http://www.jptoussaint.com/documents/a/a4/BP-OF-25.pdf>, p. 1.) del visionario scrittore argentino che Toussaint crea la prima *stella* di questa galassia, lanciando, successivamente, la sua sfida nel web.

La novella, datata 2014 e intitolata, appunto, *L’île des anamorphoses* (tradotta in italiano da Stefano Lodirio. Cf. <http://www.jptoussaint.com/documents/7/7f/BP-TI-OF-01.pdf>) narra dell’incontro di un *je* che si rivela poi essere l’autore de *La Vérité sur Marie* con Alfred Bruyas, autore di un volume intitolato *Borges et les trois infinis* (BP-OF-25, p. 1). L’io narrante ha dei dubbi sull’effettiva paternità borgesiana della novella e decide di incontrare lo specialista per dipanare i suoi dubbi. E l’incontro si svolge in Corsica, “dans sa maison de Sasuelo” (BP-OF-25, p. 2). I “classici” rimandi intertestuali all’opera omnia di Toussaint sono, in questa novella, anamorfizzati poiché Sasuelo non è più in Liguria come ne *La Réticence* (e nella realtà), bensì in Corsica, inoltre, il personaggio di Alfred Bruyas, così come tutta la vicenda narrata, sono permeati da “un fort soupçon d’irréalité” (BP-OF-25, p. 2).

La novella si pone alla lettura degli studiosi di Toussaint – ma non solo – quale rappresentazione della volontà dell’autore di uscire ludicamente da sé stesso, anche se solo per un attimo. L’evocazione nell’incipit della novella di Toussaint “de cette nouvelle [omonima] de Borges, *L’île des anamorphoses*” (BP-OF-25, p. 1) crea una *mise en abîme* molto ben costruita in cui l’io-narrante condivide con il lettore le sue ipotesi, ovvero che “L’anamorphose du titre est un leurre. L’auteur de la nouvelle fait en réalité allusion à une anamorphose botanique” (BP-OF-25, p. 4); ancora, che l’autore potrebbe essere, sì, lo scrittore argentino, ma anche, il suo “exégète de fiction”, Alfred Bruyas – da notare il dichiarato gioco di omonimia con il famoso collezionista del XIX secolo (BP-OF-25, p.1) – o, persino, Toussaint stesso: “[S’y] ajoute une intuition – plus inquiétante, plus vertigineuse, plus escarpée peut-être –, c’est que je suis moi-même Alfred Bruyas. Ce n’est pas à proprement parler mon double, c’est plutôt mon substitut, une sorte de

création littéraire que j'aurais insinuée dans ce texte pour me représenter". (BP-OF-25, p. 5). L'io narrante intuisce, dunque, che Alfred Bruyas, sia la sua stessa proiezione e questo espediente provoca nel lettore un'ulteriore vertigine, generando, con la sovrapposizione tra il je-narrateur e Alfred Bruyas, una anamorfosi, appunto.

Solo successivamente, questo "je" Toussaint si assume la paternità della novella apocrifia: "Car c'est bien moi, et moi seul, pendant l'écriture de *La Vérité sur Marie*, à l'été 2007, dans la maison de Barcaggio, qui ai imaginé l'existence de cette nouvelle apocryphe de Borges, L'île des anamorphoses – nouvelle qui a donc le statut littéraire singulier, et unique à ma connaissance, d'avoir été maintes fois réécrite, sans jamais avoir été au moins une fois écrite au préalable" (*Ibidem*).

E il mistero Borges è esplorato da Toussaint nel testo scritto e messo *en ligne*, attraverso una postura in cui si riflettono, come in uno specchio, l'istanza autoriale, l'immagine dell'autore e quella del narratore; talvolta i ruoli si invertono, complicando ulteriormente il reperimento degli indizi da parte del lettore che è continuamente chiamato a ricomporre i tasselli di quello che si rivela essere *ex post* come la teorizzazione un unico ritratto identitario incastonato nel famoso "je est un autre" di Rimbaud citato dall'autore (BP-OF-25, p. 3).

