

Scientifica



GHISLIERI

Mimesis 1946-2016

Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach
Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016

a cura di

Raffaella Colombo – Federico Francucci – Matteo Quinto



PaviaUniversityPress

Mimesis 1946-2016 : Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach :
Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016 / a cura di Raffaella Colombo,
Federico Francucci, Matteo Quinto. - Pavia : Pavia University Press, 2018.
– XX, 112 p. ; 24 cm.

(Scientifica. Atti)

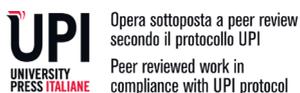
<http://archivio.paviauniversitypress.it/oa/9788869520808.pdf>

ISBN 9788869520792 (brossura)

ISBN 9788869520808 (ebook PDF)

© 2018 Pavia University Press, Pavia
ISBN: 978-88-6952-080-8

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.



I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento
anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare, per eventuali
omissioni o inesattezze.

In copertina: *Ritratto di Erich Auerbach*, Giulia Monti, Pavia, 2017

Prima edizione: febbraio 2018

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) Italia
<http://www.paviauniversitypress.it> – unipress@unipv.it

Printed in Italy

Sommario

Ringraziamenti	VII
Premessa	
Guido Lucchini	IX
Auerbach, la <i>Commedia</i> di Dante e il problema della lingua letteraria	
Maria Luisa Meneghetti	1
Apocalittica ebraica, storia della cultura, pensiero etimologico ed ermeneutica occidentale: Auerbach, Heidegger, Benjamin, Warburg, Spitzer	
Mario Domenichelli	11
Vitalità del concetto di figura	
Pietro Cataldi	21
La linea Montaigne-Proust in <i>Mimesis</i>	
Lorenzo Renzi	29
Realismo estremo: Auerbach e Baudelaire	
Daniele Giglioli	41
<i>The burial of the dead</i>: Erich Auerbach e noi	
Federico Bertoni	53
Auerbach e Frye: per una teoria del figurale	
Riccardo Castellana	65
Nella Zona. Leggere Auerbach attraverso Pynchon	
Federico Francucci	85
Indice dei nomi	105
Abstract	109

Ringraziamenti

Desideriamo ringraziare innanzitutto le nostre compagne di Collegio Ambra Canini, Valentina Grisorio, Chiara Rinaldi, Elena Serina per l'importante contributo a tutte le fasi del progetto: senza il vostro costante appoggio avremmo faticato a tenere le fila di un'organizzazione così complessa.

Un sentito ringraziamento va alle professoresse Maria Antonietta Grignani e Clelia Martignoni per averci consigliato e accompagnato nella costruzione delle giornate.

Ringraziamo naturalmente anche tutti i professori che hanno accettato di partecipare al convegno, arricchendolo con i loro contributi e con gli interventi durante le discussioni.

La nostra riconoscenza va infine al Collegio Ghislieri, in particolare nella persona del Rettore prof. Andrea Belvedere, che incoraggia l'organizzazione di simili eventi su iniziativa e a cura degli Alunni. Ringraziamo, insieme al Collegio, l'Associazione Alunni, il cui generoso finanziamento ha permesso la pubblicazione di questi atti.

Un grazie finale a Giulia Monti per aver realizzato la splendida copertina del volume.

Raffaella Colombo
Matteo Quinto

Premessa

Guido Lucchini

Quando nell'autunno del 2015 due studenti, Raffaella Colombo e Matteo Quinto, vennero a propormi di intervenire a un convegno su Auerbach che intendevano organizzare per la primavera successiva, non nascosi loro la mia perplessità non solo per i tempi stretti ma anche per l'impegno a pubblicare il mio lavoro che avevo già assunto con una rivista. Cedetti poi alle loro insistenze a condizione che il mio intervento non comparisse negli eventuali atti del convegno, ovviamente per evitare spiacevoli sovrapposizioni. Ora, *a posteriori*, per eterogenesi dei fini, forse non è stato un male. In qualità di prefatore improvvisato mi rendo conto che il mio scritto, orientato verso il passato e inteso, nei limiti delle mie competenze, a ricostruire prima di tutto il retroterra filosofico di Auerbach, stonerebbe un po' in un convegno in modo così coerente e compatto rivolto per lo più all'attualizzazione del grande romanista tedesco in una prospettiva prevalentemente comparatistica. Leggendo la maggioranza dei contributi qui raccolti viene fatto di dire 'quanta acqua è passata sotto i ponti' dai tempi in cui Roncaglia presentava *Mimesis* al pubblico italiano non senza cautele e all'interno di un orizzonte quasi esclusivamente nazionale, anche se esordiva citando una recensione straniera!¹ Un decennio più tardi un critico autorevole di formazione crociana, ma da tempo su posizioni gramsciane, Sapegno, riprendeva nel consuntivo della critica dantesca, steso per la ricorrenza del centenario (1965), la lezione di Auerbach a proposito dell'unità della *Commedia*, consacrandone definitivamente la fortuna nel solco di De Sanctis (il De Sanctis delle lezioni zurighesi e della *Storia*):

I fondamenti di una più aderente e moderna lettura del poema dantesco erano già stati posti invero nel secolo scorso [...] in modo particolarmente lucido da Hegel e da De Sanctis [...]. Essi per primi avevano rovesciato il tradizionale criterio di lettura frammentaria [...]. Non a caso dalle bellissime pagine dell'*Estetica* hegeliana doveva prendere le mosse Erich Auerbach, in quel suo libro, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, che [...] rappresenta, più di ogni altro scritto forse di quest'ultimo cinquantennio, la presa di coscienza e l'avvio di una svolta radicale della critica dantesca (Sapegno 1979, p. 428).

¹ La recensione di Helen Adolf (1949). Non è un caso che Roncaglia citasse il noto articolo di Cases sulla *Stilkritik* apparso in «Società» (1955), l'introduzione di Contini alla sua antologia desanctisiana (1949) e l'articolo sulla stilistica di Giacomo Devoto (1950), risalendo addirittura ai *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento* di De Lollis, pubblicati postumi da Croce nel 1929, ma ritenuti da Contini il primo esempio italiano di critica stilistica, mentre si limitava a considerare due recensioni straniere, di Herbert Dieckmann e di Helmut Hatzfeld, probabilmente segnalate da Auerbach stesso. La proposta di affidare a Roncaglia la prefazione a *Mimesis* era stata di Alberto Romagnoli, uno dei due traduttori, cfr. *Riunioni del 1° e 3 giugno 1955* in Munari (2013, p. 212). Fu Giulio Einaudi a chiedere allo studioso tedesco i dati biobibliografici per l'introduzione, che, come risulta dalla lettera autografa del 18 aprile 1956 (Corrispondenti stranieri, 1° serie. Cartella 2, fascicolo 47, f. 29, Archivio Einaudi, Archivio di Stato, Torino), fu apprezzata da Auerbach.

Dello studioso tedesco era dunque il dantista in particolare ad essere ammirato. Nell'ottobre 1963, infatti, erano usciti presso Feltrinelli² gli *Studi su Dante*, fondamentali, fra l'altro, per il criterio di interpretazione 'figurale' della storia, al centro dello studio giustamente più celebre, *Figura*, che, com'è noto, ne individuava l'origine nell'esegesi biblica che «mirava a vedere nelle persone e nei fatti dell'Antico Testamento figure o profezie reali della redenzione del Nuovo» (Auerbach 1963, p. 191).

Pare perciò inevitabile aprire gli atti di questo convegno nel nome di Dante. Maria Luisa Meneghetti prende infatti le mosse proprio da «un saggio geniale come *Figura*» (p. 1) per verificare nel tempo la coerenza del discorso di Auerbach sulla *Commedia*, dallo scritto del 1938, l'anno della promulgazione delle leggi razziali (ciò nonostante edito nell'«Archivum romanicum» grazie alla lungimiranza e alla generosità di Giulio Bertoni), alla raccolta postuma di *Lingua letteraria e pubblico* (1958). Il lungo percorso critico ruota intorno al problema della distinzione tra gli stili e della loro commistione «sotto l'egida di una sublime *humilitas*» (p. 2) cristiana. La tesi, come si sa, è essenziale in *Mimesis*, ma nella riflessione di Auerbach sul Medioevo – osserva la Meneghetti – intervengono mutamenti rilevanti, come risulta appunto dalla posizione del critico riguardo alla *Commedia*. I quattro capitoli del volume postumo, preceduti da un'importante introduzione, *Sullo scopo e il metodo*, in cui l'autore prende le distanze dalla critica stilistica di Spitzer, sul quale peraltro diede dei giudizi non sempre ispirati ad autentica simpatia, sono fondamentali per comprendere la sua ricostruzione della lingua letteraria. Il metodo è quello seguito già in *Mimesis*: si parte dal cosiddetto *Ansatzpunkt* o spunto, il 'campione' di testo che viene preso in esame. L'analisi si fonda sopra un numero limitato di elementi, «prevalentemente di ambito retorico» (p. 4).

