

segreto dell'opera, e ne rivela le motivazioni profonde, le ragioni ad essa sottese, e insieme ne illustra, con coerente connessione, la peculiare resa stilistica. Altro che tecnico frigido o semplice « grammatico », come ha detto taluno! Per ritorcere, se ancora ce ne fosse bisogno, accuse di questo genere, si potrà dire che qui, come altrove del resto, c'è dato di incontrare, tutt'al contrario, un De Robertis lettore intensamente appassionato e un critico, caso mai, « sintattico » dei testi esaminati, se è vero che il suo occhio svela ben altro che fuggevoli e irrelati particolari dell'opera, di cui fa emergere piuttosto la struttura portante, il segreto e grande disegno che la governa. Così è per il *Furioso*, per l'*Ortis* e per le *Grazie*, per i *Promessi Sposi*. Sono queste tra le prove più mature e assolutamente vittoriose del saggismo derobertisiano, oltre che eloquentemente dimostrative dell'efficienza del suo metodo, della sua stilistica di critico e non di linguista. E a proposito di questo metodo e di questa stilistica sono da vedersi i due scritti di dichiarata autobiografia intellettuale che aprono e chiudono rispettivamente il volume: *Risposta a due domande*, in cordiale colloquio con Giambattista Angioletti, e *Sulla critica stilistica*, in cavalleresca tenzone con Gianfranco Contini. Ma nella prima parte saranno anche da tenere ben presenti gli altri studi sempre su Ariosto, Foscolo e Manzoni, e quelli sulle *Rime* dell'Alfieri, sul Leopardi e sulle *Lettere* del Carducci.

Nella seconda parte del volume sono stati riuniti alcuni scritti « più occasionali », per lo più recensioni: appena un esiguo e dimostrativo florilegio a testimonianza di un'attività giornalistica molto vasta e sempre seriamente impegnata. E poiché De Robertis era solito lasciare il segno in ogni sua cosa, c'è solo da chiedersi se in avvenire non gioverà pensare anche ad un altro volume in cui questi scritti minori, ma mai irrilevanti, possano trovare più ampia accoglienza. Intanto qui si leggono o rileggono con profitto pagine finissime sulle *Stanze* polizianesche, sulle *Novelle* del Piovano Arlotto, sulla *Cronaca* del Giusti, su Padula e sulla scapigliatura piemontese, su Pinocchio e sul Nieri; mentre si è indotti utilmente a riflettere sopra problemi storiografici come quello del preromanticismo italiano o su questioni di metodo come i rapporti tra filologia e critica.

In margine ad un libro come questo, sia consentito esprimere la speranza che quanto prima si provveda a redigere una bibliografia analitica di tutti gli scritti di De Robertis, comprese le cronache teatrali pubblicate sul *Carlino* di Bologna nell'immediato primo dopoguerra: a partire dalle primissime pagine vociane sino alle ultime, su cui cadde l'assidua mano non molto avanti che la morte ci sottraesse una delle coscienze critiche più attive del nostro tempo e un amico e compagno di lavoro indimenticabile.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

### Considerazioni sullo stato presente della critica letteraria

È il momento della critica letteraria, in Francia e non solo in Francia, o almeno della discussione categoriale sulla critica letteraria, con una ricchezza di mezzi che sarebbe stata impensabile in un *establishment* culturale quale è stato per vari decenni quello italiano dominato dall'intuizionismo crociano, che aveva inibito l'uso e l'invenzione di mez-

zi, di « strumenti », che travalicassero i limiti frammentari ed emotivi dell'intuizionismo storicistico. È incredibile anzi, ma d'altronde spiegabilissimo, come l'afflato totalizzante dell'intuizionismo abbia impedito da noi, perché la riteneva impossibile, l'operazione coesiva di una storia della poesia, proprio per i suoi assolutismi che non avevano rapporto orizzontale e comunicazione tra loro. Quella che comunicava era una cultura fuori della poesia, una storia ideologica che non ammetteva una rela-

zione fra i suoi singoli momenti al livello categoriale.