E da questa prima *stella* nasce, dunque, la sfida di Toussaint che, sempre molto a suo agio con i mezzi di comunicazione del terzo millennio, chiama a raccolta colleghi scrittori, studiosi, studenti e traduttori con un invito che suona come una provocazione: "Toute trace de cette nouvelle captivante semble s'être évanouie. Vous êtes écrivain, professeur, étudiant ou amateur de littérature ? Pourquoi ne pas la réécrire ? Ou imaginer son destin ? Nous vous proposons aujourd'hui de nous livrer votre propre version de cette nouvelle disparue. Nous venons de mettre en ligne la dernière sélection des nouvelles qui nous sont parvenues, elles scintillent désormais comme autant d'astres singuliers dans le vaste univers couleur d'encre du Borges Projet. Mais le Borges Projet ne s'arrête pas là, de nouvelles contributions sont attendues, les nouveaux textes sélectionnés seront mis en ligne prochainement. Et

nous avons maintenant élargi le Borges Projet à la traduction. Vous êtes traducteur ? Nous vous invitons à vous emparer d'une des nouvelles du Borges Projet et de la traduire dans votre langue pour compléter l'immense bibliothèque de Babel virtuelle qu'ambitionne de devenir le Borges Projet".

E in questa "Babel virtuelle" che consta al momento un centinaio di *stelle* tra autori e traduttori, dal 1° giugno di questo 2020 inedito, dopo averlo annunciato il 13 maggio dello stesso anno, che Toussaint crea un'ulteriore vertigine, lanciando, in maniera speculare, il progetto anche sulla sua pagina Facebook ove rende *lisibles* ma anche *visibles* le novelle degli autori che hanno deciso di far parte della Galassia Toussaint.

Che sia una geniale manovra di marketing, una svolta nella critica letteraria, o un'anamorfosi sapientemente congegnata, il *Borges Projet* di Toussaint si pone quale nuovo tassello nella panoplia di riflessioni dello scrittore sul concetto di verità in letteratura: "il m'apparut alors que je pourrais peut-être atteindre une vérité nouvelle [...] une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale" (*La Vérité sur Marie*, p. 166).

Maria Giovanna Petrillo



NAJIB REDOUANE, YVETTE BÉNAYOUN-SZMIDT,
BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ (EDS)
FOUAD LAROUI
L'Harmattan, Paris 2018, 363 pp.

Il volume *Fouad Laroui*, pubblicato nel 2018 dalla casa editrice L'Harmattan, racchiude una serie di studi rigorosi dedicati allo scrittore di origine marocchina, Fouad Laroui per l'appunto, considerato attualmente una delle voci più promettenti della letteratura marocchina di espressione francese.

Intento della preziosa miscellanea, curata da Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmizdt e Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, è di individuare le peculiarità della scrittura di Laroui.

Entrato nel mondo letterario nel 1996, con *Les Dents du topographe*, un romanzo insignito del prestigioso premio letterario *Découverte Albert-Camus*, Fouad Laroui si rivelerà ben presto uno scrittore prolifico ottenendo, nel 2010, anche il *prix Goncourt* con *Une année chez les Français*.

Il volume ripercorre, dunque, il percorso letterario di Laroui, analizzando la sua scrittura *déterritorialisée*, che fa da ponte tra due culture: quella francese e quella del suo paese d'origine, il Marocco. Oltre alle tematiche da lui predilette, viene indagato, con dovizia di particolari, anche il suo stile ironico e pungente, quale tratto distintivo della sua scrittura.

Gran parte dei temi affrontati all'interno delle sue opere sono, infatti, inscindibili da uno studio critico della società contemporanea di cui lo scrittore contesta, senza indulgenza alcuna, l'ignoranza e l'intolleranza proprio grazie al sapiente uso di una penna intrisa di humor e ironia. Il problema della *identité plurielle* di cui i protagonisti

dei suoi romanzi sentono tutto il peso permea infatti tutta la produzione poetica di Laroui trasformandosi in ricerca di nuove forme di scrittura e di un linguaggio che possa meglio esprimere l'appartenenza a mondi diversi. Non è un caso che il linguaggio usato sia caratterizzato da neologismi nati dalla fusione della lingua francese e di quella araba. Lo scrittore, infatti, gioca a tradurre le inquietudini e le contraddizioni dei personaggi permeati tutti da un forte autobiografismo.

E, rispettando le tappe della crescita intellettuale dello scrittore, il volume si presenta, dunque, diviso in tre parti: *Itinéraire d'écriture*, *Études au singulier* e *Études au pluriel*, per poi chiudersi con un'intervista allo stesso Fouad Laroui. La raccolta di articoli passa in rassegna tutti i romanzi dell'autore, da *Les dents du topographe* fino a *Tu n'as rien compris à Hassan II* e a *L'étrange affaire du pantalon de Dassoukine*, proponendo una lettura attenta di tutta la produzione romanzesca dello scrittore, evidenziandone la forte propensione all'intertestualità.

Nella prima parte, *Itinéraire d'écriture*, Redouane e Mimoso-Ruiz si concentrano sull'idea che tutto il repertorio di Laroui, sebbene dedicato al suo paese d'origine, il Marocco, sia in realtà un espediente letterario per aprire la riflessione sull'uomo *lato sensu*, al di là delle differenze culturali.

