

Ritorno alla «filologia»? (Su Said, Agamben e altra critica universitaria)

Di Claudio Giunta

1.

A un certo punto del romanzo *Passa la bellezza* di Antonio Pascale il protagonista racconta di come una sua vocazione giovanile sia stata repressa e spenta da un insegnante in nome di Valori più elevati [1]. In seconda media, scrive Pascale,

non facevo altro che disegnare i templi greci. Quell'ordine perfetto, il susseguirsi dei colonnati, simmetria, prospettiva. Avevo una professoressa che appendeva i miei disegni al muro. Poi un giorno, in classe arrivò don Tobia. Professore di religione. Uno strano, diverso. La giacca poggiata sulla spalla, il colletto bianco slacciato. Entrò, si guardò intorno, fissò i miei disegni e disse:

«Che ve ne fate?».

Rimanemmo tutti zitti.

«Che ve ne fate, dico, di questi templi greci? Questa perfezione, a chi la portate? Lo sapete che la perfezione si può solo guardare? È fredda, una cosa morta. Se andate in Africa, ai poveri cosa gli date? I templi greci? Che se ne fanno? Provate con l'immagine di Cristo sulla croce, ecco, provate con quell'immagine di sofferenza, vedrete come reagiscono: si identificano, capiscono che Cristo li aiuterà a portare la loro croce».

A me quel discorso un po' mi convinse, anzi smisi anche di leggere miti e leggende greci.

Poi un giorno don Tobia prende da parte il narratore e gli fa una proposta:

Era convinto che avessi la vocazione e aspettassi solo l'occasione di farmi prete. Lui, l'occasione, me la stava dando. Ricordo bene cosa successe quando gli dissi che non ci pensavo proprio: mi guardò e sorrise, va bene. Ma era un sorriso molto tirato. L'avevo deluso. Mai più visto don Tobia.

Questa storia di punizione e di redenzione ricorda un po' quello che è successo nel campo degli studi letterari a metà del secolo scorso. Fino ad allora, i letterati avevano soprattutto passato il loro tempo a disegnare templi greci, cioè a spiegare e a parafrasare la letteratura, nella convinzione che la letteratura fosse in primo luogo un universo relativamente autonomo e in secondo luogo un universo degno d'interesse in sé. Non che la letteratura non potesse servire ad altro, per esempio a rispecchiare, nel suo svolgersi nel tempo, il carattere nazionale. Ma questa sua dimensione documentaria poteva emergere all'interno di una sintesi storica come quella di De Sanctis, più difficilmente nella forma del saggio monografico o dell'interpretazione testuale. E comunque i romanzi, il teatro, le poesie non erano mai dei puri pretesti: si parlava della letteratura e del resto, ma al centro del discorso restavano sempre gli scrittori e i loro libri.

Nel secondo dopoguerra, i critici marxisti – e sotto questa etichetta si possono mettere anche i molti, i moltissimi che di Marx avevano un'esperienza mediata, i quasi tutti che sul pensiero economico di Marx avevano idee di terza mano, ma erano attraversati da un brivido ogni volta che sentivano pronunciare la parola *realismo* o la parola *società*, un po' come accade oggi con *campo* e *biopolitica* [2] – i critici marxisti hanno reagito a questa visione disinteressata dei fatti artistici un po' come don Tobia di fronte ai templi greci. Hanno detto: «Che ve ne fate? E ai poveri, cosa gli date?», e hanno spiegato che l'arte non poteva essere un fine in sé, che la *critique des beautés* non era sufficiente, e che occorreva saper vedere nella letteratura e, più in generale, nelle opere d'arte e nelle scelte degli artisti, il riflesso di condizioni storico-sociali che avevano contribuito a formare le une e gli altri tali quali

esse ed essi erano. Se non davvero come pretesti, le opere d'arte andavano considerate innanzitutto come documenti dai quali partire per comprendere qualcosa del mondo che stava al di fuori della sfera dell'arte. Per respirare, oggi, un po' dell'atmosfera di quel periodo può essere utile rileggere una discussione sulla critica stilistica che all'inizio degli anni Cinquanta coinvolse Leo Spitzer da una parte e Cesare Cases e Franco Fortini dall'altra.

La discussione nacque in seguito alla pubblicazione in italiano di una raccolta di saggi di Spitzer intitolata *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Nel libro si trovano, oltre ad analisi testuali condotte secondo l'ottica della critica stilistica e a studi di storia della lingua, anche un paio di saggi metodologici; tra questi ultimi, anche il testo di una conferenza tenuta da Spitzer alla Princeton University nel 1948, preceduto da questa nota:

È veramente paradossale il fatto che certi professori di letteratura, che sono troppo superficiali per tuffarsi personalmente in un testo e che si accontentano di frasi stantie tratte dai manuali, siano proprio coloro che pretendono che sia superfluo insegnare il valore estetico di un testo di Racine o di Victor Hugo: lo studente, secondo loro, arriverà in un modo o nell'altro ad afferrarne la bellezza senza guida di sorta; oppure, se ne è incapace, è inutile parlargliene [3].

Cito questo passo per due ragioni. In primo luogo voglio sottolineare il fatto che Spitzer giustifica il metodo della critica stilistica anzitutto alla luce della sua utilità didattica: l'approccio che possiamo chiamare *filologico* [4] è un approccio utile soprattutto a scuola, e qui – sostiene Spitzer – esso viene necessariamente prima di tutte le applicazioni critiche che i «professori di letteratura» possono voler tentare: prima si capisce bene ciò che i testi vogliono dire e s'impara ad apprezzarne «il valore estetico», e poi, se si vuole, si estrapolano i concetti che dovrebbero aiutare a comprenderli in maniera più piena. La critica stilistica si presenta insomma come una pedagogia. In secondo luogo, in queste righe in cui afferma polemicamente l'opportunità di una lettura immanente dei testi Spitzer sembra anticipare almeno in parte le obiezioni che di lì a poco gli verranno mosse da Cases e da Fortini. Scriverà infatti Cases recensendo *Critica stilistica e storia del linguaggio*:

È possibile una critica che «resti all'interno dell'opera d'arte» senza immergerla nel più vasto insieme storico-sociale [...]? Occorre riaffermare che ogni vera critica non può essere compiuta se non 'dal di fuori', ciò che non costituisce in alcun modo una posizione di svantaggio ove si ammetta che anche l'opera d'arte proviene 'dal di fuori', e che questi 'di fuori' non sono né la *mens* dell'artista né quella del critico, sibbene l'unica e concreta realtà storico-sociale su cui si imposta ogni manifestazione umana [5].

A giudizio di Cases, la lettura stilistica di Spitzer ha due limiti. Da una parte, egli s'illude di poter dedurre le categorie che informano e spiegano i testi affidandosi a una lettura attenta dei testi stessi, mentre queste categorie possono essere trovate soltanto nella storia e nella storia delle idee, sicché il critico stilistico finisce per dipendere dal lavoro di sintesi che è già stato fatto da altri, cioè dagli storici e dai filosofi, e per trovare quello che altri ha già trovato: le opere d'arte non sono autonome. Dall'altra parte, sempre secondo il ragionamento di Cases, Spitzer costringe le sue osservazioni entro il perimetro dell'opera analizzata, mentre l'analisi stilistica dovrebbe essere solo la premessa a una comprensione che non può che essere contestuale, cioè calata nella «concreta realtà storico-sociale»: il discorso sulle opere d'arte non è autonomo.

Anche per Fortini si trattava di superare il formalismo delle letture di Spitzer, e di usare le opere letterarie non solo come fini ma anche come mezzi. L'«intenzione silenziosa delle massime opere della poesia», scrive in *Verifica dei poteri*, risiede nella «trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi»: di questa intenzione non rende adeguato conto la «chirurgia filologica» di Spitzer, giacché tende a «esaurire l'opera di poesia in un moto dal cerchio al centro e dal centro al cerchio, quando essa ha una componente centrifuga, un 'amor di perdizione'» [6].

Nella sua risposta, Spitzer propone, contro questo invito a uscire dal perimetro chiuso delle opere, un paio di esempi. L'interpretazione di un'ode di Claudel:

... ma insomma, si può dire che tale ode del Claudel sia concepita secondo due tradizioni che si combinano:

quella dell'ode rinascimentale e quella dell'innologia. Questa analisi dell'azione del passato sul presente può spiacerLe, ma nondimeno deve esserci qualcuno (il filologo, credo) che si occupi di tali influenze.

E quella della più celebre lirica di Goethe:

L'opera d'arte, secondo Lei, è una «rielaborazione del reale» ed è parallela (ma diversa) alla storia, scienza. Mi colpisce il fatto che Lei esemplifichi con Balzac, cioè con un suo *romanzo*, che deve essere infatti la riproduzione di una certa realtà storica, sociale, ecc. Ma che cosa ha da fare colla storia sociale una poesia come quella che ogni tedesco probabilmente dichiarerebbe la più eccellente scritta nel suo idioma, *Über allen Wipfeln ist Ruh...* di Goethe? Si dirà che quel sentimento serale che si avvicina all'idea della morte pacata è il risultato di un'alienazione sociale? Che l'associazione 'sera-morte' sia dovuta a certe condizioni non riconosciute o falsamente interpretate dal Goethe? Che in un ambiente differente Goethe non avrebbe pensato alla morte? Dunque, ci devono essere sentimenti 'atemporalì' su cui la Sua struttura o sovrastruttura che sia non può mordere [7].

Qui l'approccio filologico serve a due scopi distinti. Nel primo caso, attraverso l'analisi del retaggio dell'ode rinascimentale e dell'innologia cristiana, permette di far luce sugli ascendenti letterari delle odi di Claudel, cioè su come, per usare l'immagine di Spitzer, il passato agisca sul presente. Nel secondo caso, permette di considerare e di apprezzare in sé, nella sua autonomia, una poesia sulla quale la «concreta realtà storico-sociale» non sembra poterci insegnare nulla (e viceversa: la poesia di Goethe evoca secondo Spitzer «sentimenti 'atemporalì'» che non dicono nulla sulla speciale situazione storico-sociale di chi l'ha scritta, o del suo pubblico).