Come nota acutamente la studiosa, Auerbach, all'interno di un approccio sostanzialmente stilistico, anche se non individualizzante nel senso spitzeriano, fa un uso parco della strumentazione più tecnica (prosodia e sintassi), insistendo soprattutto sui colori retorici. Tale scelta lascia in ombra aspetti non meno significativi, in primo luogo il lessico. Di qui la scarsa considerazione di Auerbach per la straordinaria capacità inventiva lessicale di Dante. Nel III capitolo, *Camilla o la rinascita dello stile elevato*, si mostrano i limiti dell'*esprit de système* del grande romanista tedesco. Il capitolo è aperto e chiuso da due doppi confronti: il primo tra un brano di soli 15 esametri, dal VII dell'*Eneide* (803-817), che descrivono l'arrivo di Camilla, la vergine regina dei Volsci, e «il parallelo passo del *Roman d'Eneas* antico-francese» (p. 7), che consta di più di 150 versi; il secondo, tra 6 versi dell'Iliade, che l'anonimo autore del trattato *Peri Hypsous* ha tolto a titolo esemplificativo dal XIII e dal XX libro, e ben 18 versi di *Inf.* IX (64-81). La relazione non si sofferma più di tanto sul primo confronto e sullo sviluppo, di lunghezza inusitata rispetto al modello virgiliano, del rimaneggiamento antico-francese contaminato con una reminiscenza ovidiana (*Metamorfosi*, VIII, 32-54), come rileva Auerbach sulla scorta di Edmond Faral, ma si concentra sulla comparazione fra Omero e Dante. L'argomento dei due brani raffrontati

² In un primo tempo parrebbe che Einaudi fosse interessato a pubblicare i saggi danteschi, ma poi evidentemente non se ne fece nulla. Cfr. i verbali delle riunioni editoriali del 9 marzo 1960 e del 7 febbraio 1962 in Munari (2013, p. 386 e p. 538).

è simile: in Omero si rappresenta la discesa di Posidone dalla cima del monte di Samo, in Dante l'arrivo del Messo celeste sulle onde stigie. Due esempi di stile sublime, antico e moderno, che, a giudizio di Auerbach, si equivalgono per livello e per valore. Nei versi della *Commedia* lo studioso, infatti, riconosce un esempio mirabile del nuovo sublime, rinato in volgare dopo un lungo intervallo di secoli: «sarà la rinascita della distinzione tra gli stili» (Segre 2012, p. 33). Ma le differenze prevalgono sulle somiglianze, come nota Maria Luisa Meneghetti: anzitutto nel passo dantesco si susseguono due similitudini, separate da una terzina, mentre i versi omerici sono assai più piani. Se la prima similitudine, quella della furiosa tempesta estiva, può senz'altro giustificare il richiamo allo stile sublime, la seconda, che paragona l'angelo divino alla biscia d'acqua dinanzi alla quale fuggono le rane, è ben poco adatta a tale registro stilistico, per non dire incongrua. Ora, di fronte al testo dantesco Auerbach appare prigioniero di uno schema interpretativo precostituito e non del tutto convincente, ben diverso dalle pagine di *Mimesis* «che vedevano nella *Commedia* il miglior prodotto della tendenza cristiana alla commistione degli stili» (p. 9).

Mario Domenichelli ci porta in tutt'altro ambito, quello dell'apocalittica ebraica. Anch'egli prende le mosse da *Figura*, ma per interpretare il saggio famoso, da lui considerato «un'interrogazione etimologica» che nel contempo è storia della parola e storia dell'idea, alla luce del «pensiero rammemorante» (p. 12). Come traspare dal linguaggio usato, siamo nei pressi di Heidegger, peraltro chiamato direttamente in causa anche nel titolo. L'accostamento non è del tutto nuovo. Anni or sono un romanista tedesco, anche se trapiantato negli Stati Uniti, Hans Gumbrecht, aveva sostenuto che Auerbach sarebbe stato influenzato dal pensiero di Heidegger.³ Qui però si pensa oltre che a *Sein und Zeit*, opera menzionata per il § 7 del secondo capitolo dell'introduzione, *Il metodo fenomenologico della ricerca, A. Il concetto di fenomeno*, soprattutto alla fase successiva del filosofo dopo la cosiddetta *Kehre*. A proposito della cui filosofia, sarebbe da aggiungere che l'abito etimologico, esercitato nel sottoporre a interrogazione i testi, così evidente già in *Sein und Zeit*, stante lo scopo dichiarato dell'opera di esporre un'ontologia fondamentale in quanto analitica dell'Esserci, non sarebbe avvicicabile all'indagine linguistica di Auerbach, storica e, oserei dire, storicista,⁴ se non a prezzo di una forte torsione concettuale.

«*Figura* è prima di tutto un'interrogazione etimologica che definisce con il suo stesso soggetto le ragioni del suo itinerario che procede regredendo nella storia della parola, che è storia dell'idea» (p. 12), e ci si aspetterebbe di trovare il nome di Erwin Panofsky, il cui studio affascinante *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, apparso in volume nel 1924, ma nato in origine come conferenza alla Biblioteca Warburg, è citato nelle prime pagine

³ Cfr. Gumbrecht (2002, p. 157) e Gumbrecht (2006). Ma a questo proposito è interessante la lettera di Auerbach a Martin Hellweg del 16 maggio 1947, in cui confronta sommariamente i due maggiori filosofi dell'esistenzialismo tedesco: «Jaspers hat mich nie zu mehr bewegen können als zu Respekt; Heidegger ist ein furchtbarer Kerl, aber er hat wenigstens Substanz» (Vialon 1997, p. 79), uno dei rarissimi luoghi in cui ricorre il nome di Heidegger (una menzione relativamente onorevole).

⁴ Sono consapevole che il termine 'storicismo' ha vari significati e diverse valenze teoriche nel primo Novecento. Si vedano le acute osservazioni di Domenichelli stesso nel confrontare l'ultimo capitolo di *Mimesis* e *La distruzione della ragione* di Lukács, in Domenichelli (2009, pp. 216-219).

del *Dante, poeta del mondo terreno*⁵ riguardo al concetto di mimesi in Platone e poi due volte anche in *Figura*.⁶

Domenichelli invece ricorda Warburg, soffermandosi soprattutto su Benjamin. Quest'ultimo ritorna più volte in molti degli scritti qui raccolti. Auerbach e Benjamin,⁷ al di là della comune origine che li condannò all'esilio per sfuggire alla persecuzione, non sembrano uniti da un'affinità intellettuale profonda, anche se entrambi collaborarono alla rivista «Die Argonauten» nel 1921, pubblicando contributi, tuttavia, di ben diversa importanza. I lacerti del loro carteggio, scoperti a Berlino Est da Karlheinz Barck⁸ negli anni Ottanta, sono cordiali ma formali, e testimoniano le difficoltà, anche finanziarie, dei due esuli (in una missiva Auerbach accenna a un suo progetto di procurare a Benjamin un posto all'università di São Paulo) piuttosto che un'amicizia intrinseca tra i due grandi intellettuali ebrei tedeschi nei tristi tempi dell'emigrazione. Certo, le lettere mostrano che Auerbach era ben informato dell'attività del suo corrispondente, ma non sembrano avere una grande importanza teorica, tranne forse in un caso in cui Auerbach si rivela acuto osservatore della realtà politica della Turchia di Atatürk.⁹

Accompano il discorso di Domenichelli con queste considerazioni estemporanee ma non divaganti, credo, dal momento che il raffronto tra i due studiosi appare quasi un *Leitmotiv* del convegno. Ho l'impressione che questa imperante fortuna di Benjamin, oltre che dalla grandezza indubbia della sua figura, dipenda anche dall'oscurità talora impervia del suo stile e dalla facilità con cui singole sue asserzioni possono essere piegate a diversi

⁵ È stato merito di Riccardo Castellana l'averlo ricordato, cfr. Castellana (2007, p. 70).