È uscita recentemente la traduzione italiana — ottima, tra l'altro, di una rigorosa precisione, di Gianni Pozzi — di un volume di Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, per i tipi di Einaudi, che non possiamo non segnalare primariamente a chi si occupa dei problemi della riflessione letteraria. Con Derrida siamo oltre i limiti della codificazione strutturalista, e questa possibilità di obiezione gli è data dalla situazione in cui il pensiero derridiano si trova a manovrare, con perfetto *esprit de géométrie*, ma ormai non più cartesiano bensì husserliano, fra strutturalismo e fenomenologia. Nel primo studio, intitolato «Forza e significazione», Derrida esamina la posizione critica di Jean Rousset, incentrando inizialmente il suo discorso sul volume *Forma e significazione* del critico ginevrino, ma per allargare l'interesse a una considerazione totale del fatto letterario, e per vedere in uno col valore apollineo della forma agire appunto il valore dionisiaco della forza, si vede costretto a concludere, davanti alle sottilissime aporie denunciate dallo strutturalismo, che «La critica, se dovrà un giorno affrontare una spiegazione e uno scambio con la scrittura letteraria, non deve aspettare che questa resistenza si organizzi — per cominciare — in una “filosofia”, in grado di dominare una metodologia estetica, da cui la critica possa trarre i suoi principi. Perché la filosofia è stata determinata nella sua storia come riflessione dell'inaugurazione poetica. Essa è, se pensata separatamente, il crepuscolo delle forze, vale a dire il mattino assoluto in cui parlano le immagini, le forme, i fenomeni, mattino delle idee e degli idoli, in cui il rilievo delle forze diventa quiete, appiattisce la sua profondità nella luce e si estende nell'orizzontalità. Ma l'impresa è disperata se si pensa che la critica letteraria si è già determinata, lo sappia o no, lo voglia o no, come filosofia della letteratura. In quanto tale, vale a dire finché essa non avrà esplicitamente intrapreso l'operazione strategica di cui abbiamo parlato più sopra e che non può semplicemente esser pensata sotto il titolo dello strutturalismo, la critica non avrà né i mezzi né soprattutto il motivo di rinunciare all'euritmia, alla geometria, al privilegio dello sguardo, all'estasi apollinea che “produce,

prima di ogni cosa, l'irritazione dell'occhio che dà all'occhio la facoltà della visione”<sup>1</sup>. Essa non potrà uscire da se stessa fino ad amare la forza e il movimento, che sposta le linee, ad amarlo in quanto movimento, in quanto desiderio in se stesso e non come l'accidente o l'epifania delle linee. Fino alla scrittura. Di qui quella nostalgia, quella malinconia, quella dionisia che si è spenta e di cui parlavamo all'inizio. Ci inganniamo, nel percepirla attraverso l'elogio della “monotonia” strutturale e claudeliana che conclude *Forme et signification*? Bisognerebbe concludere, ma la discussione è interminabile. La divergenza, la *differenza* tra Dioniso e Apollo, tra lo slancio e la struttura non si cancella nella storia, perché essa non è *nella* storia. È anch'essa, in un senso insolito, una struttura originaria: l'apertura della storia, la storicità stessa. La *differenza* non fa semplicemente parte né della storia né della struttura. Se con Schelling è necessario dire che “tutto non è che Dioniso”, è anche necessario sapere — e questo è scrivere — che come la forza pura, Dioniso è travagliato dalla differenza. Vede e si lascia vedere. E (si) cava gli occhi. Da sempre egli è in relazione con il suo esterno, con la forma visibile, con la struttura, come propria morte. È così che si fa evidente”<sup>2</sup>.

Dunque Derrida constata obiettivamente che la critica letteraria si è già determinata, lo sappia o no, lo voglia o no, come filosofia della letteratura; ma pone il problema della «scrittura» a condizione-limite di una tale «filosofia della letteratura»: è nella scrittura che il rapporto tra Dioniso e Apollo, tra lo slancio e la struttura, dovrebbe trovare il drammatico modo, non solo di instaurarsi, ma di riscattarsi punto per punto, senza promuoversi a metodologia preventiva, dalla «filosofia» che appunto di questo suo intervento foriero di un'estetica normatrice lo minaccia. Per Derrida dunque la critica è una filosofia della letteratura solo nei limiti in cui essa non è una scrittura, in cui cioè non resiste al proprio metodo non

1 F. NIETZSCHE, *Il crepuscolo degli idoli*, in *Opere complete*, a cura di G. Colli e M. Montinari, trad. di F. Masini, Milano, Adelphi, 1970, vol. VI, tomo III.