Nella seconda parte, *Études au singulier*, Robert Elbaz affronta, in maniera approfondita, la tematica dell'humor e della derisione che accompagnano la storia del percorso di un giovane marocchino dal Marocco alla Francia e viceversa. Nel contributo *De quel amour blessé*, Hassan Moustir sottolinea, nell'autore oggetto di studio, l'importanza della teatralità con un particolare focus sull'uso delle parole dialettali rispetto a quelle appartenenti all'arabo classico.

Nello studio, *Méfiez-vous des parachutistes* Matilde Mésavage propone una lettura sociologica dell'opera di Laroui, concentrandosi, in particolare, sulla condizione di disagio che l'individuo prova verso la società, in una situazione di coesistenza di due culture. Queste problematiche vengono spesso esorcizzate dallo scrittore attraverso la sua scrittura e soprattutto la sua ironia, come afferma Radulescu nella sua

riflessione, *Le Maboul*. Egli analizza le strategie adoperate da Laroui nell'affrontare, sempre sottolineandone lo humor e il distacco, tematiche quali l'esilio, l'alienazione, la follia e il suicidio. Talvolta il ruolo di contestatore spetta alla donna, che diventa spesso simbolo di messaggi veicolati dallo stesso autore, come ben illustra Yamina Mokaddem in *La fin tragique de Philomène Tralala*, in cui la studiosa dimostra come il racconto di Laroui sembra avere una funzione polemica; lo stesso nome della protagonista, infatti, maschera una pungente satira che spinge Laroui a criticare la condizione generale dello scrittore attraverso Philomène, una scrittrice di colore, marocchina e guineana. Tematica affrontata anche in *L'insoumise de la porte de Flandre*, in cui Evelyne M. Bornier esamina il tema del velo che per Fatima, la protagonista, diventa uno strumento di liberazione.

Il volume dipana le diverse sfumature della feroce critica alla società marocchina: nell'analisi di *Tu n'as rien compris à Hassan II*, Kamal Benkiran dimostra, infatti, come Fouad Laroui, attraverso il personaggio di Hassan II, si interroghi, con la sua penna sempre intrisa di humour, sulla società marocchina, sfociando, poi, nella critica sociale. La religione è, invece, l'oggetto delle riflessioni di Ana Soler che, in *L'Oued et le Consul et autres nouvelles*, rintraccia tematiche legate all'abuso di autorità, alla repressione delle forze dell'ordine, alla corruzione e agli eccessi del potere assoluto per non parlare del riferimento ad un tipo di religione strumentalizzata. Nella critica sociale rientra così, anche la tematica della migrazione che, secondo Patrick Saveau, Laroui affronta in *Le jour où Malika ne s'est pas mariée*. Il fenomeno delle migrazioni è ben argomentato anche nello studio di Hakim Abderrezak, *Ex-Centric Migrations. Europe and the Maghreb in Mediterranean Cinema, Literature, and Music*, in cui si rimettono in discussione i fattori che portano i clandestini ad attraversare il Mediterraneo su imbarcazioni poco sicure e si analizzano i rapporti di potere, tra i dominatori e i dominati. Di contro, in *Ce vain combat que tu livres au monde*, Ieme Van der Poel ben ripercorre la storia, che si svolge nell'undicesimo arrondissement di Parigi, alla vigilia degli attentati del 13 novembre

2015, di un giovane ingegnere che, sebbene nato in Marocco, ha un forte legame con la patria adottiva fino a quando però, vittima di un'ingiustizia dovuta probabilmente alle sue origini marocchine, subisce un'umiliazione tale che lo porta a raggiungere il movimento jihadista trovando, in seguito, la morte in Siria. Il racconto si rivela, come ben argomentato dallo studioso, una riflessione sulla storia coloniale e postcoloniale del mondo arabo.

Molto acuta l'analisi di Faouzia Bendjedid, in *Une Année chez les Français*. Lo studio, oltre a rintracciare una forte presenza di risonanze intertestuali attraverso i dialoghi dei personaggi, affronta, in maniera approfondita, il tema dell'alterità e della trasformazione identitaria presente anche nell'analisi di *La Vieille Dame du riad*, di Bouchra Benbella che dimostra come il confronto con l'altro conduca, nell'opera analizzata, necessariamente ad un confronto con se stessi; in *Les noces fabuleuses du Polonais* invece, Abdelmajid Mekayssi analizza la tematica della stima di sé e dell'affermazione dell'identità che, nella sua lettura, può avvenire solo se si è disposti a confrontarsi con l'altro.