⁶ Non vi sono tuttavia citazioni da altre opere di Panofsky, tranne in un lungo articolo, *Philologie der Weltliteratur*, il suo contributo alla *Festgabe für Fritz Strich* (1952), in cui Auerbach ricorda *en passant* lo storico dell'arte di origine ebraica col quale avrebbe condiviso nell'ultima parte della vita l'esilio americano. Panofsky era stato un tramite eccellente sia con la scuola di Warburg, sia con un filosofo legato alla Biblioteca da lui fondata ad Amburgo come Ernst Cassirer, di cui dal 1921 era collega ad Amburgo quale *Privatdozent*. Il nome di Cassirer, se non erro, non compare mai negli scritti di Auerbach. La rilevanza del libro di Panofsky non consiste tanto nella disamina del concetto platonico di arte mimetica (i cenni a Platone in *Mimesis* sono rari e comunque non riguardano questo aspetto del suo pensiero) quanto nell'attenzione rivolta a un testo fondamentale per la teoria classica degli stili, l'*Orator* di Cicerone, su cui Auerbach richiama l'attenzione non già in *Mimesis*, dove i riferimenti a Cicerone sono sporadici e abbastanza generici, ma nello studio successivo *Sermo humilis*, nel quale analizza la tripartizione degli stili nell'*Orator* in rapporto al *De doctrina christiana*. Su questo spunto specifico mi permetto di rinviare a Lucchini (2016).

⁷ Entrambi berlinesi e coetanei si sarebbero incontrati per la prima volta, secondo il figlio di Auerbach, Clemens, in casa di sua zia, ma probabilmente si erano conosciuti nella Staatsbibliothek dove Auerbach lavorò dal 1923 al 1929. A giudizio di Martin Vialon, i due si sarebbero frequentati per un periodo limitato, tra il 1929, anno nel quale Auerbach vinse la cattedra a Marburgo, e il 1933, quando Benjamin, subito dopo la presa del potere di Hitler, emigrò a Parigi. Cfr. Vialon (1996).

⁸ Le lettere di Auerbach a Benjamin, dal 23 settembre 1935 al 3 gennaio 1937, sequestrate dalla Gestapo a Parigi nel giugno 1940 e sopravvissute fortunatamente alla distruzione, furono pubblicate in Barck (1998); sono state tradotte in francese in Kahn (1994); si leggono in italiano in Fabietti (2009). Si veda anche Kahn (2006). La sola lettera conservata di Benjamin ad Auerbach, del 21 dicembre 1936, da Parigi, è stata tradotta in italiano da Domenichelli ed è stata pubblicata da Elena Fabietti in Fabietti (2009, p. 70).

⁹ Cfr. Ginzburg (2006, p. 125).

significati. Ma mi spingerei più innanzi, se non fossi trattenuto dalla scarsità delle mie cognizioni filosofiche. Mi sembra che vi sia una ragione più profonda perché la sua opera, unico esempio fra i cosiddetti francofortesi, sia rimasta in circolazione, anzi goda di una 'visibilità', come usa dire con orrendo termine, che invece contrasta stranamente col silenzio che ormai circonda quella dei suoi sodali. Benjamin non seppe o non volle rinunciare alla teologia, anche dopo l'adesione *sui generis* al materialismo storico restò estraneo alla dialettica hegeliana, come rilevò a proposito dell'*exposé* sul *Passagenwerk* il giovane Adorno, forse in modo troppo supercilioso e petulante, nella lunghissima lettera del 2 agosto 1935. E allora non meraviglia affatto che dopo la crisi delle 'ideologie', consumatasi definitivamente nel tardo Novecento, Benjamin sia ancora in auge, anche grazie alla sua discutibile teoria dell'aura, proprio per il suo atteggiamento estremamente ambiguo verso la modernità, come ebbe a notare lo stesso Habermas:¹⁰ «nell'apparizione dell'aura Benjamin sviluppa l'idea enfatica di un'esperienza che dev'essere criticamente conservata e attualizzata (sempreché la promessa messianica di felicità debba realizzarsi). D'altro canto egli considera la perdita dell'aura anche in maniera positiva» Habermas (2000, p. 218).

Al concetto di figura è dedicato l'intervento di Pietro Cataldi. Oltre a illustrare il saggio famoso, come altri relatori, Cataldi confronta la ricostruzione di Auerbach con il pensiero di Bergson, soffermandosi in particolare su *Matière et mémoire*. Il paragone può apparire ardito, ma lo spunto mi sembra senz'altro interessante: «i tratti di analogia con il concetto auerbachiano di figura mi sembrano evidenti almeno quanto le vistose differenze. Un aspetto significativo di somiglianza sta nella percezione della temporalità non come successione cronologica [...] ma come tensione fra tempi diversi» (p. 25). Cataldi nota che Bergson non è menzionato spesso da Auerbach, ma, citando un suo articolo del 1929, *Il libro italiano in Germania*,¹¹ giustamente insiste sulla fortuna del filosofo francese in Germania e basterebbe al riguardo ricordare la nota al paragrafo 82 di *Sein und Zeit*, il penultimo, in cui Heidegger accenna brevemente alla concezione bergsoniana del tempo per sostenere la sua derivazione dalla *Fisica* aristotelica e, implicitamente, confutarla. D'altronde lo stesso Benjamin, com'è noto, nella sua interpretazione di Proust ricorre ampiamente a *Matière et mémoire*.

Su *Mimesis*, opera rimasta finora abbastanza in ombra nel convegno, Lorenzo Renzi offre un contributo di notevole spessore. Prendendo le mosse dallo studio *Romanticismo e realismo*, apparso nel 1933, nel quale a ragione ravvisa *in nuce* il concetto di realismo inteso come «annullamento del principio della separazione degli stili» (p. 29), declinato nella duplice varietà del realismo cristiano e del realismo sociale, riconosce in esso la premessa metodologica del grande libro scritto nell'esilio, ma pensato, almeno in parte, in Germania: «il 1933 è chiaramente un *terminus ad quem*» (p. 29). Dopo un'interessante disamina della terminologia non sempre rigorosa di Auerbach (in particolare Renzi osserva che il

¹⁰ Cfr. Habermas (2000, pp. 207-219).

¹¹ Il passo riguarda in realtà l'influenza di Croce in Germania: «La sua estetica ha influito in modo forte sulla generazione che si è formata subito prima della guerra mondiale; molte delle sue opere storico-letterarie e critiche sono state tradotte e i libri di filosofia che erano già stati tradotti in precedenza appaiono ora in un'edizione completa tedesca che non ha eguali presso di noi per nessun altro filosofo vivente, neppure per Bergson» (Auerbach 2010, p. 162).

neologismo ‘creaturale’ in *Mimesis*, in teoria valido «per la sola letteratura tardo-medievale», è applicato anche nel senso generico di ‘cristiano-medievale’), il filologo romano di Padova appunta la sua attenzione sull’uso dell’espressione ‘realismo creaturale’ nei capitoli dedicati a Rabelais e a Montaigne nei quali «sembrerebbe proprio che Auerbach intenda “medievale” in genere» (p. 33).¹² E si viene infine agli *Essais* di Montaigne, il cui contenuto «è la “condition humaine” con tutti i suoi oneri, i suoi problemi, i suoi abissi, e con tutta la sua fondamentale incertezza, con tutti i vincoli *creaturali* che le sono imposti» (Auerbach 1956, p. 324 [corsivo di Renzi]). Uno dei risultati più convincenti dell’indagine consiste nell’accertare che in *Mimesis* l’aggettivo ‘creaturale’ nel suo senso originario non appare nei contesti in cui uno invece se lo aspetterebbe. Manca infatti nei capitoli successivi: lo si cercherebbe invano nelle pagine su Saint-Simon o in quelle su Proust, anche se le espressioni usate sono spesso molto simili a quelle del capitolo su Montaigne, il che, secondo Renzi, legittima un discorso sopra una ‘linea’ Montaigne-Proust.¹³ L’espressione ‘condizione umana’, che dà il titolo al capitolo, deriva, come si sa, dall’autore degli *Essais*, ma si potrebbe aggiungere che era tornata d’attualità negli anni Trenta, il decennio dell’incubazione di *Mimesis*, assumendo connotati ‘esistenzialistici’ più o meno pertinenti (la finitezza umana, l’angoscia, la morte, ecc.). Basti pensare al romanzo un tempo molto noto di Malraux.¹⁴ Renzi preferisce invece rimandare alla definizione di realismo data da Francesco Orlando, che ha analizzato le varie accezioni del termine in *Mimesis*.¹⁵

Le relazioni successive, dovute a studiosi più giovani (tra i quaranta e i cinquant’anni), hanno un taglio sensibilmente diverso e sono accomunate da una certa aria di famiglia. In altre parole, il modo di avvicinarsi ad Auerbach e soprattutto a *Mimesis* è cambiato: se per i primi lettori italiani e direi anche per chi, come il sottoscritto, ha letto quell’opera negli anni Settanta, la sua importanza consisteva in primo luogo nella sua capacità di mediazio-

¹² In due luoghi, uno nel solo capitolo dedicato alla letteratura tedesca, l’altro in quello su *Germinie Lacerteux* (ma in un accenno al romanzo russo), aggiunge Renzi, il concetto di ‘creaturale’ «ha perduto la sua forza tragica ed è diventato un mero residuo del passato» (p. 33).

