



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ R. Picard, *op. cit.*, p. 42.

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

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

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

⁷ *Ibid.*, p. 26.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ed ecco come commenta Starobinski:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