Nella sua replica, Fortini riprende entrambi gli esempi. Quanto a Claudel, si tratta semplicemente di spingere la ricerca più in profondità, perché neanche l'ode rinascimentale e l'innologia cristiana sono dati di natura, anche su di esse preme la storia. Occorre perciò che l'azione del passato sul presente venga valutata con riferimento non solo alle ascendenze letterarie ma anche alle «strutture economico-sociali»:

Noi siamo più portati a indagare non solo quali strutture economico-sociali siano state alla radice dell'innologia cristiana e dell'ode rinascimentale ma quali alla radice della *mens* claudeliana: a chiederci quali determinazioni di classe abbiano operato in Claudel sì da condurlo, attraverso una serie di mediazioni che divengono, ma che all'origine non sono, soltanto 'culturali', a ricercare quell'eredità (l'ode rinascimentale e l'innologia) invece di un'altra [8].

Quanto a Goethe, Fortini contesta che il nesso sera-morte che è al centro di *Über allen Wipfeln ist Ruh* rifletta «sentimenti 'atemporalì'», i sentimenti di un 'io' assolto dai legami con una particolare situazione storico-sociale, e osserva che dai versi di Goethe è possibile dedurre «una immagine d'uomo, o almeno una silhouette, che è nel tempo e nella storia». Di fronte a tale immagine, «possiamo assumere un atteggiamento di consenso o di rifiuto, sentirla confinata là, nel suo secolo, o invece viva per noi anzi augurio di una nostra o altrui umanità avvenire». E su questo duplice obiettivo – da un lato radicare anche il testo apparentemente più alieno dal radicamento nella realtà storico-sociale a cui appartiene, dall'altro valutarlo nel suo significato per il lettore odierno – Fortini torna alla fine della sua lettera:

... ma è invece possibile, e a mio parere necessario, non limitare la catena delle mediazioni agli *ideological patterns* ma veder che cosa vi sia dietro; vale a dire non solo come questi ultimi siano in ultima analisi determinati dai modi e dai rapporti della produzione ma anche come la valutazione delle opere d'arte antiche o moderne sia rigidamente inseparabile dal giudizio e dall'augurio che formuliamo per l'uomo, oggi [9].

Espressioni del genere e idee del genere – la «trasformazione integrale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi», le «determinazioni di classe», eccetera – suonano oggi, mutati i tempi, come delle forzature indotte dalla volontà di applicare alla letteratura categorie di analisi che alla letteratura non appartengono. L'idea

che «la valutazione delle opere d'arte antiche o moderne sia rigidamente inseparabile dal giudizio e dall'augurio che formuliamo per l'uomo, oggi» ha la magniloquenza e insieme la vaghezza di certi enunciati metafisici, e lo stesso si può dire di un infinito numero di prese di posizione sull'arte che ebbero corso in quegli anni. Erano eloquenti, esercitavano un forte potere di seduzione soprattutto sui lettori più giovani e motivati, ma avevano il difetto di esagerare non solo l'importanza dell'arte ma anche, e soprattutto, l'importanza degli interpreti. Più che tentativi di attualizzazione delle opere del passato erano proiezioni di un personale desiderio, o velleità, di agire sul presente: un narcisismo comprensibile, in chi dedica la sua esistenza a queste cose. C'è però una piccola parte di verità e una grande parte di retorica nell'idea – quale che sia l'ideologia attraverso cui si declina – che le opere del passato contengano in sé, impostati se non ancora risolti, i problemi del futuro: il capitalismo, l'eguaglianza tra le classi e tra i sessi, lo scambio interculturale.

Ma le obiezioni di Fortini e, meglio delle sue, quelle di Cases non erano senza fondamento. Una volta esaurita la sua funzione pedagogica, che consiste nello spiegare che cosa sono e come sono fatti i templi greci, è vero che la critica deve avventurarsi fuori dai templi, nel – per citare ancora Cases – «mondo rugoso delle cose»^[10], salvo diventare la ripetizione di cose già note. Di fatto, alcuni tra i migliori saggi sull'arte scritti nel secondo dopoguerra, non esclusi quelli di Cases e Fortini, sono nati proprio all'incrocio tra l'esigenza in senso lato filologica di critici come Spitzer e la spinta centrifuga che allo studio dell'arte hanno impresso interessi 'allogeni' simili a quelli che nutrivano i critici marxisti. Osservazioni come quelle di Cases sull'eteronomia dell'arte sono quindi in linea con gli svolgimenti che, dal secondo dopoguerra, hanno aperto gli studi letterari al contributo di storici e storici delle idee più interessati agli *ideological patterns* (Fortini) che alle sottigliezze dello stile. Questa onda di marea ha portato con sé anche un sacco di rottami, perché usare le opere d'arte (anche) come pretesti lascia campo libero al dilettantismo, all'arbitrio e al dogmatismo (circa il quale l'aneddoto insegna più dell'analisi: «In questa atmosfera mi capitò, in una Facoltà di Lettere e Filosofia della Repubblica, di sentire, nel corso di un esame di laurea, una relatrice obiettare al candidato, autore di una tesi sulla commedia inglese del Settecento, che nella sua interpretazione non c'era ombra di materialismo storico»^[11]). Ma in linea di massima essa ha avuto l'effetto positivo di mettere un limite alla retorica e all'impressionismo dell'umanesimo scolastico, di rendere meno insulare la cultura dei letterati e, come riflesso, di allargare il pubblico interessato, se non veramente alla critica, al discorso sulla letteratura.

La crisi dell'ideologia ha portato con sé anche una crisi delle letture ideologiche, delle interpretazioni della letteratura che mirano a trovare gli *ideological patterns* che giacciono sotto la superficie dei testi, e questo mutamento non ha interessato soltanto la critica militante ma anche la storiografia, quindi anche gli autori antichi. Oggi sarebbe difficile riproporre, nello studio dei trovatori, la «sociologia della *fin'amor*» di Köhler, o le speculazioni sullo spirito pre-capitalistico del poeta Monte Andrea o del prosatore Boccaccio. Né verrebbe preso sul serio un saggio come quello in cui Henning Krauss proponeva di leggere il *Frauenlob* della lirica siciliana come una maniera surrettizia di elogiare il principe Federico II, interpretando «il servizio alla dama [come] metafora del servizio all'imperatore»^[12]. E anche di cose meno ideologicamente connotate come il realismo di Dante bisognerà ormai parlare con un po' più di circospezione e senso critico; il che significa, per esempio, che non sarebbe più accettabile oggi, ammesso che lo fosse in passato, una dichiarazione di principio come questa: «Per esibire subito un chiaro programma, diciamo, e anzi postuliamo, che l'attualità di Dante può verificarsi, ai giorni nostri, in proporzione diretta al suo eventuale realismo»^[13]. Non crediamo più che la letteratura possa rispecchiare in maniera così immediata i fatti storico-sociali, e in ogni caso non è questo che in primo luogo chiediamo alla letteratura.

Ciò però non vuol dire che la posizione di Spitzer abbia finito col prevalere e che la domanda circa l'utilità dei templi greci non venga posta da parte di chi oggi si occupa professionalmente di letteratura. Ma oggi le critiche ai limiti della filologia vengono da altre direzioni e vengono avanzate in nome di un ideale distinto. La domanda è sempre grosso modo la stessa: «Che ve ne fate? Ai poveri cosa gli date?», ma gli obiettivi sono leggermente diversi.

2.

Il libro *Umanesimo e critica democratica* raccoglie il testo di cinque lezioni sullo studio della letteratura che Edward Said ha tenuto poco prima di morire alla Columbia University. La fama di Said è legata soprattutto a *Orientalismo*, uno dei saggi più influenti del secondo Novecento, un libro – ha scritto Tony Judt – capace di dar vita «a una

sottodisciplina accademica» e di generare ancora, a più di trent'anni dalla sua pubblicazione, «irritazione, venerazione e imitazioni» [14]. Le tesi centrali del libro – la principale essendo quella secondo cui lo studio dell'Oriente colonizzato da parte degli orientalisti europei fu un riflesso e una razionalizzazione dell'imperialismo coloniale, e non seppe mai veramente uscire dal cerchio del razzismo – hanno fatto di Said l'intellettuale più eminente nel campo degli studi postcoloniali.

Il nucleo di *Umanesimo e critica democratica* è un elogio del metodo e dell'opera di due grandi critici-filologi tedeschi, Leo Spitzer e Erich Auerbach. Il titolo di una delle lezioni, *Ritorno alla filologia*, significa appunto questo: ritorno al loro modo di leggere i testi e di parlare della letteratura. Questa proposta, come avverte lo stesso Said, può sembrare sorprendente, dato che la filologia è la pietra angolare della tradizione accademica europea, e che precisamente su queste tre nozioni o valori – la tradizione, l'accademia, l'Europa – si appunta la critica degli studi postcoloniali. Said inizia il suo saggio dando conto di questa apparente contraddizione:

La filologia è senza dubbio la branca degli studi umanistici meno alla moda, meno moderna, con meno *appeal*, quella apparentemente più inadatta a ribadire l'importanza dell'umanesimo per la vita alle soglie del XXI secolo [...]. Per attenuare la resistenza verso questa disciplina, considerata ammuffita e antiquata, può essere di aiuto ricordare che il pensatore occidentale forse più radicale e audace degli ultimi centocinquanta anni, Nietzsche, fu e si considerò sempre innanzitutto un filologo [15].

L'idea che l'*appeal* della più antica disciplina umanistica si possa restaurare facendo leva sul fatto che il «radicale e audace» filosofo Nietzsche si considerava un filologo è piuttosto bizzarra. Da un lato perché dà per scontata un'altra idea opinabile, e cioè che l'importanza dell'umanesimo per gli uomini del XXI secolo sia direttamente proporzionale alla radicalità e all'audacia di coloro che lo professano; dall'altro lato perché questa tesi è una specie di verifica postuma della sconsolata predizione di Wilamowitz secondo cui quella di Nietzsche nella *Nascita della tragedia* (1872) si sarebbe rivelata come la 'filologia dell'avvenire'. «È facile provare», scriveva Wilamowitz, che in Nietzsche «genio presunto e sfrontatezza sono direttamente proporzionali all'ignoranza e alla mancanza d'amore per la verità» [16]. Se, come osserva Said, «Nietzsche fu e si considerò sempre innanzitutto un filologo», il più grande filologo del suo tempo era invece propenso a negargli quella qualifica, e anzi gli suggeriva di abbandonare la cattedra: «... ma scenda intanto dal pulpito dal quale sarebbe tenuto a insegnare la conoscenza».