¹³ L’interesse di Auerbach per i due autori francesi è di vecchia data: il saggio su Proust è del 1927, cfr. Renzi (2015, pp. 122-133), quello su Montaigne risale al 1932.

¹⁴ Ma forse meriterebbe di essere contestualizzata la fortuna dell’espressione nella cultura tedesca e francese negli anni Trenta. Si veda il vecchio Lukács, testimone non sospetto da questo punto di vista, nella prefazione autocritica, scritta nel 1967 – anno della prima edizione italiana di *Storia e coscienza di classe* – a Lukács (1970): «Come abbiamo detto, lo smascheramento nel pensiero dell’estraneazione era allora nell’aria [l’opera uscì nel 1923]; ben presto esso divenne una questione centrale della critica della cultura, che indagava la condizione dell’uomo nel capitalismo del presente. Per la critica filosofico-borghese della cultura, basti pensare a Heidegger, era del tutto ovvio sublimare la critica sociale in una critica puramente filosofica, fare dell’estraneazione per sua essenza sociale un’eterna “condition humaine”, usando un termine invalso solo più tardi» (Lukács 1970, p. XXV). Probabilmente Lukács allude anche al romanzo di Malraux, pubblicato nel 1933.

¹⁵ Si veda Orlando (2009). Ma vi accenna anche in Orlando (2007, pp. 38-43). Dall’intervista, che trae spunto dal Colloquio della Scuola Normale di Pisa del marzo 2007 in cui aveva tenuto una relazione intitolata *Mimesi e convenzione. Unità o pluralità del realismo*, emerge anche l’ammirazione precoce per *Mimesis*, modello indubbio del libro *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, benché in esso sia fondamentale la nozione freudiana di ‘formazione di compromesso’, assente in Auerbach, come riconosce Orlando stesso (Orlando 2007, p. 48).

ne culturale rispetto alla critica stilistica di matrice idealistica e a quella d'ispirazione marxista o crocio-gramsciana, per chi si è formato in epoca poststrutturalista le ragioni d'interesse di un capolavoro lievemente appannato dal tempo sono inevitabilmente altre. Da un lato la bancarotta del marxismo (ma sarebbe più esatto parlare dei 'marxismi') ha spianato la via a una massiccia e indiscriminata rivalutazione della cultura di destra,¹⁶ dall'altro la cosiddetta globalizzazione, minando le basi di quella che una volta si chiamava la civiltà occidentale, in modo ancora più radicale di quanto fosse avvenuto dopo il 1945,¹⁷ ha aperto nuove e imprevedute prospettive all'approccio comparatistico di Auerbach. Il vento della storia insomma è mutato anche per chi rilutti a riconoscerlo.

Daniele Giglioli provoca il lettore immaginando che legga il saggio di Auerbach su Baudelaire, *I fiori del male e il sublime* (1951), come se fosse l'ultimo capitolo o almeno un'appendice di *Mimesis*. All'esperienza mentale ostano due obiezioni, come fa presente lo stesso Giglioli: la prima, l'andamento cronologico lineare del libro; la seconda, di maggior momento, l'oggetto del saggio, una lirica, *Spleen IV*. Ora, lirica e realismo sembrano opporsi, a meno di includere la poesia comico-realistica, che però non può appartenere al realismo moderno, secondo Auerbach caratterizzato dalla *Stilmischung*. L'obiezione non pare insuperabile all'autore proprio perché il grande romanista si mostrò abbastanza indifferente alla questione dei generi letterari, mescolando in *Mimesis* testi di natura molto diversa. Giglioli menziona un'opera di Lukács, *Il romanzo storico*, come esempio contrario per la rigorosa delimitazione preliminare dei generi. Ma il confronto col pensatore ungherese dovrebbe estendersi anche alla nozione di realismo, alla luce della quale, soprattutto per il romanzo dell'Ottocento, il contrasto si stempererebbe alquanto.¹⁸

¹⁶ Il fenomeno era già registrato da Carlo Ginzburg a metà degli anni Ottanta, cfr. Ginzburg (1986, p. 210).

¹⁷ Ma nel famoso saggio *Philologie der Weltliteratur*, del 1952, Auerbach si mostrava ben conscio della crisi in cui era precipitata la tradizione occidentale, «perché nel frattempo la cultura umanistica tardo-borghese, che prevedeva l'insegnamento scolastico del greco, del latino e della *Bibbia*, si è disgregata quasi dappertutto» (Auerbach 1970, p. 184). Ma si veda anche la sua introduzione a *Lingua letteraria e pubblico* (Auerbach 2007), da cui emerge la drammatica consapevolezza della *finis Europae*.

¹⁸ Segnalò rapidamente qualche convergenza tra Auerbach e Lukács. Nel capitolo sul naturalismo, *Germinie Lacerteux*, Auerbach affronta la questione dei limiti della narrativa tedesca tardo ottocentesca in termini non troppo diversi: «fra gli autori di romanzi o di drammi negli anni dal 1870 al 1890 si può dire che [...] non uno solo abbia potuto seriamente dirci qualche cosa della struttura della vita contemporanea: solo l'ormai vecchio Fontane, e anche in lui soltanto nei suoi ultimi e migliori romanzi, nati dopo il 1890, si palesa la disposizione a una vera rappresentazione realistica del suo tempo. Ma questi non giungono a un pieno svolgimento, poiché il suo tono non va al di là d'un amabile chiacchierio in parte ottimistico e in parte rassegnato. Sarebbe ingiusto e sleale muovergli un tale rimprovero, dato che non ha mai preteso d'essere per principio un *realista critico* di fronte al suo tempo, nel modo in cui lo furono per esempio Balzac o Zola; al contrario torna a sua gloria il fatto d'essere l'unico il cui nome s'imponga quando si parla della sua generazione a proposito di realismo serio» (Auerbach 1964, vol. II, p. 298, miei i corsivi). Si osservi l'uso del termine lukacciano, come pure degno di nota è il giudizio sul primo romanzo di Mann: «Al nuovo secolo appartiene il primo grande romanzo realistico che [...] corrisponde per il suo livello stilistico alle opere dei realisti francesi del secolo XIX: *I Buddenbrook* di Thomas Mann, apparsi nel 1901» (Auerbach 1964, vol. II, p. 296). Per non parlare di Stendhal e Balzac, considerati i due scrittori realisti maggiori del secolo, altro giudizio condiviso da Lukács, anche se in forma molto articolata. Si pensi in particolare al saggio del 1935, *La polemica tra Balzac e Stendhal*.

Auerbach, a differenza di Lukács, non è soltanto un critico di prosa e di teatro. La sua raffinata analisi stilistica del sublime quotidiano e, nella fattispecie di Baudelaire, del triviale elevato a sublime, lo dimostra senz'ombra di dubbio, con la relativa polemica con Spitzer¹⁹ a proposito dell'interpretazione dello *Spleen*, cui peraltro Giglioli non accenna, preferendo soffermarsi sul suo realismo estremo, secondo la definizione di Orlando. Ma uno degli spunti più interessanti del suo intervento, a mio avviso, è costituito dal rapido raffronto tra un passo del saggio che accenna alla crisi della nostra civiltà che «si avvicina al punto decisivo» (p. 47) e le pagine conclusive dell'ultimo capitolo di *Mimesis*, nelle quali pronosticava un futuro prossimo caratterizzato non solo dal livellamento economico e culturale ma anche dalla rappresentazione della realtà sempre più semplificata e trasparente. La previsione, osserva Giglioli, non si è avverata, anzi è avvenuto il contrario. Insomma nel saggio baudelairiano Auerbach aveva «visto più lontano che nelle ultime pagine di *Mimesis*» (p. 48).

