



2

«Rabelais», una tesi di Spitzer; Montaigne secondo Bespaloff

PELLINI, BORSARI

SPITZER

Vienna, 1910: il futuro protagonista della critica stilistica presenta la sua tesi su Rabelais, negando la vena realista del *Gargantua*, perché la presume incompatibile con il comico: da Quodlibet

Molti giochi del significante per minor dispendio psichico

di PIERLUIGI PELLINI

Sostenuta a Vienna nel 1910, relatore l'illustre linguista Wilhelm Meyer-Lübke, la tesi di laurea di Leo Spitzer, allora ventitreenne e destinato a diventare il maggiore esponente della critica stilistica novecentesca, sulla *Wortbildung*, ovvero i neologismi, viene oggi tradotta da Quodlibet con il titolo *Rabelais La formazione di parole come strumento stilistico* (traduttrice Lucia Assenzi, prefatore Davide Colussi: pp. 368, € 24,00).

È un volume fondamentale per chi si interessa alle origini della critica stilistica; e prezioso per chiunque sia affascinato dalla cultura viennese d'inizio Novecento. Non è tuttavia importante per quel che insegna su Rabelais, o sul Balzac rabelaisiano dei *Contes drolatiques*, cui è dedicata una corposa appendice. In ossequio al rigore positivista del maestro, il giovanissimo Spitzer cataloga e annota con diligenza i fenomeni lessicali; e i suoi commenti, come riconosce Colussi, hanno «natura spesso prettamente storico-linguistica».

Un profluvio di note

Non mancano le pagine divertite e divertenti, in cui si intrecciano semantica e etimologia, italiano e francese, per dar conto dei salaci doppi sensi tanto cari a Rabelais (per esempio nel caso della dotta disquisizione su papefigue / pappafico). Resta comunque alquanto paradossale che il lettore italiano non trovi in italiano, a fronte di questo lavoro acerbo, i grandi saggi della maturità sulla sordina classica in Racine, sull'enumerazione caotica nella poesia moderna, su Proust e sullo stesso Rabelais (per non fare che pochi esempi).

Va un po' meglio con lo Spitzer studioso di semantica storica (è disponibile per il Mulino il libro su *L'armonia del mondo*) e dell'italiano popolare (fra le altre cose, il Saggiatore ha meritoriamente tradotto due anni fa *Perifrasi del concetto di fame. La lingua segreta*

dei prigionieri italiani nella Grande Guerra).

Nella tesi di Spitzer si trova in embrione, ma appena accennata, l'idea di un sostanziale antirealismo dell'opera maggiore di Rabelais («ogni neoformazione porta i caratteri dell'irreale»), in ragione di una presunta incompatibilità di comico e realistico su cui il critico tornerà negli anni successivi. Invece è già pienamente sviluppato, quasi a voler forzare i limiti della mera schedatura linguistica, quell'esuberante apparato di note, che sarà tipico di molti scritti successivi: Spitzer relega non di rado le cose più importanti a piè pagina, un po' per amore snobistico del margine, ma soprattutto per intima necessità di un ragionamento che, se nasce quasi sempre da una folgorante intuizione, poi procede per approssimazioni, precisazioni, distinguo, e anche spiazanti palinodie. Nelle note e nelle *Aggiunte finali del Rabelais*, lascia esterrefatti l'ampiezza delle letture, soprattutto francesi, del laureando: appassionato non solo di Balzac e di altri autori canonici, ma anche di scrittori ottocenteschi oggi considerati minori, come François Coppée o Courteline; autori diversissimi fra loro, ma spesso irriverenti, irregolari, popolari, insomma inclina a un uso idiosincratico della lingua (un uso che mette a dura prova la traduttrice: che se la cava bene con il tedesco, mentre nelle citazioni dal francese le sfugge qualche strafalcione). Attraversa tutto il libro una riflessione non banale sul comico, che prende le mosse da Bergson e soprattutto da Freud, e risponde a una mai rinnegata passione per il mimo, la farsa, la commedia, perfino il vaudeville, generi popolarissimi nel lungo Ottocento (che non è stato solo un «secolo serio»).

