

L'eccezione dello stile.
Per Alberto Limentani

Maurizio Virdis

Far risultare l'uomo, l'artista o anche magari l'artigiano della parola, dalla sua scrittura, dalle sue stesse parole, da queste soprattutto e primariamente; fissarlo, definirlo, senza raggelarlo, nella cifra del suo stile, sullo sfondo di una tradizione; considerare il testo nella sua autonomia senza che se ne perda il processo, umano tutto umano, che l'ha portato da essere e ad inverarsi: potrebbe essere questa la formula in cui racchiudere, senza certo la pretesa di esaurirla, tanta parte dell'attività di studio e di ricerca di Alberto Limentani.

La sua opera e vicenda scientifica può dirsi una tensione verso la concretezza del testo, cui mai si deve far dire più di quello che dice, e che tuttavia si intreccia in un complesso di relazioni molteplici, interne ed esterne, di cui va fatta precipitare la sostanza. Sostanza storica? Certo, ma questa soltanto come uno sfondo, imprescindibile, senza il quale sarebbe impossibile comprendere il testo e la sua scrittura: tenendo però presente che quel che conta è la dinamica con cui ed entro cui il testo stesso entra e gioca con la storia che lo anticipa, solo però in quanto ne costituisce la materia, materia che funge quale plastico stampo da rimodellare. Leggo dall'introduzione a *L'immagine riflessa*:

L'immagine dei due amanti chini sulla vera del pozzo esce indubbiamente dai versi del poeta con una nitidezza perfetta, «classica», ed è per questo che tende così tenacemente ad associarsi nel nostro ricordo, come tramutandosi in un argomento archetipico, a quelle altre immagini narrative o figurative; in campo letterario il tema è giunto fino a noi, ed ha potuto accogliere, anziché l'espressione

emblematica della società feudale-cortese del Duecento, il brivido esistenziale di quella europea nel pieno della sua crisi:

Passò sul tremulo vetro
 un riso di bella donna fiorita
 [...]

Può essere che una critica «archetipica» abbia fondamenti e utilità; sarà lecito diffidarne, né del resto le rinnovate esperienze di critica formale sembrano interessate a ridar credito a un'impostazione che dispone i materiali secondo un asse diacronico che non consente né l'indagine *in vitro* né gli accertamenti filologici singoli.

Così dall'introduzione a *L'immagine riflessa* con cui Alberto Limentani riproponeva, con traduzione a fronte, il testo del *Lai de l'ombre* (Torino, Einaudi, 1970) di Jean Renart (secondo l'edizione Bédier, 1913). La citazione montaliana, senza peraltro fare menzione dell'autore, getta un ponte fra medioevo e modernità, secondo un interesse così acuto e fecondo di quegli anni, i quali, credo e confido, non si siano ancora esauriti. Il ponte è però costituito non certo dall'esistenza individuata di un archetipo di lunga durata che prescindia dal testo stesso e dalla sua genesi, ossia dal lungo cammino di esso attraverso i secoli. La critica "archetipica" può anche esser lecita e produttiva, ma, lasciata a se stessa, essa può soltanto condurre verso la direzione per la quale il testo è solo un sotterfugio opportuno per svicolare in altri discorsi e in altri interessi. Non è l'archetipo in quanto tale che, in sede filologica o più generalmente in una sede critico letteraria, conta, ma il suo esser letterario, il suo tramutarsi in testo, o parte del testo anche quando, come nel caso del *Lai* renartiano, ne costituisce il sigillo. Ed è solo questa la prospettiva che può restituire il significato a ciò che pur costituisce un interesse, una suggestione e finanche una seduzione per Alberto Limentani. Se pure gli archetipi esistono ed ha un senso parlarne, i testi, il testo, e non soltanto quello letterario-scrittoriale, non è il mero supporto che li accoglie, ma essenzialmente il significato che li