Nella lettera che Friedrich Ritschl scrisse al suo allievo Nietzsche in risposta all'invio della *Nascita della tragedia* i termini della questione sono fissati con tutta la chiarezza necessaria:

Se tal filosofia [quella di Schopenhauer] mi fosse più familiare, avrei goduto con maggior abbandono dei pensieri, delle visioni e meditazioni belle e profonde, che, per colpa mia, mi son rimaste inaccessibili... Se le Sue vedute possano venire utilizzate come principi educativi, o se invece per tali vie la gran massa dei nostri giovani non cadrebbe piuttosto in un immaturo disprezzo per la scienza, senza acquistare in compenso maggior sensibilità per l'arte – se insomma, invece di allargare il campo alla poesia non si spalancherebbero le porte a un universale Dilettantismo –, son preoccupazioni che bisogna perdonare all'antico docente [...]. E così, mi pare, per i più, nella personale convivenza e dedizione, nell'abnegazione affettuosa, nelle varie e reali forme di profonda umanità, risiede una forza che erompe dal cuore del mondo, e che, superando un troppo angusto egocentrismo, conduce al senso liberatore dell'oblio di se stesso. Quest'è la forza dell'immediata azione umana, e di questa forza è capace anche il più umile [17].

La retorica 'umanistica' un po' vecchio stile sparsa nelle ultime righe può dispiacere a chi, come Said, anche negli studi filologici apprezza soprattutto la radicalità e l'audacia, e a quelle dubbie qualità lega le *chances* di sopravvivenza dell'umanesimo nel XXI secolo. Ma, comunque la si pensi su questo punto, è un fatto che il nome di Nietzsche non può seriamente essere invocato per «attenuare la resistenza» nei confronti della filologia.

Che Said abbia idee confuse intorno allo statuto epistemologico e agli scopi della filologia, lo conferma anche questo paragrafo nel quale egli traccia per il suo pubblico – si tratta, lo ripeto, non di uno scritto divulgativo ma di lezioni universitarie – una breve storia della filologia romanza:

Caratterizzata fin da subito da un taglio comparatistico, la filologia romanza dell'inizio del XX secolo trasse la maggior parte dei suoi principi di base dalla tradizione interpretativa tedesca che esordisce con la critica omerica di Friedrich August Wolf (1759-1824), prosegue con l'ermeneutica biblica di Herman Schleiermacher, abbraccia alcune delle più importanti opere di Nietzsche (che di professione era un filologo classico) e culmina nella filosofia, ardua e complessa di Wilhelm Dilthey [18].

È chiaramente una genealogia fantastica. L'idea che la filologia romanza nasca con Wolf, maturi con Schleiermacher, si consolidi con «alcune delle più importanti opere di Nietzsche», ancora lui, e culmini nella «filosofia ardua e complessa» di Dilthey (ma in realtà non particolarmente ardua né complessa: non si capisce che cosa Said abbia in mente) non ha alcun fondamento. Questo è semmai un abbozzo di genealogia dell'ermeneutica. La filologia romanza è una disciplina che nasce e si consolida come scienza nel corso dell'Ottocento, in parallelo alla linguistica romanza, la quale a sua volta mutua metodi e concetti dell'indeuropeistica. I suoi padri sono tutti, direbbe Said, pedanti studiosi delle origini delle parole come Jakob Grimm, Friedrich Diez, Wilhelm Meyer-Lübke in Germania, Gaston Paris e Joseph Bédier in Francia, Canello e Rajna in Italia.

Questo errore di prospettiva non è irrilevante, nell'argomentazione di Said, perché l'aver messo la lettura di Schleiermacher e di Nietzsche al posto dell'apprendistato linguistico e l'ermeneutica teologica al posto della filologia apre le porte a una visione del metodo di Auerbach e di Spitzer nella quale lo studio ha pochissima parte («Non penso sia esagerato affermare – scrive in maniera stupefacente Said – che, come Vico, Auerbach fosse in fondo un autodidatta»), e che è invece tutta spostata sul versante dell'intuizione, una sorta di *unio mystica* tra il Testo e il Grande Critico visitato dal *daimon* ermeneutico. «Il cuore dell'impresa ermeneutica – scrive Said a proposito di *Mimesis* – implicava lo sviluppo, nel corso degli anni, di una forma di rapporto empatico con testi di periodi e culture differenti» [19]; e poco prima: «Per mettere in evidenza i nessi tra i libri e il mondo cui appartengono, [Auerbach] ha fatto affidamento principalmente sulla propria memoria e su quella che si è rivelata un'infallibile capacità interpretativa» [20].

L'empatia, la memoria prodigiosa dell'esule a Istanbul, l'infalibile capacità interpretativa... È sorprendente quanto spesso questo genere di critica culturale, che si vorrebbe decostruttiva e demistificante, finisca nelle secche dell'irrazionalismo. Ma dal momento che questa immagine da santino romantico, tutta memoria ed empatia, ha un certo corso soprattutto tra i modernisti, è bene aver presente ciò che lo stesso Auerbach ha detto, oltre che sugli obiettivi del suo lavoro, sulla sua formazione e sulla sua disciplina:

Elemento comune a questi come agli altri miei lavori è lo sforzo di giungere ad una topologia storica, nella quale lo scopo principale non è di spiegare la particolarità del fenomeno in sé, ma piuttosto le condizioni della sua nascita e la direzione assunta dai suoi effetti. La particolarità assoluta di un'opera d'arte importante si spiega da sola. Naturalmente ne dobbiamo conoscere le forme espressive, quando queste non appartengono alla nostra lingua e al nostro tempo [...]. La maggior parte di noi ha inoltre assimilato intimamente una mentalità storicistica che non stabilisce scale assolute di valori ma si sforza di spiegare i diversi fenomeni storici sulla base delle loro specifiche premesse, e, d'altra parte, abbiamo ancora l'esperienza concreta della varietà e pluralità delle forme di vita umana. Nonostante tutti i conflitti tra i popoli ora viventi, questa varietà tende a scomparire, in quanto è prevedibile che in un tempo relativamente breve le civiltà saranno o distrutte o unificate. In questo secondo caso la comprensione intuitiva della varietà delle situazioni storiche scomparirebbe rapidamente, poiché la storiografia dipende dalla esperienza storica di chi la esercita [...]. Peraltro, la ricerca letteraria possiede tradizionalmente metodi suoi propri, cioè i metodi filologici, gli unici che io consideri indispensabili. Bisogna imparare grammatica e lessicografia, ricerca delle fonti e critica dei testi, bibliografia e tecnica di raccolta; bisogna imparare a leggere coscientemente. Tutto il resto non è metodo perché non è insegnabile [21].

Gli ammiratori di Auerbach sembrano avere ben presente la prima parte di questa specie di manifesto, quella in cui Auerbach spiega il suo ampio progetto di «topologia storica», ma tendono invece a sorvolare sulle ultime righe, quelle in cui spiega che cosa serve perché il meraviglioso mondo descritto poco prima si dischiuda all'occhio dell'interprete. La «comprensione intuitiva» (cioè il «rapporto empatico» coi testi di cui diceva Said) non è di alcun

aiuto quando l'esperienza di chi è chiamato a comprendere è ormai aliena dalle «situazioni storiche» sulle quali deve esercitare il suo giudizio: per colmare lo iato che si apre tra gli oggetti del passato e l'interprete bisogna allora rivolgersi all'erudizione, cioè «imparare grammatica e lessicografia, ricerca delle fonti e critica dei testi, bibliografia e tecnica di raccolta; bisogna imparare a leggere coscienziosamente».

Di tutto questo grigio ma indispensabile laboratorio non si trova traccia nel profilo di Said. Ma non è una miopia solo sua. Le periodiche riletture di *Mimesis* da parte dei critici ci mettono spesso di fronte a questo paradosso: un libro di storia letteraria celebrato o criticato – ma più che altro acriticamente celebrato – per l'idea o per le due o tre idee-guida che lo innervano e invece praticamente ignorato sotto il rispetto del suo contenuto, per ciò che esso effettivamente dice a proposito delle tante opere che l'autore prende in esame. Il fatto è che per elaborare una critica di questo secondo tipo sono inutili Nietzsche, Dilthey e gli altri ectoplasmi filosofici evocati da Said. Quelle che occorrono, soprattutto quando si parla delle letterature premoderne, sono quelle competenze settoriali che nel brano appena citato Auerbach chiama «metodi filologici». Alla luce di questi metodi, l'opera di Auerbach può non solo essere ammirata con maggiore cognizione di causa, ma persino essere messa in discussione. Curtius non era affatto convinto dall'interpretazione figurale che in *Mimesis* Auerbach propone come chiave di lettura addirittura «di tutta la letteratura cristiana della tarda antichità e del Medioevo» [22]. E Gustavo Vinay riteneva che i giudizi di Auerbach sulla letteratura mediolatina fossero inadeguati, semplicemente perché la sua conoscenza dell'argomento era superficiale, e poggiava su «grevi e disutili e anchilosanti pregiudizi» [23].

Quando queste competenze settoriali mancano, come evidentemente mancano nel caso di Said, la strada è aperta ad eleganti speculazioni intorno al 'progetto', alla 'visione' che ispirerebbe l'opera. Così, attraverso un inopinato paragone col *Doktor Faustus* di Mann, il contenuto di *Mimesis* può essere attualizzato in chiave militante: «Come Zeitblom, Auerbach riafferma un progetto umano di redenzione del quale il libro e la sua paziente ricognizione filologica sono l'emblema, e ancora, come Zeitblom, ritiene che, alla stessa stregua del romanziere, lo studioso debba ricostruire la storia del suo tempo, compito che è parte integrante del suo personale impegno nel campo che gli è proprio» [24]. Chi nelle ultime pagine di *Mimesis* ha amato soprattutto la sommessa discrezione con la quale Auerbach riflette sulla letteratura del suo tempo e sui suoi presumibili sviluppi, non può leggere parole come «progetto di redenzione» e «impegno» senza un moto di fastidio. Ma del resto lo stesso zelo militante induce a un equivoco ancora più grave, quello di voler vedere in *Mimesis* non una rassegna delle diverse modalità attraverso le quali la letteratura occidentale ha rappresentato la realtà ma una storia della progressiva conquista della modalità giusta per una tale rappresentazione («Il tema di ricerca di Auerbach è la rappresentazione della realtà; l'autore dunque è tenuto a valutare quale letteratura la rappresenti meglio» [25]), modalità che si identificerebbe con quella adottata dai grandi romanziere francesi dell'Ottocento: «La moderna filologia romanza esemplificata da Auerbach acquisisce in tal modo una sua specifica identità intellettuale tramite la consapevole associazione con la letteratura realistica del suo tempo, e in particolare con l'eccezionale capacità del realismo francese di affrontare la realtà non solo da un punto di vista locale, ma in una prospettiva universale e con una specifica missione europea» [26].