Spitzer studia Rabelais avendo in mente Johann Nestroy – un attore e commediografo viennese d'inizio Ottocento – o la pochade dei teatri popolari parigini di fine secolo. Questa predilezione, felicemente antistoricista, per il corto circuito fra classico e contemporaneo, e anche fra arte e vita (la *Wortbildung* di Rabelais

«non è qualcosa di letterariamente morto»), tornerà spesso nei migliori saggi della maturità; ma già nella tesi, sulla diligente tassonomia cara a Meyer-Lübke, non di rado prevale il piacere digressivo dell'acuta notazione puntuale. È insomma eccessiva la ferocia autocritica con cui Spitzer, nel saggio re-

trospettivo del 1960 in cui traccia lo *Sviluppo di un metodo*

liquida l'antica *Dissertation*: «Catalogai pedantescoamente i neologismi di Rabelais secondo insipide categorie letterarie quali la farsa, il burlesco, il grottesco». Certo, l'autore del Rabelais non sa ancora individuare per via di scarto stilistico quello che crocianamente definirà «l'etimo spirituale» del capolavoro; e tuttavia, che il giovane Spitzer sarebbe diventato uno dei più fini e acuti lettori del Novecento, fra le righe di questa tesi già lo si poteva intuire.

La parte più interessante del libro non è però quella analitica, bensì l'ampia premessa teorica, su cui opportunamente si sofferma Colussi nella Prefazione, sottolineando in particolare il debito, precocissimo e tutt'altro che scontato, con la psicoanalisi. In realtà, nella tesi non c'è traccia dei più vulgati saggi di Freud sulla letteratura: certo, all'altezza del 1910 alcuni dei più celebri (su Michelangelo, Goethe, Dostoevskij) erano di là da venire; ma Spitzer conosce sicuramente l'ampio scritto sulla Gradiva di Wilhelm Jensen; e giustamente lo ignora. Mentre cita con inusitata frequenza *Il motto di spirito*: non per estrapolarne i principi di una teoria freudiana della letteratura, come farà Francesco Orlando più di mezzo secolo più tardi; ma per mutuare – anche per l'evidente contiguità di argomento – una eziologia degli artifici formali: rime interne, figure etimologiche, neologismi farseschi, insomma quei giochi del significante che hanno una funzione decisiva nello scatenare la comicità rabelaisiana, consentono, come il motto di spirito, un risparmio di energia psichica; anche se poi il critico ci tiene a sottoli-

neare l'intenzionalità dei doppi sensi di Gargantua: consapevolmente orchestrati, non prodotti dall'inconscio dello scrittore.

Da Freud a Croce

È vero che Spitzer non esiterà a definire senz'altro «freudiana» tutta la sua produzione di critico letterario anteriore agli anni Trenta; ma fin dalla tesi, altri influssi culturali integrano quello della psicoanalisi: anzitutto, come è ovvio, la linguistica storica, con il suo rigore classificatorio a volte irriso, ma mai dimenticato nel concreto del lavoro sui testi; e poi l'estetica idealista, Benedetto Croce mediato da Karl Vossler. L'elenco delle *auctoritates* discusse dal laureando, senz'ombra di reverenziale condiscendenza, è lungo: aggiungo solo lo psicologo Wilhelm Wundt e il linguista Charles Bally.

Ecco, la cosa più straordinaria di questa tesi è che un ventitreenne, per definire l'oggetto del suo lavoro, abbia proposto una precaria sintesi di istanze culturali tanto lontane, ma tutte destinate a avere un peso nell'elaborazione del suo metodo maturo – un metodo, peraltro, sempre *in fieri*, sempre adattato all'oggetto dell'analisi e aperto all'intuizione idiosincratca, mai definito in rigidi protocolli. E naturalmente non è un caso che questa sintesi, affascinante quanto embrionale, sia avvenuta a Vienna nel 1910.

Erhard & Söhne,
Portagioie Jugendstil,
1910 ca.