invera come valore che trascorre attraverso il tempo e che è, sta lì, per e nel suo stesso costituirsi. In questa operetta Limentani vedeva se non la *summa* della civiltà e della ideologia cortese (il che egli, come tutti, non poteva che riconoscere al *Roman de la Rose*), certo quanto meno un prodotto emblematico di tale società, ideologia e cultura al culmine della sua maturità e della sua autocoscienza: sì che essa può riflettersi in una stilizzazione compiuta di sé. Quasi una figurazione dell'attività filologica parrebbe sembrasse ad Alberto Limentani il *Lai* renartiano, che riscatta la propria freddezza alla luce di un registro elevato, “sorretto – per usare ancora le parole di lui – dall'organizzazione verticale del feudalesimo”; attraverso un narrare “antifabulistico”, com'egli lo definisce, in cui l'azione drammatico-diegetica è tutta, o quasi, condotta dal e nel dialogo, nel parlare, nelle parole proferite, nella loro insufficienza e nel loro doversi tradurre in gesto, in segno vero. Così era per lui una filologia che non si trastulla nel vacuo dell'analisi che si rivolge in sé, o negli aridi e disadorni inventari di modi, giri e dati retorici e grammaticali, ma una filologia che pur prendendo, come suo dovere precipuo, sulle proprie spalle il fardello di un tale lavoro e lavorio, sapesse poi risolverlo nel gesto interpretativo, arrischiato e, per quanto possibile, risolutivo. Sì che il gesto – tanto nel/del testo quanto verso e in funzione del testo – sia il frutto di una presa in carico dell'imprescindibile coscienza di chi è passato fra i suoi gangli, purché il passaggio non sia trapassare.

È nato e morto, e non ha avuto un nome. Con questa clausola montaliana, sempre appartenente al medesimo componimento di cui egli citava più avanti, anonimo, l'*incipit*, Alberto Limentani apriva, qui con citazione di paternità, l'introduzione al *Lai*. Ciò faceva in segno di felice soddisfazione per il travaglio filologico che aveva permesso di attribuire una paternità, un nome dunque, d'autore, all'*Escoufle* e alla *Rose/Guillaume de Dole* accomunandoli, insieme al *Lai de l'ombre*, unico apertamente firmato, sotto il segno di Jean Renart. Si apriva sotto il segno del moderno e a modernità riportava il *lai*, questa miniatura preziosa e diafana; ma per vie assai diverse da quelle che, vulgatamente

quand'anche non volgarmente, rimettevano e rimettono ancora in circolo un Medioevo oleografico, convenzionale e stravolto. La conquista della paternità era, insieme, anche quella di un ambito, di un milieu, di un'aura storica, culturale, letteraria; significava sottrarre allo specchio ialino e liquido una concretezza riconquistata, un'immagine diventata figura. Ancora un ponte, per via (di citazione) letteraria, per un cortocircuito poetico. Anche in questo caso filologia era acquisizione di un ché di intuito sotto la trasparenza. Mentre ciò che assai contribuisce a levare il velo è proprio lo stile e la sua preziosità che in buona parte trapassa i contenuti per diventarne parte preponderante.

Qualcosa di simile, ossia il fascino che reca l'appropriarsi, per mezzo dello stile, di ciò che è intravvisibile/intravisto, qualcosa che comunque va sotto lo stesso segno di quanto fin qui detto, qualcosa di simile dunque può certo vedersi anche in ben più che un passaggio dell'edizione delle *Estoires de Venise* di Martin da Canal (Firenze, Olschki, 1972); edizione e opera mirabilmente completa sotto tutti i profili: che comprende, a parte ovviamente, la proposizione del testo critico con i necessari apparati, l'introduzione, storica, storico-letteraria, linguistica e stilistico-retorica. In quest'ultima soprattutto l'analisi è mirata non solo a ritrovare i moduli espressivi e scrittorii, lessicali, sintagmatici e compositivi propri dello stile dell'autore, ma anche e soprattutto la disposizione soggettiva dell'autore stesso che si include entro il suo stesso stile. Si legga:

La semplicità ideologica di Martin, la sua semplicità esornativa piuttosto che l'analisi dei fatti, realizza una sintassi in cui la coordinazione ha gran parte. Con ciò, d'altronde, egli si apparenta a molta prosa antico-francese, e in particolare alle prose di romanzo più correnti (*Tristan*, *Palamedés*) e, fra gli storiografi, a Robert de Clari. Come in questi testi, i costrutti consecutivi e temporali sono i più frequenti, in una subordinazione che tende ad arrestarsi ai gradi più semplici; mentre la paratassi si fa utile strumento espressivo in fasi descrittive di avvenimenti rapidi e tumultuosi [...], (p. CCLXV).

O ancora si pensi alla individuazione, da parte di Limentani, della brachilogia usata nella *processio scholarun* dove «la ritmicità “rituale” della sfilata crea essa stessa una narrazione formulistica», per cui le diverse corporazioni precedenti sono presentate, di capitolo in capitolo, sì che il cronista tende ad eliminare il verbo (*avoir*) e a crearsi uno “stile nominale” (p. CCLXVII).