Ma *Mimesis* non è questa hegeliana fenomenologia del realismo al vertice della quale s'installano Balzac e Flaubert: questa è una visione grossolana del molto più sfumato storicismo di Auerbach, che non specula mai sui 'superamenti'. E ricamare sulla «missione europea» del dotto e sulla «consapevole associazione con la letteratura realistica» del proprio tempo (che del resto non potrebbe certo identificarsi con il «realismo francese» del pieno Ottocento: qui di nuovo non si capisce bene dove Said voglia andare a parare) significa proiettare su Auerbach un desiderio di intervento politico sul presente, uno «scopo morale» [27], del quale in *Mimesis* non c'è traccia. Ma qui sta il punto. Perché questo desiderio – riconducibile sempre alla domanda «Ai poveri, cosa gli date?», cioè: qual è il valore d'uso del vostro discorso? – è invece il motore delle ricerche di Said:

Il vero soggetto di questo libro non è l'umanesimo *tout court*, tema in ogni caso troppo vasto e vago, ma il rapporto tra l'umanesimo e la pratica critica, l'approccio umanistico, cioè, in quanto capace di informare il modo di agire di un intellettuale e di un accademico che insegna discipline umanistiche oggi, nel nostro mondo turbolento, percorso in lungo e in largo da guerre potenziali e attuali e da ogni genere di terrorismo.

Chi ha letto *Umanesimo e critica democratica* sa che questa diffidenza nei confronti dell'«umanesimo *tout court*», in origine non diversa da quella che Cases e Fortini nutrivano nei confronti dei saggi di un critico come Spitzer, ha

conseguenze ancora più radicali di quelle che traevano i due critici italiani. Mentre per questi ultimi si trattava di restituire anche al più disincarnato dei testi poetici, al puro lirismo di *Über allen Wipfeln ist Ruh*, il suo fondamento nella realtà storico-sociale, il compito che Said indica agli umanisti consiste nell'abbattere le barriere innalzate durante secoli di tradizione eurocentrica per intraprendere una «sconvolgente avventura nei territori della differenza, tra tradizioni alternative, in testi che richiedono una nuova decifrazione in un contesto molto più ampio di quello che è stato finora loro assegnato» [28]. In linea con questo vasto programma, Said fornisce, di passaggio, alcune indicazioni puntuali intorno alle ricerche alle quali, oggi, dovrebbero dedicarsi gli studiosi occidentali. Ripensare, per esempio, le origini dell'Umanesimo:

L'umanesimo, che autorevoli studiosi come Jakob Burckhardt, Paul Oskar Kristeller e pressoché tutti gli storici dopo di loro ritenevano nato in Italia nel XIV e XV secolo, comincia in realtà a prendere forma nelle *madaris* musulmane, nei collegi e nelle università della Sicilia, di Tunisi, di Baghdad e di Siviglia almeno due secoli prima.

O valorizzare l'apporto africano all'arte classica, nel solco di *Atena nera* di Bernal:

Questo oblio fa sì che, come ha mostrato Martin Bernal per l'antica Grecia, il complesso intreccio delle culture europee, africane e semitiche risulti purificato da quella eterogeneità che tanto inquieta l'umanesimo attuale.

Ma, avverte Said, non ogni ricerca erudita è legittima. Non lo sono ormai quelle ricerche che anziché esplorare le nuove vie trovate dagli studi postcoloniali, indulgiando in prospettive eurocentriche, non riescono a varcare i confini del proprio oggetto e non sanno connettersi ai temi e agli interessi del dibattito contemporaneo. Scrive Said: «Il provincialismo di vecchio stampo – per esempio quello di un letterato specialista del primo Seicento inglese – si autoannulla e, francamente, appare privo di interesse e inutilmente neutrale». Si tratta quindi di scegliere: tra la rinuncia allo studio di un passato che non può avere alcuna influenza sull'assetto delle idee correnti (la letteratura del Seicento inglese: ma a questo punto, a rigore, qualsiasi tema storico inattualizzabile) e la rinuncia alla neutralità. Di qui l'elogio rivolto a quei «nuovi storici dell'Umanesimo classico del primo Rinascimento [... che] hanno per lo meno iniziato a esaminare le circostanze per cui figure chiave come quelle di Petrarca e Boccaccio hanno potuto elogiare ciò che è 'umano' pur senza mai sentire il bisogno di opporsi alla tratta degli schiavi che aveva luogo nel Mediterraneo»; e di qui il biasimo per chi, come Northrop Frye in *Anatomia della critica*, prigioniero della sua pelle giudeo-cristiana, non «parla mai di 'razza'» e non dà spazio «alla letteratura degli schiavi, dei poveri o delle minoranze» [29].

Un atteggiamento simile espone a vari rischi. Il primo è quello del partito preso: posto che l'obiettivo è quello di sostituire un punto di vista multiculturale a un punto di vista eurocentrico, l'interpretazione si modella sull'obiettivo, privilegiando quei dati e quelle opinioni che risultano funzionali a revocare in dubbio i primati culturali dell'Occidente. Il secondo rischio è quello di innamorarsi di una causa e, per illustrarla meglio, dare consistenza a fantasmi come le università siciliane e tunisine, o come le assai dubbie tesi di Bernal sulle radici africane della civiltà classica. Il terzo rischio, più grave, è proiettare sul passato valori, ideali, sensibilità che appartengono a noi o al nostro mondo, chiedendo ragione a scrittori e a studiosi vissuti in altre epoche e altri ambienti della loro visione del mondo, una visione tanto bizzarra da non ispirarsi a questi nostri valori, ideali, sensibilità. È il fato di *Orientalismo*, un libro in cui alla luce dell'episodio di Maometto nell'*Inferno* si contesta a Dante Alighieri di essere uno dei fondatori dell'ottica orientalista, quella che caratterizza «l'Oriente come estraneo e, nel medesimo tempo», lo incorpora «schematicamente in una rappresentazione scenica che [...] è da intendersi per l'Europa e soltanto per l'Europa» (accusa fondata su ragioni campate in aria come la seguente: «Non sfuggirà al lettore l'analogia dantesca tra la poligamia permessa nel mondo islamico e il libertinismo dei dolciniani, analogia ribadita dall'aspirazione sia di Maometto che di Dolcino all'eminenza teologica» [30]). Ma è anche il fato di *Umanesimo e critica democratica*, per esempio là dove Said chiede ad Auerbach un po' di quella vacua problematicità che rende illeggibile la gran parte degli odierni saggi sulla letteratura:

Dal nostro punto di vista, è facile cogliere una componente di ingenuità, e forse anche una sfumatura oltraggiosa, nel fatto che Auerbach usi termini duramente contestati quali 'occidente', 'realtà' e

‘rappresentazione’ – ognuno dei quali ha fatto di recente versare fiumi d’inchiostro a critici e filosofi – in modo così diretto, disadorno e privo di ulteriori specificazioni.

Dal momento che «di recente» termini come ‘occidente’ e ‘realtà’ hanno fatto versare fiumi d’inchiostro, appare ingenuo e quasi oltraggioso il fatto che Auerbach non abbia tenuto conto, nei primi anni Quaranta, di questa gamma di sfumature semantiche... Sintomatico *non sequitur*, che non deve però distrarre dalla sostanza della proposta di Said. L’invito a disfarsi dei «letterati specialisti del primo Seicento inglese», cioè di tutte le ricerche incomunicanti con gli interessi del presente, è coerente con il singolare apparato interpretativo che Said mobilita nella sua lettura di *Mimesis*. La filologia scambiata con l’ermeneutica, il genio autodidatta, il lettore empatico, la militanza antifascista, il «progetto umano di redenzione» che ispirerebbe il libro: più che di familiarizzarsi attraverso lo studio con delle discipline scientifiche, si tratta di partecipare a una *conversazione* il cui fuoco non può che essere il presente, la vita presente:

L’umanesimo rappresenta per me il mezzo, forse la consapevolezza, che abbiamo, di fornire questo tipo di analisi antinomica e oppositiva delle diverse origini delle parole e del loro uso nello spazio sociale e fisico [...]. Tutto questo accade nel mondo, sulla base della vita quotidiana, della storia e delle speranze e della concreta ricerca di conoscenza e giustizia – e forse, allora, anche di liberazione [...]. La nostra attività di intellettuali non deve solo limitarsi a definire la situazione, ma ha anche il compito di additare le possibilità di intervento, mettendole in atto o segnalando l’esempio di chi le ha attuate in precedenza o sta operando perché questo succeda: l’intellettuale deve essere una sentinella [31].

Il favore con cui un programma del genere è stato accolto non è sorprendente. È difficile resistere alla chiamata alle armi, soprattutto se si è giovani. Una frase come «L’intellettuale deve essere una sentinella», che è il motto di Said, ha molta più forza di persuasione di una frase come «Bisogna imparare grammatica e lessicografia, ricerca delle fonti e critica dei testi, bibliografia e tecnica di raccolta; bisogna imparare a leggere coscienziosamente», che è il grigio programma di Auerbach. E l’idea di dedicarsi per anni, con scrupolo, al Seicento inglese o a qualsiasi altro secolo remoto della letteratura non ha *chances* se giocata contro l’idea – velleitaria, narcisistica, priva di riflessi reali sul mondo che si apre al di fuori delle mura del dipartimento di inglese o di letterature comparate; e tuttavia seducente – di fare «critica democratica» attraverso i libri. Né ci sarebbe da recriminare, se per impreziosire il suo blasone questo paradigma militante non invocasse, insieme, il «ritorno alla filologia» di Auerbach e di Spitzer, che a un simile paradigma furono sempre alieni.

3.

Esiste un approccio alla letteratura che non mira a liquidare o a superare il metodo che abbiamo chiamato filologico ma che presume di leggere i testi con una sottigliezza che i filologi, troppo timidi per andare oltre la superficie, mostrano di non possedere. La verità non va cercata al di fuori delle opere, come sostengono i critici dell’ideologia, ma dentro di esse, solo che bisogna saperla vedere: perché niente, nei libri, è come sembra. C’è una pagina di David Remnick su Philip Roth che immortalava l’idiozia di queste letture ‘profonde’ nel loro ambiente d’elezione, l’università [32]. Roth è ospite di un seminario a lui dedicato, e ascolta le domande dei dottorandi,

forbite domande nel più puro stile derridiano, con giochi di parole eruditi e osservazioni per lui incomprensibili. Roth, che si è formato a Brucknell e alla Università di Chicago mezzo secolo fa, non ha saputo rispondere agli interrogativi pressanti sul significato dei nomi dei suoi personaggi: Seymour (Swede) Levov, significa ‘amore’? Lev? Lion? E Seymour, vuol forse dire *see more*, che ci vede meglio? [...]. E che ci dice di Merry? Si tratta forse di Maria? Della Maria di Cristo? Alcune domande hanno chiamato in causa la numerologia, per esempio per la ‘natura tripartita’ di *Pastorale americana*, che è divisa in tre parti, narra di tre generazioni e introduce una famiglia di tre personaggi.