2 JACQUES DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, trad. italiana di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1971, pp. 35-6.

solo di indagine ma anche di giudizio, in cui dunque non resiste allo sguardo di Apollo, a quella che Dante chiamerebbe « visione/estatica »<sup>3</sup>; e fin qui possiamo anche essere d'accordo.

Per proseguire il discorso, mantenendolo però su un piano più strettamente specifico, quello dello stato presente della critica letteraria, ci soccorre uno studio di Jean Starobinski, un altro dei validissimi rappresentanti di quella scuola ginevrina che trae origine da Marcel Raymond e da Albert Béguin e che successivamente ha ascoltato Georges Poulet: belga quest'ultimo, ma fedele alla « soggettività » che informa l'esperienza ginevrina, divenuta in lui, in lui esaltata, come la soggettività mobile in cui il fatto letterario agisce ed è ripetibile; unendo dunque la fluidità coscienziale, di tipo constantiano, alla lezione del grande e indimenticabile du Bos. Il titolo dello studio di Starobinski è appunto *Considération sur l'état présent de la critique littéraire*, ed è uscito sul numero 74 della rivista « Diogène », dell'aprile-giugno 1971. Questo scritto, finissimo, prende le mosse, più compiuto, dalla lezione che, con lo stesso titolo, fu tenuta nel settembre 1969 a Venezia, nella sede della Fondazione Giorgio Cini, durante un corso dedicato appunto alla critica come forma caratteristica della civiltà moderna.

Premette Starobinski che « La critica come sapere presuppone — magari a titolo provvisorio e con beneficio di inventario — il verdetto anteriore della critica come giudizio ». Insomma la « critica spontanea », come nella sua *Fisiologia della critica*, del 1930, Albert Thibaudet definiva la critica di accettazione o di rifiuto dell'opera come valore, seguita a funzionare in fase preliminare. Ma Starobinski, proprio a definire l'importanza della fase preliminare anche della critica come sapere, premette altresì che i « processi di descrizione » vertenti sui « materiali preliminari » « non sono essenti da presupposti e da conseguenze che trasgrediscono alle regole della prudenza oggettiva. [...] La loro neutralità, subito dall'inizio, non era forse che un'illusione. Non si cerca di stabilire che l'ordine di fatti a cui si attribuisce un'importanza. [...] Non

bisogna riconoscere, per di più, dietro a tutti i procedimenti impersonali, una scelta dell'impersonale e una libera determinazione in favore di un "oggettivo" ritenuto importante? ».

Proprio nel momento in cui tra la critica e le scienze dell'uomo: linguistica, filologia, sociologia e psicologia, è avvenuta un'alleanza, più o meno volontaria o coatta, occorre tener presente che « Se l'opera non nasce *ex nihilo*, essa tuttavia instaura il proprio ordine davanti a tutto ciò che le ha dato impulso; essa porta ancora in sé questo impulso, ma modificato, sfruttato a profitto d'un compimento originale ». Qui ci piace segnalare, ancora una volta, la profetica vocazione di Rimbaud: « La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera *en avant* »<sup>4</sup>. Ma ecco ancora Starobinski: « Lo studio più specifico, si vede, non consisterà nel protocollare nell'opera i residui dell'impulso antecedente ma nel percepire il carattere originale dell'intenzione finale, così come si iscrive nella forma attiva di un testo. Quanto meno, l'esame critico dovrà farsi differenziale, — attento allo scarto, all'opposizione, alla distanza che l'opera può segnare rispetto alle condizioni originarie: essa ne procede per differirne, le esprime tradendole. Sia pure in modo infinitesimo, fa muovere la storia e non può ormai più ridursi ai rapporti delle forze quali erano nell'istante precedente ».