O si veda ancora:

Come in Robert de Clari, e per molti altri romanzieri, la subordinazione temporale con *Quant* costituisce uno dei mezzi preferiti per fare avanzare il racconto; mentre però in RdCl la frequenza è altissima e attesta per quest'aspetto una sconcertante povertà di scrittura, Martin si sa avvalere di altri procedimenti ed evita la meccanicità monotona del cronista francese. Al solito, Geoffroy de Villehardouin sta all'estremo opposto e ritrova ancora una volta in quest'analisi la conferma della sua svettante statura; il costrutto temporale con *quant* è infatti ottimo reagente in questo senso. Fra RdCl e GdVill, Martin si apparenta anche in questo caso piuttosto con i romanzieri [francesi in prosa] (p. CCLXVIII).

E allo stile che usa, com'egli dice, un “registro di accumulazione celebrativa” si rapportano anche le proposizioni consecutive: cosicché si potrebbe parlare di “formule consecutive, sullo stesso piano di dittologie [sinonimiche] e coppie [costrutti a coppia]” (p. CCLXVIII), che per il nostro Martin sono lo strumento di uno stile sostenuto, di una “sostenutezza euritmica e di intensificazione semantica in senso celebrativo”; espediente stilistico che può farsi risalire alla poesia epica e agiografica, ma in uso anche presso i romanzieri: il che è indice dell'essere Martin immesso in una coinè stilistica assestata: ma da lui sfruttata a fini ‘discorsivi’ particolari di natura semantica (intensificazione) e ritmico-musicale (pp. CCLXVI - CCLXVII).

Tutti questi passi citati su cui forse un po' troppo mi sono dilungato mostrano come Alberto Limentani evitasse tanto il limitarsi all'analisi e alla descrizione puramente oggettiva della scrittura, quanto a conside-

razioni astratto-teoriche su di essa e sullo stile di essa; ma tendesse sì certo alla definizione di una fenomenologia stilistico-scrittoria, non disgiunta però, vista anche la mole di pagine dedicata alla 'storicità' e ai rapporti scrittura-fonti-storia di Martin da Canal e delle sue *Estoires*, non disgiunta, dico, dall'intenzione di far emergere un soggetto concreto e reale quale è/era l'autore e l'operatore del testo insieme con il suo proposito. Concretezza per via di astrazione, e di raffinamento analitico, mi pare potersi dire essere un'altra delle cifre dell'operare filologico di Alberto Limentani. Modalità mentale e scientifica che si proietta e si riflette anche nello stile: quello suo proprio, quello di lui, questa volta.

L'analisi di *Flamenca* si gioca anch'essa in prima istanza sullo stile del suo autore, che è, per Alberto Limentani, soprattutto un gioco della messa in scena della cultura di lui, dell'autore, dell'*Auctor*. «Cultura letteraria, ma anche e soprattutto psicologica e intellettuale».

Rilevarla, è ove più ove meno agevole, a seconda dei tipi di operazione compiuta dal poeta su quei materiali; e se la metodologia più avanzata oggi ci invita piuttosto a descrivere i risultati, e ad occuparci successivamente di quelle operazioni e di quei materiali, possiamo subito osservare che uno dei caratteri di *Flamenca*, che già ne indicano uno «scarto» dal contesto del romanzo coevo, consiste nella resistenza opposta a quell'operato di segmentazione che è preliminare ad ogni lettura strutturale; il risolversi incessante di un'amplificazione nell'altra, il continuo esuberante innesto di motivi e di immagini mal si colloca negli schemi delle poetiche duecentesche, rispetto alle quali *Flamenca* si pone come un momento manieristico o barocco; e il rischio dell'impoverimento è dei più alti (A. Limentani, *L'eccezione narrativa*, Torino, Einaudi, 1977, II, 3, p. 164).