Poi i dottorandi tirano in ballo il Talmud e la filologia ebraica. Roth, che ignora l’uno e l’altro, si permette di dire che forse «le loro sottigliezze erano fuori luogo», e li invita invece a leggere *Pastorale americana*

come un romanzo che non ha a che fare con il simbolismo dei nomi, bensì con le ripercussioni di un periodo rivoluzionario della società americana, con «la natura incontrollabile della realtà» e l'incapacità di dare un senso agli eventi casuali e alle catastrofi che possono distruggere la vita di un uomo onesto.

Tornati dal seminario, Remnick chiede a Roth la sua opinione «su queste nuove tendenze della critica letteraria», e lui le paragona a uno spettatore di una partita di baseball che anziché guardare il campo di gioco fissa per tutto il tempo il tabellone del punteggio. «Si tratta forse di una lettura politica, oppure di una nuova teoria del baseball? Non direi, significa piuttosto che non si ha la più pallida idea di cosa sia questo gioco».

Diventa dunque interessante capire da dove prendano le loro idee balzane i dottorandi.

Categorie italiane di Giorgio Agamben è una raccolta di saggi sulla letteratura sgranati in un arco di tempo che va dalle origini romane ai giorni nostri. A differenza di quella di Said, è una raccolta debole, nel senso che tra i vari saggi, pubblicati in tempi diversi, non c'è alcun filo conduttore. Il titolo è un bel titolo ma, come accade sovente nei libri di questo genere, non ha reale attinenza con il contenuto, cioè è più esornativo che descrittivo: quali siano queste categorie, e perché meritino il nome di *italiane*, alla fine, non lo si capisce, anche perché alcuni di questi saggi non hanno come tema l'Italia o la letteratura italiana. Qualche analogia, un protocollo comune, la si può trovare semmai nel modo in cui sono costruiti i saggi, soprattutto i primi, che riguardando la letteratura premoderna devono confrontarsi più spesso degli altri con le ricostruzioni e le opinioni dei filologi. Si parte da un problema, un problema *puntuale*, che non chiama in causa cioè, almeno al principio, complesse questioni storico-culturali (quelle, poniamo, su cui riflette Said), ma parole e nomi. Più che di problemi bisognerebbe parlare dunque di enigmi: nelle opere di cui si occupa Agamben c'è qualcosa di enigmatico che aspetta di essere chiarito. Perché la *Commedia* si chiama così? Qual è il reale significato della parola *corn* in provenzale? Nella *Hypnerotomachia Poliphili* chi è veramente il personaggio di Polia? Come interpretare la polisemia della parola *clavis* nel *De vulgari eloquentia*?

Le risposte che nei secoli sono state date a queste domande, spiega Agamben, non sono le risposte giuste. Un tratto caratteristico di molti dei saggi compresi nel volume è, così, la costernazione per l'inadeguatezza degli sforzi altrui: «Che uno studioso come Pio Rajna sia potuto giungere a conclusioni così palesemente insufficienti [...] è qualcosa di cui nemmeno la scarsa fluidità del rapporto che la cultura italiana ha con le proprie origini può dare ragione» (p. 4); «Spiace veder riprodotta in prima linea un'indicazione tanto inconsistente nella recente *Enciclopedia dantesca*, s.v. *Commedia*» (p. 4 nota 2); «Nelle indagini moderne sulle strutture metriche, di rado l'acribia della descrizione si accompagna a un'adeguata intelligenza del loro significato nell'economia globale del testo poetico» (p. 37); «Da cinque secoli l'ingrato volgo degli italianisti, ripetendo la storiella di Bice Portinari, continua a vagare senza pilota in un mare ignoto, credendosi maestro e dotto» (p. 58). E si potrebbe continuare. Devoto di alcuni grandi studiosi (i saggi di *Categorie italiane* sono dedicati a Gianfranco Contini, Giovanni Pozzi, Carlo Dionisotti, nello spirito con cui *Stanze* era dedicato alla memoria di Martin Heidegger), ad Agamben tocca però quasi sempre confrontarsi con una bibliografia che, semplicemente, non è all'altezza.

Le soluzioni trovate da Agamben sono ovviamente di diversa natura, dato che diversi sono i testi e i problemi che essi pongono. Ma da questa varietà non è difficile ricavare un *pattern*, un modello prevalente, su queste armoniche:

Polia, l'oggetto dell'amorosa cerca onirica dell'autore, è, dunque, non soltanto una vecchia, ma una morta, che solo il sogno fa vivere e della quale il libro intero è, insieme, opera e mausoleo. Perché? Che cosa significa la morte di Polia? Tutti questi dati, a prima vista impenetrabili, diventano perfettamente limpidi se li colleghiamo non con una presunta realtà referenziale, ma, restituendoli alla viva unità della lettura, con quanto abbiamo osservato a proposito della lingua del *Polifilo* e del suo carattere autoreferenziale. Polia – possiamo allora avanzare in prima ipotesi – è la (lingua) vecchia, la (lingua) morta, cioè quel latino che l'inaudita stesura del *Polifilo* riflette, nella sua arcaica rigidità lessicale, nel discorso volgare, in un reciproco e trasognato rispecchiamento (p. 50).

Queste parole si riferiscono all'*Hypnerotomachia Poliphili*, e vogliono dire che la donna amata da Polifilo non è una

donna reale ma la lingua latina (simmetricamente, «Polifilo è una figura dell'amore per il latino»): interpretazione che viene poi corretta e precisata verso la fine del saggio (dove si apprende che Polia non è la lingua latina ma «una lingua sognata, il sogno di una lingua ignota e novissima, che esiste solo finché ne dura la realtà testuale»), e che i curatori dell'edizione Adelphi dell'opera respingono definendola, alquanto opacamente, «suggestiva ma troppo angolata» [33]. Il *pattern* è: il testo che tutti hanno sempre creduto parlasse della realtà parla invece del testo medesimo, o della Lingua o della Parola o della Letteratura; ciò di cui ci si affannava a trovare referenti oggettivi è in verità, se osservato nella giusta prospettiva, autoreferenziale. Così è inutile domandarsi, come ha fatto per secoli «l'ingrato volgo degli italianisti», chi è Beatrice, perché, come «ogni studioso intelligente ha, esplicitamente o implicitamente, sempre saputo» (va registrata *en passant* la distinzione tra sapere esplicito e sapere implicito), «Beatrice è il nome dell'amorosa esperienza dell'evento di parola che è in gioco nel testo poetico stesso. Nome e amore della lingua, dunque, ma della lingua intesa non come una lingua grammatica, ma [...] come assoluta dimora nel principio della parola, sorgere del verso dal puro nulla» (p. 58). Ma ciò che vale per Beatrice vale poi per tutta la lirica antica, dal momento che «dietro la teoria provenzale e stilnovistica dell'amore sta una riflessione così radicale sulla parola poetica che soltanto la pseudoscientificità di una tradizione ermeneutica, che è ostinata per secoli a cercare i dati referenziali al di là degli elementi testuali, ha potuto impedire di misurarne la novità e l'importanza» (p. 57). Non bisogna domandarsi a chi o a che cosa si riferiscono le parole dei poeti, bisogna decifrare la loro radicale «riflessione sulla parola poetica».

Per la gran parte, i saggi di *Categorie italiane* sono congegnati così: un rosario di assiomi intorno all'autoreferenzialità della letteratura con grani tanto simili gli uni agli altri da generare nel lettore una curiosa sensazione di *loop*, una sensazione non piacevole, stordente, anche a causa del fatto che per articolare questi assiomi Agamben si serve di oscure tautologie, avvolgenti come fumo:

«... ma come l'essere è sempre l'essere della lingua, così la lingua è, per lui, sempre la lingua dell'essere» (p. 105: a proposito di Manganelli); «... questo 'pensiero della voce sola' (*cogitatio secundum vocem solam*) apre al pensiero una dimensione inaudita, che si sostiene sul puro fiato della voce, sulla sola *vox* come insignificante volontà di significare» (p. 62: su una pagina del monaco francese Gaunilone); «... la parodia designa la rottura del nesso 'naturale' fra la musica e il linguaggio, lo sciogliersi del canto dalla parola. Ovvero, per converso, della parola dal canto» (p. 122: sulla parodia nell'antica Grecia); «In questo modo il poema svela lo scopo della sua orgogliosa strategia: che la lingua riesca alla fine a comunicare se stessa, senza restare non detta in ciò che dice» (p. 144: su una canzone di Dante).

Al di sotto degli assiomi, il paradigma dell'autoreferenzialità del linguaggio governa anche le interpretazioni puntuali, di passi dei quali i filologi avevano dato letture inadeguate giacché ispirate, appunto, a dati di realtà. Così Polia non è, o non è solo, il nome di un essere umano ma l'allegoria di una lingua morta; così il *corn* non è, come dicono le edizioni dei trovatori, il deretano, ma il *Korn*, ovvero, nella lirica dei Minnesänger, «un verso scompagnato all'interno della strofa, che rima, però, col membro corrispondente delle strofe successive» [34]; così il celebre verso dantesco «di qua dal dolce stil novo ch'i' odo», correttamente interpretato (valorizzando cioè l'ambiguità del rimante *ch'i'odo* a *chiodo*), rimanda «senza forzature» a quel *chiodo* (o chiave) che abbiamo visto segnare nel *De vulgari eloquentia* la connessione-sconnessione [...] fra suono e senso» (p. 42). La soluzione di questi piccoli enigmi apre la strada a riflessioni di caratura tutt'altro che piccola. Agamben parte dal chiarimento di un dettaglio, ma grazie a questo chiarimento riscrive capitoli interi di storia letteraria: «Scopo di questo saggio è la situazione critica di un evento che, cronologicamente compiuto all'aprirsi del XIV secolo, ha esercitato sulla cultura italiana un'influenza tanto profonda, che si può dire che esso non abbia cessato di avvenire» (p. 3); «È superfluo sottolineare la capacità innovativa di questo recupero lessicale [il *corn*] rispetto all'intero *corpus* della lirica cortese» (p. 32).

Per realizzare un programma tanto ambizioso, Agamben si serve di uno stile argomentativo peculiare, in cui una paziente, minuziosa erudizione apparecchia la strada a lampi assertivi perentori, che a quell'erudizione fanno fare uno spaesante salto di livello.