Armato di questa elementare fiducia nello scarto in avanti dell'opera, Starobinski passa a esaminare i singoli comportamenti critici. La sociologia letteraria — eliminato il paleomarxismo ingenuo — sa che l'opera d'arte non è una « soprastruttura »: « la società non è presente solo al livello delle origini dell'opera, è presente al livello dei suoi destinatari ». Ora, « se è vero che la società circonda e attraversa l'opera, è abusivo affermare che l'opera non se ne scosti per qualche parte ». Esiste insomma « una *marginalità inventiva* » che « è il terreno proprio della cultura vivente ». Su questo terreno Starobinski critica la « coscienza possibile » d'un gruppo sociale quale sarebbe l'opera di genio secondo Lucien Goldmann, sulle orme di György Lukács:

<sup>4</sup> Nella *Lettre du Voyant*, cioè nella *Lettera a Paul Demeny*, 15 maggio 1871, in ARTHUR RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade 1946, p. 236.

<sup>3</sup> DANTE, *Purg.*, XV, 85-6.

tutto ciò non sarebbe altro che una reviviscenza, sotto il nome di metodo dialettico, del movimento di va e vieni, dunque meccanico, che il cerchio ermeneutico di Schleiermacher ha applicato all'opera e al quadro sociale in cui esso si sviluppa. Né altrettanta certezza critica può raggiungere Jean-Paul Sartre nelle sue pur importanti *Questioni di metodo*, in cui il filosofo cerca di non attentare alla individualità dell'opera d'arte proponendone uno studio « microsociologico » e psicanalitico. « Spiegazione regressiva » e « comprensione progressiva » dell'opera non fanno altro che dare il criisma della informazione totale a « congetture in cui predomina la parte della finzione romanzesca. Egli ne parla " come se ci fosse ", attribuendo l'evidenza della constatazione a ciò che non è, di fatto, che un tessuto di inferenze immaginative ».

Ma senza seguire punto per punto la catalogazione della ricchezza metodologica, e della inerente parzialità, di ogni posizione critica, dalla psicocritica di Charles Mauron alla « fenomenologia dell'immagine letteraria » di Gaston Bachelard, alla « volontà d'identificazione con la soggettività di uno scrittore », di Georges Poulet, dove d'altronde, s'è visto, cola qualcosa dell'antica coscienza ginevrina per entro i puri stampi spazio-temporali della creazione letteraria, al « politematismo » di Jean-Pierre Richard, la cui « lettura vigilante » tenta di stanare il « barbaglio sotterraneo », « l'universo d'immagini e di miti elementari che si dissimula sotto l'opera e ne costituisce la tessitura fondamentale ».

Qui giunti, ci par utile segnalare intanto che è uscito il libro a cui lavorava da anni Georges Poulet, *La conscience critique*<sup>5</sup>, fondamentale ormai, ci pare, per chi voglia occuparsi del decorso della coscienza critica europea, in area francese, da Mme de Staël e Baudelaire a Roland Barthes; e che nella seconda parte riporta i due testi in cui Poulet dà « un'espressione teorica completa », per usare le parole di Starobinski, al proprio metodo, che

ha come costante la ricerca del *cogito* iniziale di ogni pensiero.

Ma oltre la « psicanalisi junghiana (con la nozione di incosciente collettivo e quella di archetipo) e dopo un richiamo a Northrop Frye, e dunque al New Criticism americano, che « non esita a trattare come oggetti gli universali dell'immaginazione, a classificarli, a raggrupparli » nella sua *Anatomia della critica*, Starobinski rivela con straordinaria acribia la propria adesione condizionata allo strutturalismo « di cui Barthes è oggi il difensore ». Alla critica come scienza egli oppone la domanda « che cosa è la scienza? » e « che cosa è la critica? ». La « riflessione radicale » su « questa attività ambiziosa che è il sapere scientifico » pertiene già all'area della filosofia: « questa attitudine oggettivante, questa impresa che si vuole precisa e scientifica » deve saper mettere continuamente in questione i propri risultati. Ed ecco anche Starobinski formulare quanto già Derrida prevede: uno sbocco filosofico delle metodologie, in quanto indirizzate a un loro uso non finalistico; ma ecco, anche, Starobinski sottolinearne positivamente l'apporto, in quanto non metodologico. Il critico ginevrino qui fa appello alla grande fonte socratica del sapere che è appunto il *non sapere*. Vogliamo ricordare che questa necessità del non sapere a fondamento del sapere fu la grande inchiesta che l'ermetismo promosse fin dagli anni Trenta in Italia? Ecco Starobinski: « La filosofia, fedele in questo alla tradizione socratica, farà più volentieri l'apologia del *non-sapere*, condizione indispensabile di ogni progresso del sapere, di ogni sviluppo nelle scienze e di ogni razionalità in movimento ». E di fronte all'obiezione eventuale che una tal critica filosoficamente avvertita dell'interminabilità dei propri fini non risulti un doppione dell'opera in quanto anch'essa appartenente alla fenomenologia della creazione letteraria, ecco la risposta, che non possiamo ancora una volta non sottoscrivere: « Se questa critica non sfugge all'inevitabile condizione di essere essa stessa una creazione letteraria che si