E questa considerazione si lega a uno dei temi centrali della relazione di Federico Bertoni,²⁰ dall'intento dichiarato di rileggere l'opera auerbachiana alla luce del presente (non a caso il primo paragrafo s'intitola *Le strade di Pompei*, con scoperta allusione alle rovine della modernità). In questo tentativo l'autore vuole tener fede a una delle categorie fondamentali del romanista tedesco, il 'prospettivismo storico', per usare la formula che si trova in un testo già ricordato, nell'importante introduzione, *Sullo scopo e il metodo*, alla raccolta postuma di saggi, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1958). Ma Auerbach, mi sembra, in quello scritto condivideva da buon storicista un tratto essenziale del paradigma hegeliano, la convinzione cioè che la verità si manifesta e si afferma progressivamente nella storia. Il suo asserito relativismo non defletteva dalla fiducia nella storia che, sia pure incrinata dalla recente storia tedesca ed europea, come risulta chiaramente anche nella *Philologie der Weltliteratur*, è la dimensione stessa «per riflettere su ciò che è comune ai fenomeni più significativi» (Auerbach 2007, p. 20). E, proseguendo, chiariva ulteriormente il suo pensiero: «Ma il risultato di questa riflessione a mio giudizio non può mai essere espresso in forma astratta ed extrastorica, bensì soltanto *come un processo dialettico-drammatico*, come ha cercato di fare il Vico imperfettamente ma anche in modo esemplarmente insostituibile» (Auerbach 2007, p. 20, corsivo mio). Ora, è propriamente questa eredità storicista a scomparire di fatto nelle odierne letture attualizzanti di Auerbach. È vero, Bertoni cita appunto l'espressione che ho messo in corsivo, ma in un contesto teorico ormai lontano. Infatti sottolinea la «frattura incolmabile» (p. 60) che ci separa da lui, inestricabilmente legato a un tempo ormai trascorso. E su tale constatazione si può certo convenire. Bertoni insiste sulla sostanziale incomprensione di Joyce e di Kafka che considera emblematica dei limiti delle categorie critiche di *Mimesis*, di cui mette in rilievo la vaghezza. In realtà esse non sono vaghe; semmai sono formulate in termini non sempre precisi. Quanto al giudizio negativo sull'*Ulisse*, resta da dimostrare che esso dipenda soltanto dal quadro

¹⁹ Cfr. Spitzer (1953). Il dissenso, oltre che sul carattere del componimento, verte sul suo valore simbolico che Spitzer riconduce a un referto oggettivo, un forte attacco di emicrania. Cfr. Pietromarchi (2010).

²⁰ Bertoni è autore anni or sono di un ricco volume sul realismo, Bertoni (2007).

categoriale di Auerbach e non invece dal suo gusto. Una volta ammesso il fallimento «di un programma teorico basato su paradigmi forti» (p. 61), viene fatto però di domandarsi se sia ancora sostenibile la validità della sua lezione. Egli cita a questo proposito anche la *Philologie der Weltliteratur*, ma si può disgiungere l'esigenza, espressa con forza in quel «lucidissimo testo» (p. 61),²¹ di raggiungere nella filologia, intesa come scienza storica, una sintesi fra ricerche particolari e comprensione del problema generale, da quel *pathos* della fine in cui è immerso?

Riccardo Castellana, autore di una pregevole introduzione a *Mimesis*, propone una rilettura dell'interpretazione figurale intesa a precisarne le conseguenze negli studi danteschi:

La prima è che non sono più le grandi personalità del Vecchio testamento ad essere coinvolte nel processo figurale, ma i protagonisti della storia passata o presente [...]. La seconda conseguenza è una sorta di 'restringimento' dell'orizzonte figurale: la distanza tipologica non si misura più, nella *Commedia*, tra due personaggi [...] lontanissimi nel tempo e nello spazio come Adamo e Gesù, ma nel lasso di tempo che separa la vita e la morte del *medesimo* individuo (p. 67).

Gli esempi fatti da Auerbach nel saggio *Figura* (Catone, Virgilio e Beatrice) e quelli in *Mimesis* (Farinata e Cavalcante) si distinguono, secondo Castellana, per il diverso intento dell'autore: nel primo caso servirebbero a una più argomentata replica alle critiche mosse da Croce a suo tempo al *Dante als Dichter der irdischen Welt*, nel secondo sarebbero funzionali alla tesi di fondo del libro, l'imitazione seria della vita quotidiana. Come è noto, l'interpretazione auerbachiana di Dante nella storia del realismo sviluppa un'intuizione dell'*Estetica* di Hegel, mentre Croce, in questo tutt'altro che hegeliano, porta alle estreme conseguenze la contrapposizione desanctisiana fra la poetica di Dante e la sua poesia. Castellana distingue in via provvisoria un figuralismo di secondo grado (quello trattato nello studio celebre) da un figuralismo di primo grado, intessuto di motivi tipologici («allusioni, riferimenti a passi della Bibbia dotati di valore figurale» p. 69), ai quali ne affianca un terzo, basato sul concetto di *imitatio* e rappresentato esemplarmente da San Francesco nel saggio del 1944 che negli *Studi su Dante* segue *Figura*.

Nell'ultima parte del suo intervento Castellana confronta questa teoria della figuralità con quella di Frye nel *Grande codice: la Bibbia e la letteratura*, mettendone in luce le differenze sostanziali: per lo studioso (e pastore) canadese il carattere tipologico non è frutto dell'interpretazione figurale ma inerisce oggettivamente al testo biblico. Conosco troppo poco Frye e la letteratura sull'argomento per potere seguire fino in fondo il discorso che viene formalizzato anche in una sorta di tavola o tabella sinottica dei livelli di transtestualità. Comunque mi sembrano degne di nota le conclusioni. Frye si contrappone ad Auerbach proprio nel sostenere una figuralità della Bibbia ebraica del tutto indipendente dalla successiva esegesi cristiana. Il suo approccio al testo presuppone perciò due livelli, entrambi tipologici, quello del mito, nel senso della *dispositio* mitica, e dell'immaginario simbolico-archetipico. Nella prospettiva del critico canadese non è più il Nuovo Testamento a interpretare il Vecchio, ma precisamente

²¹ Qui Bertoni riprende alla lettera, se ho visto bene, le considerazioni in Bertoni (2009).

il contrario. Ora, tale rovesciamento comporta una sorta di rilettura della figuralità di secondo grado, come la chiama Castellana, che non appare più la sola ad avere influenzato in modo decisivo la letteratura occidentale. Le mie competenze, ripeto, sono troppo limitate per una considerazione più approfondita. Rimane un dubbio legittimo, mi sembra, se la concezione auerbachiana della figuralità, intrinsecamente segnata dalla dimensione storica, sia compatibile per così dire con una teoria tipologico-archetipica per definizione astorica.

L'ultima relazione, di Federico Francucci, *Nella Zona. Leggere Auerbach attraverso Pynchon*, è un esempio di provocazione intellettuale d'indubbia intelligenza. Premetto che, non avendo letto nulla di Thomas Pynchon, non sono in grado di giudicare la parte più consistente dell'intervento. Tuttavia vi sono alcune osservazioni sparse su Auerbach meritevoli di essere riconsiderate o, quanto meno, di essere discusse. In *Mimesis* Francucci distingue due forme di realismo, un primo tipo «della profondità» e un secondo «della distanza» (p. 93), cui corrispondono due polarità dialettiche, da un lato l'immediatezza, dall'altro la mediazione. Doveroso, ma forse superfluo, aggiungere il rimando a Hegel, come fa Francucci. Il discorso diventa però ben più interessante, al di là dei semplici rinvii d'obbligo, quando individua nel libro di Auerbach «una figura, a statuto del tutto eccezionale» (p. 93), il *Vermittler* per antonomasia, naturalmente Cristo. A ragione, credo, Francucci insiste sul fatto che gli imitatori o i vicari di Cristo hanno nell'opera una funzione ancora più importante. Forse si potrebbe dire che sono i veri protagonisti. Ma lo schema, a mano a mano che ci si avvicina alla modernità, appare sempre più inadeguato. Con acume Francucci mette in evidenza l'uso frequente e fondamentale dell'aggettivo 'serio' nelle formule con cui Auerbach cerca di definire il realismo moderno. «Il serio non è una qualità degli oggetti rappresentati, ma una modalità di rappresentazione» (p. 95). Verissimo, come pure vero che la rappresentazione ironica in Auerbach è passibile di essere tacciata di confusione, *Verwirrung*. Esemplari sono i giudizi sul *Don Chisciotte* e sull'*Ulisse*. E qui ricorderei che un delizioso romanzo breve del non amato Fontane s'intitola *Irrungen, Wirrungen*, e che un testo chiave della modernità, nonostante la forma tradizionalmente ottocentesca, sono appunto le *Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Da questo punto di vista, dunque, nulla da eccepire. Ho invece qualche dubbio sulle conclusioni del discorso che ribadisce, come aveva già fatto Bertoni, l'accusa ad Auerbach di non avere capito l'*Ulisse*, considerato un «beffardo scombussolamento della tradizione europea» (Auerbach 1956, II, pag. 336), cui contrapporre in positivo il romanzo della Woolf.²² Ora, le due forme di realismo operanti in *Mimesis*, sono assiologicamente diverse, a detta di Francucci. Usando una formula semplificatrice, tendono a identificarsi con i due poli, positivo e negativo, della letteratura occidentale. Ma, se questo è vero e comunque appare sostenibile, anche sulla scorta di scritti successivi come il più volte citato *Philologie der Weltliteratur*, la lezione di Auerbach, che in effetti non chiarì mai esplicitamente i rapporti fra i vari tipi di realismo, si opporrebbe in buona sostanza alla linea critica, tanto per intenderci, bachtiniana, parodico-carnevolesca che, non a torto mi sembra, è stata paragonata alle avanguardie

²² Ma Virginia Woolf scriveva a Gerald Brenan il Natale del 1922: «noi non realizzeremo nulla. Frammenti – paragrafi – forse una pagina, nient'altro. Joyce mi sembra cosparso di disastri» (Woolf 1980, p. 905).

del primo Novecento.²³ Non è un problema di lieve importanza e certo è non l'ultimo dei meriti di questo convegno averlo indirettamente sollevato.