Quanto all'erudizione, si ha però spesso l'impressione che Agamben affastelli citazioni un po' a caso, più per la loro forza suggestiva che per la loro pertinenza, e si adoperi a trovare tra tutte corrispondenze, simmetrie, echi dal denso significato. Il risultato è, di solito, frastornante, perché non è quasi mai chiaro che cosa ci facciano nel

medesimo capoverso Gregorio di Nazianzo e Rimbaud, o i trovatori e Kafka: cortocircuiti temporali davanti ai quali viene in mente ciò che ha osservato una volta Carlo Augusto Viano a proposito di quelle grossolane «operazioni sincretistiche» attraverso le quali, «riprendendo una tradizione nostrana, che ha il gusto più per le assimilazioni e le utilizzazioni convergenti che per le analisi e le distinzioni, esperienze in origine distinte sono state messe insieme, senza tener conto delle differenze locali; poi, sulla base di queste associazioni, si è preteso di cogliere uniformità di lungo periodo, che in realtà sono del tutto inventate» [35]. A volte accade che il virus citatorio si attivi per la semplice menzione del nome, un po' come in *Buffalo* di Montale. Si accenna a un confronto tra la poesia di Caproni e quella di Pascoli, e il confronto si chiude con questa notizia: «Per una singolare coincidenza, che qui si registra solo per amore di curiosità, Caproni è anche il nome del medico che, a Barga, assiste Pascoli morente» (p. 90). Salta fuori nel discorso il nome di Pelagio, e in nota Agamben osserva: «È lo stesso tema di cui Kafka discute, negli anni della grande guerra, con l'amico Felix Weltsch [...]: "Chi era Pelagio? Sul Pelagianesimo ho già letto molte cose, ma non ricordo un ette"» (p. 83 nota 2) – senza che l'una o l'altra osservazione abbiano un qualche rapporto significativo con le questioni che si sfiorano nel testo: è solo che questa bulimia non contempla scarti.

Quanto ai lampi assertivi («Unicamente in questa prospettiva è possibile comprendere...» [p. 140], «Notiamo qui, di passaggio, che non è possibile comprendere...» [p. 63], «Ogni lettore attento concederà che questa zona d'indistinzione definisce...» [p. 104]), nulla che non ci si sia ormai abituati a trovare nella filosofia contemporanea più magniloquente o nella teoria letteraria più dogmatica. Di suo, Agamben aggiunge una speciale sapienza retorica, che trama l'argomentazione di entimemi («Se il verso si definisce appunto attraverso la possibilità dell'*enjambement*, ne segue che l'ultimo verso di una poesia non è un verso», p. 141: il verso *non* si definisce per questa possibilità), interrogative retoriche minatorie («Che cos'è un'esitazione, se la si toglie da ogni dimensione psicologica [...]? Che cos'è l'*enjambement*, se non l'opposizione di un limite metrico a un limite sintattico [...]? Che cos'è la rima, se non lo scollamento tra un evento semiotico (la ripetizione di un suono) e un evento semantico?»): tutto nella stessa pagina 138), e soprattutto un repertorio di preziosismi e *agudezas* di, bisogna dire, raggelante cattivo gusto («Possiamo solo dire che qui qualcosa finisce per sempre e qualcosa ha inizio, e che ciò che comincia, comincia soltanto in ciò che finisce», 95; «... qualcosa come un paesaggio etico primordiale [...] dove, sopravvissuto alla sua estinzione, pascola distratto il grande rettile giurassico della poesia»: p. 163).

Ora, la sproporzione tra le 'scoperte' fatte da Agamben e le conseguenze che Agamben pretende di trarne sarebbe imbarazzante anche se queste scoperte fossero reali. Ma il fatto è che si tratta di scoperte immaginarie.

Da un lato, il problema è che la vertiginosa rete di analogie mobilitata da Agamben porta a conclusioni che non hanno alcuna attinenza con i testi presi in esame. Perché, si domanda per esempio Agamben, Nemrod è presentato nella *Genesi* come cacciatore?

Se la punizione di Babele è stata la confusione delle lingue, è probabile che la caccia di Nemrod avesse a che fare con un perfezionamento artificiale dell'unica lingua degli uomini, che doveva schiudere alla ragione un potere senza limiti. Questo almeno lascia intendere Dante, quando, per caratterizzare la perfidia dei giganti, parla dell'«argomento della mente» (*nf.*, xxxi 55). È un caso che lo stesso Dante presenti, nel *De vulgari Eloquentia*, la sua ricerca del volgare illustre costantemente attraverso l'immagine di una caccia [...], e che la lingua così inseguita sia assimilata a una bestia feroce, a una pantera? (p. 150).

Ma questa rete di rapporti – dalla Bibbia alla *Commedia* al *De vulgari eloquentia* – è inconsistente. Stando alle fonti di cui disponiamo, e che Agamben non incrementa, tra l'epiteto di «cacciatore» che la *Genesi* assegna a Nemrod e la Torre di Babele non c'è nessuna relazione significativa; l'idea che la sua «caccia» avesse come obiettivo «un perfezionamento artificiale dell'unica lingua degli uomini» non ha alcun fondamento nei testi. La terzina «ché dove l'argomento de la mente / s'aggiugne al mal volere e a la possa, / nessun riparo vi può far la gente» non ha minimamente il senso che le attribuisce Agamben: vuol dire che la forza e la cattiva volontà, se unite all'intelligenza (e i giganti hanno l'intelligenza, a differenza degli elefanti e delle balene menzionati nei versi precedenti), formano un'alleanza invincibile. E la metafora della caccia adoperata da Dante nel *De vulgari eloquentia* è – come osserva Mengaldo in nota a l vi 1 – una metafora comune nella tradizione scolastica per indicare l'avventura della ricerca in campo filosofico, e non si vede come e perché essa debba collegarsi alla storia biblica di Nemrod.

Su scala più grande, il primo e il secondo saggio della raccolta, sul titolo della *Commedia* e sul *corn*, sviluppano connessioni altrettanto arbitrarie. Il primo articola una distinzione tra 'natura' e 'persona' che – sempre ammesso che si riesca a venire a capo di un'argomentazione fondata più del solito su grandi sintesi storico-ideali e piccoli arbitri interpretativi (tra gli altri: l'indebita proiezione sulla *Commedia* delle categorie estetiche che Dante aveva elaborato nel *De vulgari eloquentia* in relazione alla poesia lirica) – non sembra granché pertinente per spiegare perché la *Commedia* si chiama *Commedia* [36], e di fatto, giustamente, non ha avuto eco negli studi successivi. Quanto al *corn* e all'espressione *cornar* il *corn* che si leggono nel serventesco di Arnaut Daniel *Pus Raimons e Truc Malenx* e negli altri testi implicati nel famigerato *affaire Cornilh*, l'idea che si tratti di un termine tecnico della metrica tedesca importato in Provenza non ha alcun riscontro nei testi, nonostante lo scialo di depistanti 'luoghi paralleli'. Il *corn* è il 'sedere' (*cul*, infatti, nella *razo*); e *cornar* non significa altro che 'suonare il corno' (c'è anche nell'italiano antico, per esempio nel *Teseida* di Boccaccio: «e qual di loro uccello e qual can tene / e nel boschetto entraro, alcun cornando»), allo stesso modo che *trombare* significa 'suonare la tromba' (*Statuti senesi*: «iiii huomini de la città di Siena, e' quali sappiano bene trombare»): sicché *cornar lo corn* vorrà dire, come quasi tutti gli editori hanno inteso, 'suonarlo', comunque vada precisato questo gesto – soffio o bacio [37].

Dall'altro lato, le ricostruzioni di Agamben sono spesso inficcate da errori che le rendono già in partenza inattendibili. E non si dice naturalmente dei troppi errori di dettaglio (a p. 142 salta fuori un fantomatico «libro III» del *De vulgari eloquentia*; a p. 59 si sostiene, a torto, che «il discordo era, nella lirica provenzale e stilnovistica, quella forma poetica in cui le diverse lingue materne, nella loro babelica discordia, erano chiamate a testimoniare dell'amore per l'unica lingua lontana»; e lasciamo stare gli spericolati 'restauri' operati alla luce della suddetta tesi del *corn*, a cominciare dal più celebre verso di Arnaut: «Lo ferm voler qu'el *corn* intra»!), ma di errori d'impianto, anzi di ragionamento. E qui s'intende che l'affastellarsi delle 'fonti' e lo stile apodittico non mettono il lettore nella condizione ideale per seguirlo, questo ragionamento: ci si abbandona al flusso delle parole, pur capendo a metà; ci si fida. Bisogna invece leggere con attenzione. Agamben commenta per esempio il celebre passo del *Convivio* in cui Dante, glossando la canzone *Amor che ne la mente*, parla delle due *ineffabilità* che lo investono, mentre Amore, nella mente, gli parla della donna amata:

E dico che 'move sovente cose che fanno disviare lo 'ntelletto'. E veramente dico; però che li miei pensieri, di costei ragionando, molte fiате voleano cose conchiudere di lei che io non le potea intendere, e smarrivami, sì che quasi pareva di fuori alienato [...]. E quest'è l'una ineffabilitade di quello che io per tema ho preso; e consequentemente narro l'altra, quando dico: *Lo suo parlare*. E dico che li miei pensieri – che sono parlare d'Amore – *sonan sì dolci* che la mia anima, cioè lo mio affetto, arde di potere ciò con la lingua narrare; e perché dire nol posso, dico che l'anima se ne lamenta dicendo: *lassa! ch'io non son possente*. E questa è l'altra ineffabilitade; cioè che la lingua non è di quello che lo 'ntelletto vede compiutamente seguace [38].

Commenta Agamben:

Qui Dante definisce l'evento poetico non in una convergenza, ma in una sconnessione tra intelletto e lingua, che dà luogo a una doppia «ineffabilitade», dove l'intelletto non riesce ad afferrare (a «terminare») ciò che la lingua dice e la lingua non è «compiutamente seguace» di ciò che l'intelligenza comprende [...]. Il luogo della poesia è qui definito in una sconnessione costitutiva fra l'intelligenza e la lingua, in cui, mentre la lingua («quasi da se stessa mossa») parla senza poter intendere, l'intelligenza intende senza poter parlare.