Il tema dell'assurdo della condizione umana e della diffidenza eccessiva verso l'altro e la sua cultura, così come della paura di vedere scomparire la propria cultura e l'instaurarsi delle barriere linguistiche, sono l'oggetto delle argomentazioni di Radulescu in *L'étrange affaire du pantalon de Dassoukine* che offre una interessante disamina delle conoscenze scientifiche, artistiche, filosofiche e teologiche dello scrittore.

La terza parte invece, ovvero *Études au pluriel*, si apre con il lavoro di El Ouardirhi che investiga la nozione della *parotopie*, analizzandola da un punto di vista spaziale e letterario; D'Esposito e Germano offrono invece una approfondita panoramica dei personaggi dei romanzi di Laroui, inquadrandoli quali soggetti polifonici la cui *déchirure* si esprime sia attraverso il corpo che attraverso la lingua. L'ultimo studio è quello proposto da Georgescu che propone una lettura originale degli scritti dell'autore, decifrandone i meccanismi letterari dell'ironia. Il volume si conclude con un *entretien* in cui Bénayoun-Szmidt, svela una serie di interessanti curiosità sullo scrittore maghrebino.

Il pregevole volume si rivela, dunque, quale ausilio indispensabile di conoscenza dei romanzi di Laroui; un autore che ha il merito di aver incastonato, in maniera del tutto originale, l'identità plurima di un popolo.

Fabiana Errico



JOHN HUMBLEY,
LA NÉOLOGIE TERMINOLOGIQUE
Limoges, Éditions Lambert-Lucas,
collection La Lexicothèque, 2018, 468 pp.

Auteur de nombreuses publications savantes, John Humbley, Professeur émérite de l'Université Paris Sorbonne et Professeur invité à l'Université de Vérone depuis 2015, nous fait cadeau de ce beau livre qui a reçu en 2019 le Prix Émile Benveniste de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Spécialiste de terminologie, néologie, traduction en langue de spécialité et bibliographe de la néologie dont il rédige des compte-rendus depuis plus de trente ans dans les revues *Terminologies nouvelles*, *Les Cahiers du Rifal* et *Neologica* (dont il est cofondateur avec Jean-François Sablayrolles), l'auteur comble, avec ce livre, une lacune dans la mesure où aucun ouvrage antérieur n'a mis la néologie terminologique au centre de son étude. Le nombre de pages de la bibliographie (44 pour environ 700 références) et celui de l'index des auteurs (11 pour environ 400 auteurs cités) témoigne de la grandeur de cet ouvrage, portant ainsi à la connaissance des linguistes néologues, terminologues et lexicologues des études et des réflexions originales qui permettent de comprendre les enjeux, les intérêts, les défis et la diversité des approches en terminologie, souvent négligées.

L'ouvrage est organisé en deux parties : la première d'ordre encyclopédique où l'auteur se donne pour tâche de recenser et décrire les études diverses, dispersées et pas toujours d'accès facile, de terminologie dans lesquelles la néologie joue un rôle capital. La seconde partie a pour objet de tester les concepts présentés dans l'étude de la néologie rétrospective de trois vocabulaires en voie de constitution : la

reproduction sonore au XIX^e siècle, la nouvelle économie et le commerce électronique qui ont émergé à la fin du XX^e siècle.

Les trois premiers chapitres situent la problématique de la néologie terminologique dans le temps. Le chapitre 1 montre les variations d'intérêt qu'elle a suscitées, de la négligence à un renouveau d'intérêt ainsi que les raisons de celles-ci. Sans vouloir prétendre à la présentation d'une nouvelle théorie à cause de la très grande dissemblance des travaux recensés, l'auteur expose et essaie d'exemplifier des pistes de recherche. Le manque d'homogénéité dans la dénomination de l'objet d'étude est très représentatif du vague du concept étudié : néonymie (Rondeau 1981), néoterminisme (Rey 1979), terminogénétique (Portelance 1987), néoterminologie (Pelletier et Van Drom 2009), création terminologique et néolexicalisation (Temmerman 2002) et *term formation* pour les anglophones.

Dans le chapitre 2 «Prémises néologiques et terminologiques», l'auteur expose les deux sous-disciplines qui fondent ce domaine d'étude, en mettant en lumière les insuffisances, les analogies et les différences entre néologisme et terme. Les études avant-gardistes de la néonymie présentées dans le chapitre 3 montrent que la néologie terminologique a une longue tradition reposant sur le paradigme de la lexicologie historique qui remonte à Matoré, Guilbert et Quemada et sur la pratique de l'aménagement de la langue dans les pays francophones.