Bibliografia

- Adolf H. (1949), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, «Modern Language Quarterly», 10, pp. 249-250.
- Auerbach E. (1952), *Philologie der Weltliteratur*, in Munsch W., E. Staiger (hrsg. von), *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Bern, Francke, pp. 39-50.
- Auerbach E. (1964), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, introduzione di Roncaglia A., trad. it. di Romagnoli A., H. Hinterhäuser, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Auerbach E. (1960), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda latinità e nel Medioevo*, trad. it. di Codino F., Milano, Feltrinelli.
- Auerbach E. (1963), *Studi su Dante*, a cura di Della Terza D., Milano, Feltrinelli.
- Auerbach E. (1970), *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato.
- Auerbach E. (2010), *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, a cura di Castellana R., C. Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale. URL: <www.allegoriaonline.it/PDF/124.pdf> [data di accesso: 16/12/2017].
- Barck K. (1988), *Fünf Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris*, «Zeitschrift für Germanistik», 6, pp. 688-694.
- Bertoni F. (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Bertoni F. (2009), *Auerbach, George Eliot e i paradossi del realismo*, in Paccagnella I., E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Padova, Esedra, pp. 411-424.
- Castellana R. (2007), *Sul metodo di Auerbach*, in Castellana R., G. Mazzoni (a cura di), *Il secolo di Auerbach*, «Allegoria», XIX, 56, III s., luglio dicembre 2007, Palermo, Palumbo Editore, pp. 52-79.
- Domenichelli M. (2009), *L'ultimo capitolo di Mimesis: dello stile medio come ideale borghese e privatizzazione della storia. Auerbach, Lukács, Bachtin*, in Domenichelli M., M.L. Meneghetti (a cura di), *Erich Auerbach*, «Moderna», XI, 1-2, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, pp. 213-229.

²³ «Non è che io manchi di rispetto per Bachtin; semplicemente penso che i testi di Bachtin complessivamente hanno il valore e, direi, la funzione che hanno i manifesti delle avanguardie storiche» (Orlando 2007, p. 47). Francucci osserva che in *Mimesis* profondità e superficie si contrappongono nella scala di valori del critico, e in una nota sul capitolo *La cena interrotta* aggiunge questa considerazione: «nel sedicesimo capitolo di *Mimesis* Auerbach suggella la sua asprissima requisitoria [...] nei confronti di Voltaire affermando perentoriamente che il filosofo restituisce, della realtà, solo la schiuma [...] leggera, superficiale, iridescente, gradevole da guardare; ma priva di legami sostanziali con la materia che la sostiene, e del tutto effimera. L'immagine, nella sua caratterizzazione molto negativa, si inserisce alla perfezione nel sistema concettuale di *Mimesis*» (p. 99). Il rilievo è molto acuto, anche se non sono del tutto d'accordo sul ritratto negativo di Voltaire. A proposito di quello che Auerbach chiama lo stile misto di *Candido* si legge nel capitolo: «Ma tale mescolanza non va molto lontano né molto in profondo sia nella rappresentazione del quotidiano che del serio» (Auerbach 1964, vol. II, p. 173, miei i corsivi). La censura conferma certo le osservazioni di Francucci, ma, a mio avviso, non comporta una stroncatura *tout court* di Voltaire, bensì, come viene detto più avanti, una presa di distanza dalla leggerezza del pensiero illuministico, in linea con una forte tradizione tedesca da Hegel in poi. Sulle pagine in questione si veda Ginzburg (2006, pp. 126-136) sulle incoerenze di Voltaire (ma anche sulle contraddizioni della *Aufklärung*).

- Fabietti E. (2009), *Erich Auerbach scrive a Walter Benjamin. Tracce di una corrispondenza*, in Domenichelli M., M.L. Meneghetti (a cura di), *Erich Auerbach*, «Moderna», XI, 1-2, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, pp. 65-74.
- Ginzburg C. (1986) *Mitologia germanica e nazismo. Su un vecchio libro di Georges Dumézil*, in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.
- Ginzburg C. (2006), *Tolleranza e commercio. Auerbach legge Voltaire*, in *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, pp. 112-137.
- Gumbrecht H.U. (2002), *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten*, München-Wien, Carl Hanser Verlag.
- Gumbrecht H.U. (2006), *Erich Auerbach e il pathos delle cose terrene*, «Storiografia», X, 6, pp. 11-25.
- Habermas J. (2000), *Walter Benjamin. Critica che rende coscienti oppure critica salvifica?* in Ceppa L. (a cura di), *Profili politico-filosofici*, Milano, Guerini e Associati, pp. 199-237.
- Kahn R. (1994), *Figures d'exil. Cinq lettres d'Erich Auerbach à Walter Benjamin*, «Les Temps Modernes», 575, pp. 53-62.
- Kahn R. (2006), *Una "astuzia della Provvidenza". Erich Auerbach e Walter Benjamin*, «Storiografia», X, 6, pp. 27-37.
- Lucchini G. (2016), *Auerbach e lo storicismo*, «Carte Romanze», 4/2, pp. 282-283, 69 e 70.
- Lukács G. (1970), *Storia e coscienza di classe*, Milano, Sugar.
- Munari T. (a cura di) (2013), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Torino, Einaudi.
- Orlando F. (2007), *I realismi di Auerbach*, intervista a cura di Tinè G. in Castellana R., G. Mazzoni (a cura di), *Il secolo di Auerbach*, «Allegoria», XIX, 56, III s., luglio-dicembre 2007, Palermo, Palumbo Editore, pp. 36-51.
- Orlando F. (2009), *Codes littéraires et référents chez Auerbach*, in *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 211-262.
- Pietromarchi L. (2010), *Spitzer contra Auerbach. A proposito di «Spleen» IV*, in Paccagnella I., E. Gregori (a cura di), *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, Padova, Esedra, pp. 519-527.
- Renzi L. (2015), *Gli Elfi e il Cancelliere. In Germania con Proust*, Bologna, Il Mulino.
- Sapegno N. (1979), *La critica dantesca dal 1921 ad oggi*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, V, Roma, Bulzoni. In origine in «Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi 20-27 aprile 1965», a cura della Società dantesca italiana e dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana; con una premessa di Folena G., II, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 267-274.
- Segre C. (2012), *Che cosa era il Medioevo per Erich Auerbach (1892-1957)?*, in *Critica e critici*, Torino, Einaudi, pp. 28-36.
- Spitzer L. (1953), *Baudelaire's Spleen*, «The Hopkins Review», VI, 2, poi in *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1959, pp. 286-293.
- Vialon M. (1996), *Walter Benjamin – Erich Auerbach: Persönliche Bekanntschaft und Ausbreitung einer Theorie der menschlichen Wahrnehmung für die Kunstmedien Literatur und Film*, in Leinweber J. (hrsg. von), *Walter Benjamin. Sammlung J. Leinweber*, Vorwort von Fetscher I., Würzburg, Richard Mayr, pp. 121-126.
- Vialon M. (hrsg. von) (1997), *Erichs Auerbachs Briefe an Martin Hellweg (1939-1950)*, Tübingen-Basel, Francke.
- Woolf V. (1980), *Romanzi e altro*, Milano, Mondadori.

Auerbach, la *Commedia* di Dante e il problema della lingua letteraria

Maria Luisa Meneghetti

Quando si cominciava ad abbozzare il programma di questo convegno, gli organizzatori mi chiesero di cosa avevo intenzione di occuparmi. Non avendo ancora immaginato un titolo preciso, risposi, molto genericamente, che mi sarei occupata di Auerbach e Dante. La risposta, molto gentile, fu che su *Figura* c'erano già almeno un paio di interventi: non sarebbe stato forse meglio se avessi dedicato la mia attenzione a qualche altro tema, ad esempio all'approccio di Auerbach al romanzo cavalleresco, visto che su questo secondo tema avevo già pubblicato alcune riflessioni, che evidentemente agli stessi organizzatori non erano apparse indegne di ulteriore approfondimento?