Ma Dante non dice questo. Nel passo in questione, la 'doppia ineffabilità' è, da un lato, incapacità dell'intelletto di comprendere ciò che l'Amore dice della donna amata; dall'altro, incapacità della lingua di tener dietro («esser seguace») a ciò che l'intelletto comprende, cioè di esprimere il concetto con parole. Non è vero – come sostiene Agamben citando un non pertinente passo dal commento alle *Sentenze* di Tommaso – che «la lingua eccede l'intelletto (parla senza intendere)» e che «mentre la lingua («quasi da se stessa mossa») parla senza poter intendere, l'intelligenza intende senza poter parlare». La lingua *non* parla, resta muta, sia perché il pensiero della donna amata sopravanza le forze dell'intelletto sia perché quel pensiero, una volta compreso dalla mente, rifiuta di essere espresso in parole: se la lingua parlasse «quasi da se stessa mossa» non si capirebbe perché Dante parla

di due ineffabilità.

Da queste incertissime premesse Agamben deduce quanto segue:

Se tale è la struttura del dettato poetico, allora le terzine di *Pur.* xxiv 49-63 andranno rilette in conseguenza. Innanzitutto la doppia scansione *spira / noto* e *detta / vo significando* (come anche la duplicazione *l' / un*) corrisponde al doppio eccesso e alla doppia ineffabilità del *Convivio* che, definitivamente acquisita come felice principio poetico, delimita ora lo spazio in cui veramente, secondo l'intenzione topica di Dante, l'invenzione può rovesciarsi in ascolto (e trascrizione) e l'ascolto in invenzione. Il muoversi 'stretto' della penna «di retro al dittatore» non potrà, quindi, significare una semplice adesione; piuttosto – in quanto la penna aderisce al dettato proprio attraverso la sua insufficienza – a «stretto» andrà restituito il senso di «impedito, in difficoltà», che l'aggettivo ha costantemente nella *Commedia* quando è riferito all'atto di parola (valga per tutti *Pur.* xiv 16: «si m'ha nostra ragion la lingua stretta»). Ma anche la rimanodo / *ch'i' odo*, che torna nella *Commedia* più volte e sempre in contesti significativi (*Par.*, vii 53-55; *Pur.*, xxiii 13-15; *Pur.*, xvi 22-24), non sarà casuale, ma vi si potrà scorgere senza forzature un'evocazione appena cifrata di quel «chiodo» (o chiave), che abbiamo visto segnare nel *De vulgari eloquentia* la connessione-sconnessione (quasi, l'irrelata relazione, come per via di chiodo, appunto) fra suono e senso [...]. E non lo svela, del resto, poco dopo Guinizelli nel modo più aperto, quando, quasi citando le parole di Bonagiunta, dice: «Tu lasci tal vestigio / per quel ch'i' odo, in me, e tanto chiaro / che Leté nol può trarre né far bigio» (*Pur.*, xxvi 106-8)?

Quasi niente è vero. Nell'ordine. (1) I versi del *Purgatorio* possono certamente essere letti sullo sfondo del *Convivio* (e così, del resto, ha fatto la critica), ma non è vero che «la doppia scansione *spira / noto* e *detta / vo significando*» corrisponda alla doppia ineffabilità di cui Dante parla del *Convivio* (e questo sia che la si interpreti erroneamente, come fa Agamben, sia che la si interpreti nel modo corretto): tra, da un lato, l'Amore che ispira e detta al poeta che annota e dice e, dall'altro, l'insufficienza della mente a capire e della lingua ad esprimere non c'è alcuna vera corrispondenza. (2) L'aggettivo «stretto» non ha il senso di 'impedito, in difficoltà' [...] nella *Commedia* «quando è riferito all'atto di parola», per la buona ragione che non è mai riferito all'atto di parola. Il verso che Agamben cita in appoggio alla sua lettura è un verso che non esiste: Dante scrive infatti (in *Purgatorio* xiv 126, non 16) «si m'ha nostra ragion la mente stretta» (edizione Petrocchi, ma l'edizione del centenario ha la stessa lezione), e non «... la lingua stretta». (3) La relazione che Agamben stabilisce «senza forzature» tra la rimanodo: *ch'i' odo* di *Pg* xxvi e il «chiodo (o chiave)» che nel *De vulgari eloquentia* designa il verso anarimo è insussistente. Inoltre, non solo in questo passo Agamben dà l'impressione di pensare che *chiodo* e *chiave*, in latino, si dicano allo stesso modo (non riesco a interpretare diversamente l'affermazione fatta qualche riga prima: «Diventa allora comprensibile perché Dante [...] chiami il verso scompagnato *clavis* [chiave, ma anche chiodo, giusta il doppio significato del termine]»), mentre ovviamente *clavis* non è *clavus*, e Dante per designare il verso scompagnato usa la prima parola, non la seconda. (4) L'ambiguità tra *chiodo* e *ch'i' odo* è solo apparente, perché la prosodia non ammette se non una scansione trisillabica, e del resto non si capisce perché con le parole «per quel ch'i' odo» fatte pronunciare a Guinizelli Dante dovrebbe «evocare» la *clavis* (*clavis*, non *clavus*, ripeto) di cui si parla nel *De vulgari eloquentia*. Come spesso accade, in Agamben, una domanda retorica perentoria («E non lo svela, del resto...?») prende il posto di ciò che si chiederebbe per poter credere a queste rivoluzionarie proposte esegetiche: un'argomentazione decente.

4.

Una volta, in una università di Caracas, abbiamo proiettato *Fantozzi*. Gli studenti non sapevano quasi niente dell'Italia e non avevano mai sentito parlare del film. Hanno riso soprattutto per le scene più simili alle gag delle comiche: Fantozzi che si prende la martellata in testa, Fantozzi che viene picchiato da tre energumani davanti alla signorina Silvani, Fantozzi che provoca una valanga con un rutto. Alla fine, mentre io provavo a spiegare cosa vuol dire «essere azzurro di sci», il dibattito si è orientato subito sulla «chiave ideologica» del film; si sono citati Kafka e Gramsci. Tutti prendevano tutto molto sul serio. Più precisamente: tutti cercavano di sollevare il film leggero che li aveva divertiti al livello delle cose serie che avevano imparato od orecchiato all'università. L'intellettualizzazione delle opere d'arte è, si sa, il riflesso condizionato più comune tra i lettori, gli ascoltatori e gli spettatori più ingenui: e tali erano quegli studenti di Caracas. Ma questo genere di ingenuità è quello che spesso si è *insegna*

all'università negli ultimi decenni. Naturalmente, gabellandola per profondità, punto di vista dell'esperto, cioè per *il contrario dell'ingenuità*. «Sulla scorta della recuperata dignità del verso chiave (o chiave) nell'economia poetica cortese, sarà forse possibile leggere in modo meno ingenuo...» [39]. Nessuno, all'università, vuole passare per ingenuo. L'università è appunto il luogo che rende sofisticati gli ingenui: l'ipotesi che la verità giaccia, almeno ogni tanto, sulla superficie è in contraddizione con il suo mandato.

Screditare, dall'interno dell'università, questa idea universitaria della cultura è dunque impossibile. Si sopravvaluta la profondità dell'arte perché si vuole affermare la propria. Perciò, discutere le tesi di questi studiosi è quasi inutile se l'obiettivo è quello di persuadere i non persuasi che quelle tesi sono fragili, o che il ragionamento che ha portato a formularle è fallace, fondato su dati traballanti o male interpretati. Giurare sulle parole dei maestri è il più umano dei riflessi, e se a scuola o all'università qualcuno di cui avevamo fiducia ci ha detto che quel dato libro è un libro fondamentale, che quel dato autore ha detto certe fondamentali verità, attorno a quel libro e a quell'autore si è addensata per noi un'aura di rispetto che un ragionamento contrario, una dimostrazione contraria ben difficilmente riusciranno a dissolvere. E *ben difficilmente* diventa *mai* nel caso in cui si tratta di verità mobilitabili nel dibattito politico o nella disputa sui valori. Stupefacente, infatti, in molti di questi esercizi di critica universitaria, è la fiducia che i loro autori nutrono circa la possibilità di avere una qualche immediata influenza sul mondo che si apre al di fuori delle porte dei dipartimenti. È sempre stata una vanità degli intellettuali impegnati, dal secolo dei Lumi in poi; ma misurata sulle dinamiche del mondo attuale è una vanità patetica. Bisogna avere una minuscola esperienza della vita e una maiuscola concezione di sé – una buona definizione del profilo di molti intellettuali, del resto – per scrivere cose come queste:

È vero che, come ha notato Judith Butler, lo stile preconfezionato di quella che è considerata una prosa accettabile rischia di nascondere i presupposti ideologici che ne sono alla base. Butler ha citato la complessa sintassi di Adorno e il suo stile espressivo irto di difficoltà come esempio di una delle modalità possibili per eludere, e perfino sconfiggere, il modo in cui l'ingiustizia e la sofferenza vengono mascherate e il discorso riesce a coprire la complicità con la prevaricazione politica [40].

Sono esagerazioni grottesche; ma è comprensibile che facciano colpo soprattutto sugli studiosi più giovani e sprovvisti, quelli che nella cultura cercano soprattutto un'opportunità d'intervento, un modo per affermare se stessi. È però un tipo di narcisismo che è avvilente dover cogliere nelle pagine di studiosi maturi.

Quanto invece alla seduzione dell'interpretazione 'profonda' (quella dei dottorandi che gettava nella costernazione Philip Roth, quella che getta nella costernazione il lettore di Agamben), anche in questo caso la vanità personale, la vanità di chi presume di vedere la verità che nessuno aveva saputo vedere, trova un terreno di coltura ideale nell'ambito della ricerca universitaria, cioè nello studio *professionale* della letteratura – non un ente metastorico ma, nelle forme che conosciamo, un'invenzione freschissima, secondo-novecentesca – perché qui la produzione di nuove teorie e il disvelamento di verità insospettite non sono solo accettati ma fortemente sollecitati (che altro chiedono la VQR, i concorsi a cattedra per titoli?), e sono anzi vitali perché la macchina funzioni a regime. La frase «Le cose non sono così semplici» è il viatico alla moltiplicazione dei progetti di ricerca, delle riviste, delle cattedre, e questo è tanto più vero in settori come l'antichistica e la medievistica, che lavorano su un repertorio pressoché finito, non incrementabile di oggetti. Perciò, come mi è già capitato di osservare,[41] nella riflessione su come oggi si parla della letteratura non guasterebbe un po' di materialismo, il materialismo triviale dei numeri. Dal momento che l'atto dell'interpretazione non avviene nel vuoto, e nemmeno in una libera, feriale repubblica delle lettere, bensì nelle scuole e nelle università, sicché gli interpreti non sono, come un tempo, gli scrittori e i loro pochi amici ma l'esercito dei laureati in Lettere, varrebbe la pena di domandarsi in che modo questo inedito dato ambientale (le cose non stavano a questo modo in un passato non troppo remoto) ha orientato il dibattito sulla letteratura, anzi l'idea stessa di letteratura: per il bene ma anche – salvo pensare che ogni nuova moda, teoria, applicazione critica vada accolta come positiva per il solo fatto di esistere – per il male.