Trois approches sont décrites dans les chapitres 4, 5, 6 et 7 : l'approche incrémentale, l'approche cognitive/métaphorique et l'approche discursive. La première approche est présentée à travers les études du terminologie japonais Kaguera pour lequel la création de nouveaux termes se fonde sur les termes anciens. Elle se manifeste notamment dans la composition particulièrement présente dans certains domaines spécialisés par l'ajout de nouveaux déterminants à des termes déjà existants (les noms des appareils photos, par exemple). Plusieurs typologies de composition sont décrites : patrimoniale, syntagmatique, savante et celles qui impliquent des réductions sur le plan formel, avec différentes sortes de sigles.

Ensuite il passe en revue le modèle discursif qui remet en cause le principe de l'acte de nomination volontaire et consciente de la terminologie traditionnelle, l'auteur note qu'un bon nombre de termes apparaissent comme les « formulations à visées explicatives [...] sans visée dénomminative, dont certaines finissent par être retenus comme séquences figées et par la suite incorporées dans le lexique spécialisé » (p. 161). Humbley remarque que ce processus n'est pas incompatible avec l'acte conscient de la création, mais le place dans un autre cadre. Ce modèle s'appuie sur le concept de métaphore grammaticale de Halliday, par création de noms qui emballent le sens exprimé d'abord dans des phrases, sur les travaux de Omrod (2001, 2004) et sur l'exploitation de grands corpus.

Quant à l'approche cognitive, elle s'appuie sur la métaphore et sur la métonymie. Le remarquable exposé de Humbley se fonde sur plusieurs travaux, notamment ceux de Temmerman (2000, etc.) qui a d'ailleurs préfacé ce livre - qui focalise sa réflexion sur le rôle du langage dans la pensée scientifique, en se basant sur le modèle cognitif idéalisé nommé m-ICM. Humbley en fait une exposition adaptée à la problématique de la néologie terminologique, en signalant aussi que ce qui est présenté comme métaphore par les uns est considéré comme extension de sens par d'autres, en particulier dans la théorie continuiste du sens défendue par Nyckees (2006). Humbley fait également appel aux études de Salager-Meyer (1990), Oliveira (2002, 2005) et Rossi (2015).

L'aménagement linguistique et la néologie officielle occupent une place centrale dans le chapitre 9 où l'auteur étudie les niveaux scientifique et politique. Le premier niveau est illustré par des travaux portant sur les domaines de la chimie, de la médecine, des bactéries et virus, des allergènes et des corps célestes. Humbley met en exergue le fait que les scientifiques ont besoin de « nommer de manière claire et non ambiguë les nouvelles unités de la science concernée » (p. 238), d'où l'activité de nomination. Sont également prises en considération les études d'implantation des termes officiels, les réussites et les

échecs de l'aménagement linguistique pour les domaines français et francophone (OLF, CMT, etc.).

Le chapitre 10 est entièrement consacré à la question de la néologie et au développement terminologique. Humbley propose un vaste panorama du développement de la terminologie dans les langues de minorité (catalan, breton, etc.) et dans les langues parlées dans les pays en voie de développement (Asie et Afrique). À ce sujet, Humbley montre que les études sont mal disséminées et mal connues à l'exception du cas de l'indonésien décrit par Samuel (2005).

Dans le dernier chapitre traitant de la néologie dans la terminologie actuelle, Humbley met à l'épreuve les méthodes et les concepts exposés dans le livre, en étudiant la terminologie de deux domaines qui ont émergé à la fin du XX^e siècle : la nouvelle économie et le commerce électronique. Il insiste sur la nécessité de disposer de descriptions fiables avant de se lancer dans les analyses, en préconisant une double approche : « terminologie classique, à orientation conceptuelle et onomasiologique, et de terminologie textuelle, à orientation lexicologique et sémasiologique », ce qui permettrait de « tenir compte à la fois de l'innovation et de son ancrage dans l'ancien » (p. 393).

Il ressort des études menées dans les chapitres 8 et 12 que plusieurs approches doivent se combiner et que les terminologies spécialisées recourent de préférence à telle ou telle manière de créer des termes, incrémentale, métaphorique ou discursive. La prise en compte de l'ensemble de la terminologie d'un domaine, étudiée d'un point de vue onomasiologique et rétrospectif, jette une lumière particulièrement pertinente pour la connaissance de la néologie terminologique. Le nombre d'études présentées clairement, confrontées les unes aux autres, et les perspectives de recherche offertes font de ce livre novateur un outil indispensable pour ceux qui désirent travailler en néologie et en terminologie.