Il binomio tra Auerbach e Dante sembra in effetti obbligare, quasi fatalmente, all'evo-
cazione di un saggio geniale come *Figura*: moltissimo se ne è scritto, e molto ancora se ne dirà in queste due giornate. Ma certo, a proposito del poema dantesco, lo stesso Auerbach sembra individuare un rapporto inscindibile, quasi si trattasse delle due facce di una stessa medaglia, tra la struttura – appunto 'figurale' – della *Commedia* e lo stile che ne veicolerebbe i contenuti, e che in ultima indagine sarebbe da riferire alla grande rivoluzione – appunto stilistica – costituita dall'identificazione, già operata dai padri della Chiesa e in particolare da Sant'Agostino, del *sermo humilis* come vera e propria «forma cristiana dello stile elevato» (Auerbach 2007, p. 28),¹ ove non addirittura del sublime. A questa rivoluzione stilistica Auerbach dedica pagine essenziali del suo volume *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, dimostrando come gli scrittori cristiani della tarda antichità, che consideravano un valore l'*humilitas* dello stile biblico, e indicavano «in essa una nuova e più profonda sublimità» (ivi, p. 51), avrebbero di fatto gettato le basi della «formazione del posteriore concetto dello stile e del livello stilistico in Europa» (*ibid.*), lungo tutto il Medioevo e anzi fino alla modernità: ciò avrebbe comportato la cancellazione del rigido principio di coerenza fra argomenti e stili su cui si erano fondate la retorica e la poetica classiche.

Così, a distanza esatta di vent'anni (*Figura* fu pubblicata per la prima volta presso l'«Archivum romanicum» diretto da Giulio Bertoni in quel cupo 1938 che vide in Italia la promulgazione le leggi razziali, mentre i capitoli di *Lingua letteraria e pubblico* sono stati scritti o rivisti espressamente per il volume, uscito nel 1958 e cioè un anno dopo la morte dell'autore), si chiude un cerchio che in realtà già appariva potenzialmente completato nel

¹ Cito qui e più oltre da Auerbach (2007), la cui prima edizione italiana è per Feltrinelli nel 1960. L'opera originale è Auerbach E., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke, 1958.

1944, all'epoca delle *Neue Dantenstudien*.² In questo volume, infatti, la ristampa (di poco modificata e integrata) di *Figura* è preceduta dal brevissimo saggio *Sacrae scripturae sermo humilis* che anticipa, con specifico riferimento alla *Commedia* dantesca, le intuizioni di carattere stilistico su cui si fonderà *Lingua letteraria e pubblico*.

Ma veniamo a come Auerbach affronta il problema della lingua letteraria del Medioevo, e di quella dantesca in particolare modo: è proprio su questa specifica questione che la mia riflessione intende qui focalizzarsi. Partendo da *Sacrae scripturae sermo humilis*, che funziona un po' da *ouverture* delle *Neue Dantenstudien*, possiamo notare che Auerbach ha già ben chiaro fin dai primi anni Quaranta il nodo centrale della tesi che svilupperà ampiamente nel suo ultimo volume, e ha ugualmente chiara la posizione di Dante: un Dante che, nel *De vulgari eloquentia*, teorizza la necessaria adeguatezza tra eccellenza della materia e sublimità dello stile (e che nelle sue grandi canzoni filosofiche mette in pratica questa teoria), ma che invece, nella *Commedia*, sembra ancora accettare la 'regola' di fondo della tradizione cristiana-antica che favorisce la commistione degli stili sotto l'egida di una sublime *humilitas*. Però proprio sullo stile della *Commedia* – come vedremo tra breve – Auerbach cambierà più tardi idea.

La questione che si pone (e che lo stesso Auerbach si è chiaramente posto) è dunque quella di ricostruire un percorso di *longue durée* che giustifichi, insieme, lo stabile riaffiorare, tra la fine del XIII secolo e gli inizi del secolo successivo, dell'antica teoria classica della congruenza tra argomenti e stili (o, più concretamente, la definitiva rinascita dello stile elevato) e la permanenza di una modalità espressiva che, di fatto, accetti invece la mescolanza dei diversi stili, avendo però come suo punto di riferimento lo stile meno elevato.

La ricostruzione di questo percorso di *longue durée*, pur parzialmente e desultoriamente accennata anche in alcuni saggi precedenti, sta solidamente al centro di *Lingua letteraria e pubblico*. Il volume è costituito da quattro corposi capitoli (ma il quarto, dedicato a *Il pubblico occidentale e la sua lingua*, è di dimensioni praticamente doppie rispetto agli altri tre) ed è preceduto da una breve introduzione, nella quale si fissano i due puntelli metodologici che reggono tutto l'impianto: il concetto di *Ansatzpunkt* e l'idea, di origine vichiana, che lo stile rappresenti «l'unitarietà di tutte le creazioni di ciascuna epoca storica» (Auerbach 2007, p. 16).

Quello di *Ansatzpunkt*, 'spunto', 'punto di partenza' o anzi 'appiglio', circoscritto e ben individuabile, che consente però di ricostruire e comprendere il senso complessivo dell'universo culturale, storicamente determinato, cui lo 'spunto' stesso rinvia e nel quale s'inserisce, è il concetto su cui di fatto si fonda il libro più noto di Auerbach, *Mimesis* (pubblicato nel 1946), ma che viene in realtà enunciato esplicitamente dall'autore solo nel più tardo saggio *Philologie der Weltliteratur*, del 1952.³ Nell'introduzione a *Lingua letteraria e pubblico* Auerbach precisa che il «singolo fatto caratteristico», attraverso il quale sia possibile «arrivare a una sintesi» (Auerbach 2007, p. 24) capace di afferrare un'ampia unità storico-culturale può essere della natura più varia (un'espressione pregnante, un av-

² Ma all'interno di quest'arco logico e cronologico si tenga anche presente il saggio *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*, Krefeld, Scherpe, 1953, ora tradotto in italiano in Auerbach (2010, pp. 75-91).

³ Si veda Auerbach (1952).

venimento preciso, un passo letterario particolarmente denso – questo, in effetti, il ‘punto di partenza’ utilizzato in *Mimesis*, ma parzialmente anche in *Lingua letteraria e pubblico*). Importante, infine, la precisazione secondo cui «uno spunto deve soddisfare una sola condizione»: oltre naturalmente ad essere significativo, deve risultare «applicabile esattamente, non analogicamente all’oggetto storico» (ivi, p. 25).

Attraverso un procedimento di tipo induttivo è dunque possibile, secondo Auerbach, arrivare ad afferrare l’unitarietà di fondo che caratterizza un’ampia epoca storica (qui, in pratica, l’intero Medioevo, a partire dalla tarda antichità cristiana). Quest’unitarietà di fondo è un’unitarietà di stile, inteso, vichianamente, come «l’unitarietà di tutte le creazioni di ciascuna epoca» (Auerbach 2007, p. 16). Auerbach, sulla scorta appunto di Vico, mira dunque all’universale, ma a un universale che, a differenza di quello vichiano, «costituito da leggi o categorie classificatorie», è un universale dinamico, anzi drammatico, che contiene «una concezione paradigmatica del destino umano» (ivi, pp. 26-27). Comunque un universale: qui sta la differenza, nettamente enunciata dallo stesso Auerbach, tra la sua posizione e quella di un altro grande critico a lui contemporaneo, il cui percorso esistenziale-biografico ha in qualche modo anticipato, per note ragioni storiche, il percorso di Auerbach stesso: Leo Spitzer. Come e più di Auerbach, anche Spitzer affronta le sue analisi partendo da dati precisi, e di tipo stilistico; però «le interpretazioni dello Spitzer mirano sempre all’esatta comprensione della singola forma linguistica, della singola opera o del singolo poeta» (ivi, p. 26). In Auerbach invece, come viene insistentemente ribadito, domina il senso di una storia letteraria universale, intesa certo come *Weltliteratur* (sulla base di un celebre concetto espresso per la prima volta da Goethe ma aggiornato dallo stesso Auerbach, nel già ricordato saggio del 1952, alla situazione storico-culturale del mondo postbellico), ma anche, e anzi soprattutto, almeno nella prospettiva di *Lingua letteraria e pubblico*, come storia collettiva di una precisa civiltà: la civiltà dell’Europa cristiana così come essa si è sviluppata nel corso del Medioevo.