<sup>5</sup> GEORGES POULET, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.

appoggia su una creazione antecedente, essa mira a cancellarsi da sé nel movimento che rende i capolavori intelligibili». E qui perché non possiamo definire, dico io, proprio come una « trascrizione di intelligibilità » a livelli storici diversi e mai ripetibili, una tale scrittura critica? Mentre continua Starobinski: « Essa respira col medesimo respiro. O, per ricorrere a un'altra metafora, essa si spande come la luce: *fa vedere* le forme che illumina, senza

lasciarsi vedere essa stessa. Il discorso interpretativo si aggiunge alle opere per cancellarsi una volta compiuto, staccarsi e lasciare che le opere rinnovino il loro richiamo ». E così conclude: « Niente deve chiudersi, compiersi senza resto, ridursi: se le opere cessassero di sfuggirci, ciò significherebbe che la funzione della letteratura e quella della critica sono ormai giunte alla fine ».

PIERO BIGONGIARI

## LETTERATURA INGLESE

### Eliot quasi svelato

Scriveva T. S. Eliot già nel 1917, nel saggio *Tradizione e talento individuale*: « La carriera di un artista è un continuo autosacrificio, una continua estinzione della personalità ». Era una reazione classico-decadente (in cui non fu solo) al personalismo romantico; ma era anche una poetica ed un programma di vita a cui si è serbato fedele; si che per contrasto alla reticenza del poeta, si acuisce la curiosità del lettore e si moltiplicavano le illusioni bibliografiche. Dopo la sua morte (avvenuta nel 1965) si è aperto qualche spiraglio: sono state pubblicate le poesie giovanili rifiutate dal poeta e i vari ricordi di chi l'aveva conosciuto, ora anche la versione originale de *La terra desolata* e una quasi-biografia: *T. S. Eliot, A Memoir* (Londra, Garnstone Press, 1971), di Robert Sencourt che gli fu intimo amico per più di trent'anni ed ebbe anche parte nella sua conversione.

Che questo libro si chiami « memoria » e non « vita » è confessione voluta di incompletezza. Infatti l'autore, ormai morto anche lui, non visse sempre a contatto del poeta, né questi gli si aprì mai completamente; qualcuno non ha ancora avuto la volontà, o l'occasione, di parlare; manca ancora

la corrispondenza dell'Eliot (alcune lettere saranno accessibili solo nel 2000); soprattutto non si sa ancora quanto posseda di inedito o quanto sappia la sua seconda moglie, che per cinque o sei anni fu la sua segretaria, e che, anche in ossequio alla volontà del marito, parla pochissimo. Tuttavia qualcosa è almeno più chiaro con questo libro: principalmente la storia del primo matrimonio e la conversione religiosa.

T. S. Eliot, non ancora ventisettenne, si sposò con Vivienne Haigh-Wood nel 1915, all'improvviso, quasi senza fidanzamento; e suo padre, che lo seppe a cose fatte, gli negò da allora ogni aiuto. Quindi una vita difficile per la giovine coppia; per di più la moglie cominciò quasi subito a dar segni di squilibrio mentale e, sembra (ma qui anche il Sencourt è reticente), anche di insoddisfazione sessuale. Dopo quasi diciotto anni di sopportazione, nel 1933, il poeta si decise per la separazione legale: dall'America, dove era per un ciclo di conferenze, glielo fece comunicare dal suo avvocato. Una fuga, quindi, sia pure una ragionevole fuga verso la tranquillità (il fratello di lei comprese e gli rimase amico), non però un atto eroico; forse di qui per lo meno l'accentuarsi di quel senso di corresponsabilità che nella poesia