Queste parole sono poste quasi in esordio, e, mi pare, quale premessa metodologica e anticipo conclusivo, all'analisi del romanzo occitanico che egli ha contribuito a recuperare ad una seria considerazione.

ne critica e storico-letteraria della medievistica romanza. Anche qui la realtà concreta, direi quasi la corporeità, tanto storica quanto soggettiva, del testo viene reclamata in una volontà di sottrarla alle rigidità di una teoresi che vorrebbe precedere il testo prima ancora che esso sia dato; perché il significato del testo eccede qualunque dissezione e notomizzazione che se ne possa fare. È infatti il testo stesso, egli rilevava, a sfuggire a ogni tentativo, che sia significativo, che lo inserisca in qualche schema narratologico. Ma c'è anche un altro pericolo da schivare: la possibilità che il testo di *Flamenca* sia considerato soltanto un puro gioco di 'manierismo barocco', fine a se stesso, una sorta di autocompiacimento letterario proprio di un momento storico di, più o meno pretesa, decadenza. Ciò che Limentani vuole far emergere è che la rappresentazione avviene primariamente per via di parola, di significativo, inteso sì quale mezzo essenziale, ma certamente non quale pura istanza di autonomia, e che dunque se da un lato la parola non può non essere latrice di un significato, il quale non si può porre tra parentesi, dall'altro, essa si svela pure dotata di una dinamica e di un potere tutti suoi propri. È quasi il bricolage, letterario, fortemente seduttivo e ammaliante, che Limentani ricerca e trova: il poeta di *Flamenca* compone frammenti letterari di diversa origine dando luogo a una nuova temperie per mezzo di materiali già usati, e che egli recupera e riutilizza ricomponendoli in nuova sintesi. Così che, giusto per fare un esempio, può ritrovarsi, in certe tonalità del testo di *Flamenca*, una certa «omogeneità di assetto sociale e assetto letterario»: nel senso che la condotta e la qualità sociale e soggettiva di certi personaggi è rilevata dal diverso reagire che questi hanno nei confronti di determinati *topoi* letterari; i quali restano per altro sullo sfondo e non sono esibiti. Mi riferisco al caso della rappresentazione di due diversi personaggi, quali il protagonista Guillem, giovane aristocratico e colto, e il suo ospite, borghese e pratico, e al diverso atteggiamento e modalità di comportarsi che essi hanno di fronte al donare, due 'filosofie' – pragmatiche beninteso – della vita quali possono essere quelle dell'aristocrazia e della borghesia: due filosofie che si proiettano contro

lo sfondo di un sapere che per il personaggio nobile è interiorizzato e praticamente irriflesso, e che il lettore accorto, allenato a una filologia anche intuitiva, poteva ritrovare oggettivamente codificato quale riflesso dei trattati di morale dell'epoca. Trattati che l'analisi che qui seguiamo riporta alla luce, insieme all'uso che l'autore ne faceva. Mentre il personaggio borghese ha, per converso, un atteggiamento quasi venale nei confronti del dono e del suo necessario contraccambio.

Più che in una rappresentazione in presa diretta dunque, una tale analisi scopre che la rappresentazione del dato sociale e culturale avviene in *Flamenca* per via obliqua: attraverso l'aggiunzione o la sottrazione di dati e di citazioni, sempre indirette e mai sfoggiate, di carattere letterariamente codificato. È al diverso reagire dei personaggi rispetto a una cultura letteraria (magari data per *sententiae* e dunque codificata e non di prima mano) che si rivela la natura sociale, ma non solo, del personaggio. La testualità e la letterarietà assumono pertanto tutto il loro rilievo, ma l'indagine, l'indagine di Alberto, che la fa scaturire e che la porge alla considerazione del lettore d'oggi, avviene per la via tutta tradizionale, e sia detto nel senso migliore e più rispettoso, per il tramite dell'indagine delle fonti che costituiscono più la materia plasmabile, che non l'origine, o lo spunto della trama, del materiale narrativo o del contenuto veicolato. Lo stile, ecco, un'altra volta. La ricerca e l'analisi delle fonti non si fa mai mera crenologia esaurita in se stessa e oggettivamente in sé conclusa e soddisfatta; essa è invece la premessa necessaria per la conoscenza della cultura dell'autore e del rifluire di essa nel testo, per la nozione del diverso condensarsi e riordinarsi in testualità di quei materiali. Le ragioni del testo quindi, prima di tutto; ragioni che non sono mai disgiunte da quelle dell'autore: il quale però non è tanto visto quale creatore, e soprattutto mai quale trasmettitore o propagatore di idee particolari e precostituite, ma è invece l'artefice primariamente e appunto di un testo, e delle sue tonalità; di un modo di rapportarsi a una cultura e a un ambiente: di un gioco che si pone fra il rivelare e l'occultare; di un gioco in cui consiste, con direzione re-