Ma il tema del nostro seminario non è l'influenza che le dinamiche della 'ricerca' in campo umanistico ha avuto ed ha sul nostro modo di leggere i libri; è l'intersezione tra critica e filologia: e a questa torniamo per concludere.

Mi è sempre parso sorprendente il fatto che anche filologi competenti abbiano dato credito alle cervellotiche teorie letterarie che hanno colonizzato il campo delle *humanities* nel secondo Novecento, o a certe letture calibrate

sull'ideologia anziché sui dati di fatto. Non ho mai capito per esempio come sia stato possibile tenere per vera – come un filologo a mio avviso dovrebbe – la banale idea storicista secondo cui l'interprete deve in primo luogo accertare il significato che l'opera letteraria aveva per il suo autore e per il pubblico a cui si rivolgeva [42] e, insieme, flirtare con la *Wirkungsgeschichte* di Gadamer e con la teoria della ricezione di Jauss, quella che dichiara «illusorio ciò che l'interpretazione filologica tradizionale di un'opera divenuta estranea riteneva di comprendere direttamente o 'esteticamente' superando la distanza temporale – 'attraverso il testo soltanto' – o anche mediatamente o 'storicamente' – risalendo alle sue fonti e al sapere realmente prodotto in quel tempo» [43].

Ma può darsi che sia una sorpresa fuori luogo. In fondo è comprensibile che discipline pratiche, più di fatica che di pensiero, come la filologia (la «bassa macelleria» di cui ha detto una volta Avalle) abbiano cercato una sanzione ideale nel campo della teoria letteraria. Non è tempo, però, di chiudere questa porta? In un'intervista di qualche anno fa (su YouTube: *Richard Rorty: KQED Interview 2006*, da 17' in poi) hanno domandato a Richard Rorty che cosa pensava dello stato degli studi umanistici negli Stati Uniti. Lui ha risposto che «la teoria letteraria è quasi morta», e che questa era una cosa buona. L'intervistatore gli ha fatto osservare che in realtà quella cosa morta continuava ad essere coltivata in molti dipartimenti universitari, negli Stati Uniti e nel resto del mondo. Rorty allora ha formulato meglio il suo pensiero: «Credo che guardare un testo letterario attraverso una lente teorica produca della critica molto fiacca [...]. Il fatto di avere strumenti di analisi nuovi, come quelli procurati da Marx, Freud e dal movimento femminista, non garantisce affatto che uno abbia qualcosa di interessante da dire a proposito del libro su cui sta scrivendo». Mentre non mi pare che la teoria letteraria sia morta, né che sia auspicabile che muoia (mi accontento che abbia, come ormai ha quasi ovunque, una posizione marginale nel campo delle *humanities*), quest'ultima osservazione mi pare molto giusta. Le università sono piene di studiosi e di studenti che credono che la lettura di alcuni testi teorici classici, magari alternata alla lettura di testi teorici alla moda che non diventeranno classici, farà di loro dei critici raffinati. Si capisce perché questa idea venga difesa nelle università: nel momento in cui esse promettono ai loro iscritti di farli diventare specialisti in 'critica letteraria', si pone il problema della costituzione di un corpus di conoscenze compendiate in un *syllabus*. Ma un bravo critico è il contrario di un critico gregario, e il critico che non muove un passo senza prima raccomandarsi ai santoni della *Theory* non è niente di più di un gregario. Mi pare che soprattutto nel campo della letteratura premoderna i seri studi filologici, nel senso amplissimo che è stato quello in cui li hanno intesi Spitzer e Auerbach, siano un utile contravveleno a questo psittacismo e, soprattutto (le osservazioni che ho fatto nelle pagine che precedono miravano a dimostrare questo), alle tante sciocchezze che ci vengono incontro sia dalle pagine dei santoni sia da quelle dei gregari, paludate sotto la veste della profondità o dell'impegno.

[1] A. Pascale, *Passa la bellezza*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 134-35.

[2] È quella amplissima cerchia di ammiratori dilettanti di Marx, digiuni di economia, allora come oggi molto presenti e attivi nei dipartimenti umanistici, su cui ha ironizzato Schumpeter: «L'elemento non-professionale è rappresentato con particolare ricchezza nella cerchia degli ammiratori di Marx, che, uscendo dall'atteggiamento del tipico *economista* marxista, continuano a prendere per oro colato tutto ciò che egli ha scritto. La cosa ha una notevole importanza. In ogni gruppo nazionale di marxisti, vi sono almeno tre profani contro un economista preparato, e, di regola, quest'ultimo è marxista solo nel senso specificato nell'introduzione a questa parte, venera l'icona, ma le volge le spalle quando lavora» (cfr. Joseph A. Schumpeter, *Capitalismo, socialismo e democrazia*, Milano, Etas 2001, p. 434 nota 1).

[3] L. Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, in *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, pp. 105-160: 145.

[4] Prendendo *filologia* nell'accezione ampia, non tecnica, che ha il termine *philology* in inglese (nel Webster, «the study of literature and of disciplines relevant to literature or to language as used in literature»), che è poi l'accezione spitzeriana. Di filologia come critica del testo o ecdotica qui non è questione.

[5] C. Cases, *I limiti della critica stilistica*, «Società», 1-2 (1955), poi in *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, col titolo *Leo Spitzer e la critica stilistica*, pp. 215-253: 242-243).

- [6] F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989 [ma 1955], p. 163.
- [7] Le parole di Spitzer sono riportate da Fortini in *Verifica dei poteri*, cit., pp. 164-165.
- [8] Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 166.
- [9] Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 168.
- [10] Cases, *I limiti della critica stilistica*, cit., p. 252.
- [11] D. Cofrancesco, *Un ricordo del 'fratello maggiore' Domenico Settembrini*, «L'Occidentale», 6 maggio 2012.
- [12] H. Krauss, *Sistema dei generi e scuola siciliana*, in *La pratica sociale del testo. Scritti di sociologia della letteratura in onore di Erich Köhler*, a cura di C. Bordoni, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 123-158: 138.
- [13] E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 4.
- [14] T. Judt, *Edward Said: il cosmopolita senza radici*, in *L'età dell'oblio. Sulle rimozioni del '900*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 159-173: 159.
- [15] E. Said, *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 83.
- [16] U. von Wilamowitz-Möllendorf, *Zukunftphilologie! Eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches «Geburt der Tragödie»*, Berlin, Gebrüder Borntraeger, 1872, p. 7.
- [17] F. Nietzsche, *Epistolario 1865-1900*, a cura di B. Allason, Torino, Einaudi, 1977, pp. 68-70.
- [18] Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 113.
- [19] Ivi, p. 117.
- [20] Ivi, p. 111.
- [21] E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 255-257.
- [22] Cfr. E. R. Curtius, *Gustav Gröber und die romanische Philologie*, «Zeitschrift für romanische Philologie», LXVII 4-5 (1951), pp. 257-288: 276-277, nota 2. La citazione da Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, cit., p. 246; una formulazione analoga nel finale di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1956, II, pp. 340-341.
- [23] G. Vinay, *Mimesis. Critica nuova e superstizioni antiche*, in Id., *Peccato che non leggessero Lucrezio*, riletture proposte da C. Leonardi, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1989, pp. 21-50: 50.
- [24] Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 138.
- [25] Ivi, p. 117.
- [26] Ivi, p. 137.
- [27] Ivi, p. 140.
- [28] Ivi, p. 81.
- [29] Ivi, p. 67.

- [30] E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 74-77. Sull'assurdo «desiderio di Said di includere Omero, Eschilo e Dante nella sua galleria di furfanti orientalisti» cfr. R. Irwin, *Lumi dall'Oriente. L'orientalismo e i suoi nemici*, Roma, Donzelli, 2008, p. 285.
- [31] Said, *Umanesimo e critica democratica* cit., pp. 108 e 161.
- [32] D. Remnick, *Ritratti da vicino*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 128-129.
- [33] F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 2 volumi, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2007, II, p. 499.
- [34] G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 30-31.
- [35] C. A. Viano, *Va' pensiero. Il carattere della filosofia italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1985, p. 102 nota.
- [36] Se pure si chiama così, se cioè *comedia* è il nome dell'opera, e non piuttosto quello del genere letterario a cui – secondo la tassonomia dantesca – appartiene: cfr. A. Casadei, *Dante oltre la «Commedia»*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 15-43; e M. Tavoni, *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 335-369.
- [37] Cfr. L. Lazzerini, *Cornar lo corn: sulla tenzone tra Raimon de Durfort, Truc Malec e Arnaut Daniel*, «Medioevo romanzo», viii 3 (1983), pp. 339-372.
- [38] D. Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti e C. Giunta, Milano, Mondadori, 2014, III iii 13-15.
- [39] Agamben, *Categorie italiane*, cit., p. 40. A questa promessa segue, di fatto, una lettura 'meno ingenua' – ma sbagliata.
- [40] Said, *Umanesimo e critica democratica*, cit., p. 97.
- [41] C. Giunta, *Sulla ricezione e sull'interpretazione della poesia delle origini*, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*, a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Roma, Viella, 2007, pp. 31-48; e Id., *Le «Lezioni americane» di Calvino 25 anni dopo. Una pietra sopra?*, «Belfagor», LXV 6 (2010), pp. 649-666.
- [42] A questo accertamento del 'primo significato' dell'opera come compito del filologo si riferisce per esempio Spitzer, *Critica stilistica* cit., pp. 156-157. Ma una più efficace descrizione di tale compito – applicata alle arti figurative ma valida per tutte le arti – si trova in E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997, p. 90: «Il metodo suggerito da queste osservazioni è faticoso. Bisogna ricuperare, per le vie tortuose dell'erudizione storica, una grande massa di conoscenze contingenti, prima che un'opera, il cui 'soggetto' è stato dimenticato, possa rifiorire esteticamente. I capolavori non sono sicuri nella loro immortalità come credeva Croce. Se un fatto contingente può dare loro la vita, un fatto contingente può anche ridurli in ombra: difatti, ciò che deve essere appreso può essere dimenticato».
- [43] H. R. Jauss, *Estetica e interpretazione letteraria*, Genova, Marietti, 1990, p. 31.