ciprocamente inversa, tanto la scrittura quanto la lettura. È la tonalità dello *humour* che Alberto Limentani scopriva sottesa a tutto il romanzo, insieme con la sua pregnante levità; il gioco che questo intrattiene con le sue stesse fonti e materiali, la sua valenza fortemente, ma non esclusivamente, metaletteraria; parola e concetto che peraltro egli usa con parsimonia, perché mai egli cedeva, come detto, alla tentazione della teoresi o del formalismo quale chiave o pensiero unico che precedesse il testo, ma che semmai è uno stimolo per l'indagine di esso e un punto di fuga verso cui la materia, l'ineliminabile e non sopprimibile materia, va a convergere: punto di una fuga non visibile ma ricavabile soltanto da una lettura non preconçetta. E d'altronde ancora non risuona, nell'analisi di Limentani, la parola 'intertestualità', di cui si sarebbe fatto uso e finanche abuso, di lì a poco, ma pure parola che egli senza dubbio, lettore ricettore attento e prudente di certe istanze proposte dalla forse troppo presto dimenticata Julia Kristeva, non poteva disconoscere. Così come neppure egli cadeva, e dichiaratamente, nella tentazione di un'analisi ideologica o contenutistica o ancor meno psicologica. Ciò che per altro non significava affatto intenzione o volontà di ignorare o trascurare le istanze ideologiche e i concreti contenuti del testo, della sua epoca o del suo autore, né la psicologia tanto dell'autore che dei suoi personaggi. Perché il testo era, dunque, per Alberto un oggetto complesso. Irriducibile, roba per filologi, non altri. Egli, il testo, né lo disumanizzava, nel senso che, diversamente da quanto spesso avveniva nel giro di quegli anni o di quei lustri, egli non prescindeva dalla realtà storico-umana, e, fin dove possibile desumerla, anche biografica, dell'autore; e d'altra parte il testo egli non lo subordinava ad altre ragioni che non fossero, in ultima istanza, quelle proprie di esso: quelle di un prodotto della creatività letteraria. In una sintesi di equilibrio analitico, la quale nella fermezza del metodo e del lascito tradizionali ci trasportavano e ci trasportano, impercettibilmente, verso territori intellettuali non dissodati.

Le indagini sulla dinamica narrazione/lirica raggiungono l'acme della capacità e acutezza analitica di Alberto Limentani. Egli riesce a sceverare quello stato di serena tensione fra i due elementi di 'genere' o meglio di impostazione discorsiva che si risignificano reciprocamente in sintesi mirabile nell'anonimo romanzo occitanico, portando al massimo grado di autocoscienza tutta una lunga stagione e civiltà letteraria, il medioevo cortese, posta a cavaliere dei territori d'oc e d'oïl. Creando quella che chiameremmo una semiosi complessa: scoprendo la quale Alberto faceva giustizia di ogni sospetto di estetismo entro cui si poteva essere tentati di definire e limitare il testo di *Flamenca*. L'analisi semiotico-sperimentale sugli *enchâssements* è fin troppo nota, e finanche antologizzata, perché la si debba ricordare qui. Semmai andrà ricordato come il tentativo 'sperimentale' critico analitico di Alberto Limentani ricalchi e duttilmente assecondi (seppure non è il contrario!) l'esperimento narratologico-letterario dell'anonimo eccezionale autore occitanico. La seduzione e le suggestioni del formalismo, eccitamento non da poco in quegli anni e per tanti versi fertile nei riguardi del rinnovamento critico, sono fecondamente fatte reagire con le linfe dense e sostanziose della tradizione filologica più consolidata e imprescindibile.

Similmente si può dire per le considerazioni sui *Fabliaux* di Rutebeuf (Padova, Liviana, 1976). Anche qui, e forse ancor più, è evidente, e finanche dichiarato il proposito di non inclinare il narrato fabliolistico verso letture ideologiche o eccessivamente sociologiche. Egli stigmatizza negativamente, o almeno con scetticismo, tanto i diversi tentativi di inquadrare troppo rigorosamente i racconti esaminati entro le strettoie a maglie troppo serrate delle griglie di genere, quanto gli sforzi di ritrovare improbabili messaggi ideologici, o messaggi eccessivamente mirati o definiti; mentre ravvisava egli una scrittura complessa, non lineare né univoca, ricca di umori anche magari contraddittori. Egli ravvisava, in Rutebeuf, soprattutto un tono di moralista imbronciato che giudica in maniera non unilaterale, ma che stende invece la sua tonalità di sguar-

do su tutti; che usa il mezzo fornitogli dal genere letterario che egli impiega per piegarlo in maniera sottesa in direzione di una considerazione disincantata e comunque critica sul mondo e sugli uomini: interamente. Alberto Limentani ben è consapevole, in questo suo breve ma intenso studio, del quadro sociologico che sta dietro l'attività letteraria di Rutebeuf: quello della Parigi duecentesca e mercantesca borghese; è ben cosciente di quanto una sociologia della letteratura poteva offrire per comprendere le mutate condizioni di uno scrittore non più di corte, ma di ambiente urbano, e dunque le sue possibilità di una scrittura diversa. Ma queste conoscenze e offerte non sono mai piegate a blandire una sociologia della letteratura: tutt'al più una sociologia della scrittura, ma per concentrare il discorso sulla scrittura stessa. Sono le capacità e le virtualità della scrittura, pur innescate da situazioni oggettive storiche e, certo, sociali, che più lo interessano; che sicuramente gli interessano più che non quelle stesse condizioni e i pretesamente automatici effetti. La scrittura si fa in Rutebeuf, e come tale viene scorta dal suo interprete, quale duttile elemento che si plasma e si delinea alla luce di simili concretezze: il genere (letterario) da un lato, e, dall'altro, la realtà sociale, intesa tanto come oggetto di rappresentazione, quanto come milieu entro cui essa respira; quale felice e ineliminabile intermediazione fra questi due dati polari.

Di questo atteggiamento plurivalente, ma non per questo certo meno coerente, nei confronti del testo e della scrittura letteraria; della necessità, o forse ancor meglio dell'opportunità, di un tale atteggiamento che non si cristallizza su un'unica dimensione dell'indagine e del sapere; di questo sapere, che è frutto di tensioni e della complessità di molteplici stimoli: di ciò Alberto Limentani era certo ben consapevole, come dimostrano i suoi interventi sulla storia della filologia romanza. Come quando egli, per esempio, mostra quanto siano altrettanto necessari un Canello e un Crescini, ossia l'audacia della novità d'idee e la certezza del metodo e della tradizione; così come era stata altrettanto

fruttuosa la ‘contraddizione’ di Francesco Novati. Come quando egli sottolinea e ci rammenta quanto pure sia stato altamente ‘morale’ e dunque auspicabile, ancor oggi, l’atteggiamento scientifico di un Paul Meyer, teso innanzitutto al recupero certo dell’oggettività, ma, grazie ad essa prima ancora di essa, al recupero della verità: di quel Paul Meyer che tanta positiva parte ebbe nel caso Dreyfus, come Alberto ci ricorda con oggettiva passione; di quel Paul Meyer che, con un gesto forse di autoironia non disgiunta però da una certa ruvidezza e comunque con la fiducia nel metodo e nelle tecniche che egli utilizzava, diceva di sé ‘ma sicuro che ho sempre ragione!’, ma che, pur in una battuta di spirito, anche sapeva riconoscere Gaston Paris migliore di sé perché questi ‘sapeva ballare’ (l’aneddoto riportato da Limentani ci è noto attraverso Pio Rajna, 1917).

Ecco allora: la pratica filologica come danza direi, se posso osare dirlo, essere stato l’atteggiamento di Alberto Limentani nel suo approccio all’oggetto e agli oggetti dell’indagine filologica. Una pratica che fosse innanzitutto un sapersi e doversi muovere entro un moto virtuosamente circolare, senza ostinate esibizioni o dimostrazioni di metodo e senza rigide professioni, ma con la finezza invece, e l’eleganza di un danzatore che, uniformandosi al ritmo delle diverse inclinazioni e indirizzi che germinano nella storia intellettuale, sa scoprire e in pari tempo tracciare, nello spazio delle forme scritte, il segreto disegno di esse e del loro stile; il quale pertanto suggella così la sostanza di un testo e di un’epoca, come l’essenza di una biografia o di una civiltà. Tutto ciò è del resto pari al moto periodico, e talvolta infinitesimale, con cui e per cui l’intelligenza, l’intelligenza critica nel suo insieme, si disloca con scandita alternanza fra dimensioni diverse e contrastanti ma non eccezionali l’una all’altra, doppiando e riscrivendo quelle forme e quelle scritture che essa indaga.

Questa la lezione di lui, di Alberto, amato, mio, maestro, che la sua pagina – ma la sua biografia, dico – ci riverbera ancora con altrettanto stile.