I quattro capitoli del volume⁴ puntano effettivamente alla costruzione di una storia culturale collettiva, nella quale le singole individualità dovrebbero, in linea di principio, fungere da meri casi esemplari, anche nel senso, tutto medievale, di ‘specchi’ di una situazione universale. Sul piano dei contenuti, la serie dei primi tre capitoli, da un lato, e il quarto, dall’altro (lungo, già lo notavo, circa il doppio di ciascuno dei precedenti), costituiscono due sequenze argomentative perfettamente coerenti, anche sul piano della loro cronologia interna: tanto gli uni quanto l’altro partono dalla nascita, in età patristica, di quella che potremmo chiamare la ‘lingua letteraria dell’Europa cristiana’, fondata sull’identificazione del *sermo humilis* come nuova forma di espressione del sublime, per giungere fino a Dante, punto d’arrivo della cultura medievale e, insieme, punto di svolta verso una realtà culturale di fatto nuova. Solo che, mentre i primi tre capitoli, indagando sulle problematiche dello stile e della ‘realtà rappresentata’ si focalizzano sui diversi autori, l’ultimo cambia prospettiva in modo netto – e originale, se pensiamo agli anni in cui il volume fu scritto –, individuando nel ricevente, nel pubblico letterario di ciascuna epoca,

⁴ I primi due anticipati su rivista qualche anno prima: «Romanische Forschungen», rispettivamente LXIV, 1952, pp. 304-364, e LXVI, 1954, pp. 1-64.

l'istanza in grado di condizionare l'evoluzione della letteratura e della sua espressione linguistico-stilistica.

Quanto al problema di fondo, ovvero: come sia possibile perimetrare l'evoluzione di una lingua letteraria in un periodo come il Medioevo, e soprattutto l'alto Medioevo, nel quale erano venuti meno gli strumenti classici di definizione e valutazione (in primis, appunto, quello della distinzione tra gli stili e della congruità tra stili e argomenti, o contenuti, dei testi), ho l'impressione che Auerbach risolva la questione, un po' come i grammatici antichi, tendendo a considerare come costituenti caratteristici e fondamentali della lingua letteraria che si sviluppa lungo il corso del Medioevo, dapprima in latino poi nei diversi volgari romanzi, quei tratti che ne caratterizzavano appunto il livello stilistico.

Gli *Ansatzpunkte* scelti lungo il corso dei primi tre capitoli come cartine di tornasole per la ricostruzione dell'evolgersi della lingua letteraria del periodo preso in esame (penso in particolare ai brani tratti dalla *Passio SS. Felicitatis et Perpetuae*, dal Sermone I di Cesario d'Arles, dai *Praeloquia* di Raterio di Verona, dal passo del *Roman d'Eneas* relativo alla presentazione della giovane guerriera Camilla e infine ai versi del IX canto dell'*Inferno* relativi all'apparizione del Messo celeste) sono infatti analizzati alla luce di un numero limitato di elementi, prevalentemente di ambito retorico. Si tratta di una concezione 'stilistica' della lingua molto simile a quella della tradizione scolastica, una concezione che del resto lo stesso Dante farà valere soprattutto nel secondo, incompiuto, libro del *De vulgari eloquentia*, meno innovativo rispetto al primo anche se marcato da spunti originali, come quello sui quattro gradi della *constructio* (che hanno però come riferimento, si direbbe esclusivo, la lingua della poesia lirica). E va anzi detto che, all'interno delle possibilità offerte da un approccio di tipo sostanzialmente stilistico, Auerbach sembra voler restringere ulteriormente i suoi strumenti di analisi, contenendo il più possibile le osservazioni di carattere prosodico (si riscontrano solo pochi cenni, quasi tutti limitati alla poesia volgare – anzi al *couplet* di *octosyllabes*, il metro caratteristico del romanzo cavalleresco – e ai tentativi della stessa poesia volgare di superare le costrizioni della rima attraverso il ricorso alle tecniche della perifrasi o più in generale dell'*amplificatio*)⁵ e quelle di carattere sintattico, in pratica circoscritte alla distinzione tra paratassi e ipotassi (salvo forse i pochi cenni dedicati a rimarcare la goffaggine della struttura del periodo riscontrabile nella *Vita Karoli* di Eginardo rispetto al suo modello Svetonio).

Per contro, appare molto marcata l'insistenza sull'uso dei *colores* retorici, e soprattutto di quegli artifici che rientrano nel cosiddetto *ornatus facilis*. E dunque l'uso dell'anafora, considerato quasi il marchio di fabbrica del *sermo humilis*, è segnalato sistematicamente; e, ancora, la valutazione relativa a quei tentativi altomedievali di recuperare uno *stilus sublimis* che finirono irrimediabilmente nel manierismo si concentra sulla presenza e sul peso dell'iperbato. Accenno ai due casi forse più significativi, nei quali ora l'una ora l'altra figura retorica vengono identificate come la cifra più caratteristica dello stile analizzato. Il primo è il caso di Cesario d'Arles, che, in un passo del Sermone I, stigmatizzando la scarsa capacità dei vescovi del suo tempo di imbastire prediche efficaci ed eloquenti, «esplosione – dice Auerbach – con anfore tempestose, per parecchie pagine»:

⁵ In proposito, cfr. ad es. Auerbach (2007, p. 190).

Quis enim etiam presbyter, non dicam episcopus, qui non possit dicere populis suis: Nolite falsum testimonium dicere, quia scriptum est, falsus testis non erit impunitus; nolite mentiri, quia scriptum est, os quod mentitur occidit animum; nolite iurare, quia scriptum est... Quis est qui non possit admonere... Quis est qui non possit dicere... Quis est qui contestari non possit... (Auerbach 2007, p. 87).

Il passo è certo significativo, e non soltanto per le sue ‘tempestose’ anafore, ma anche perché si gioca su un preciso recupero intertestuale – questo però Auerbach non lo nota, forse perché gli mancava il concetto, e comunque il termine appropriato –, perché si gioca, dicevo, su un preciso recupero intertestuale (pur con debita *variatio*) di un altro blasonato passo, anch’esso sorretto da una serie anaforica, quello della celebre prima lettera di San Paolo ai Corinzi:

Nolite errare: neque fornicarii, neque idoli servientes neque adulteri neque molles neque masculorum concubitores neque fures neque avari neque ebriosi neque maledici neque rapaces regnum Dei possidebunt (*Cor* 6: 9-10).

L’altro caso riguarda invece la prosa dei *Praeloquia* di Raterio di Verona (metà circa del X secolo), vista come il prodotto altomedievale più significativo dell’antica tendenza manieristica che l’elitarismo linguistico della riforma carolingia lasciò riaffiorare e che si mantenne, pur sotto forme diverse e in contesti relativamente marginali, anche nei secoli successivi. Il tratto davvero caratterizzante della prosa di Raterio sarebbe appunto un uso estremo, quasi nevrotico, dell’iperbato: «egli accentua all’estremo [...], come vuole il suo proprio intricato modo di pensare e di sentire, l’artificio della disposizione incrociata delle parole, *hyperbaton* o *scinderatio*, e la *parenthesis* [ossia la continua interruzione del discorso con altri segmenti di enunciato]» (Auerbach 2007, pp. 126-127). Quelle su Raterio sono notazioni di straordinaria efficacia – forse uno dei punti più alti del volume –, anche se sembrano comunicare (forse volutamente) la sensazione che questa prosa ‘tragica’, ‘distorta’ e ‘stravolta’, questo tentativo di ricorrere alle forme più estreme dell’espressività non abbia un avvenire se non marginale nell’evoluzione successiva della lingua letteraria. Basti segnalare, come giustamente fa lo stesso Auerbach (ivi, p. 187), che l’iperbato tramonta di fatto nell’orizzonte della letteratura europea medievale e rinascimentale, per riapparire solo col Barocco.

La scelta di una focalizzazione marcatamente retorica mette certo in secondo piano anche altri tipi di analisi che forse avrebbero potuto dare ulteriore misura del mutamento, soprattutto nella prospettiva della nascita delle lingue letterarie volgari. In primo luogo, l’analisi del lessico, da quello cristiano (solo accennata, anche se vengono espressamente citati i lavori di Joseph Schrijnen e soprattutto quelli di Christine Mohrmann, allora da poco pubblicati [ivi, pp. 59-61])⁶ a quello filosofico (di nuovo solo accennata, parlando

⁶ Di Schrijnen, Auerbach cita espressamente *Charakteristik der altchristlichen Lateins*, Nijmegen, Dekker & Van de Vegt, 1932; alla nota 32 di p. 59 suggerisce: «Altre indicazioni bibliografiche sullo Schrijnen e il suo gruppo in Christine Mohrmann, *Le Latin commun et le Latin des Chrétiens*, in «*Vigiliae Christianae*» (Amsterdam), I, 1947, p. 1 ss.».

delle neoformazioni destinate a descrivere «i fenomeni del nuovo mondo spirituale» cristiano, che però tutte irrimediabilmente rivelerebbero «qualcosa di maldestro, di semicolto, di duramente pedantesco» [ivi, p. 61]). Stupisce, a quest'ultimo proposito, che non venga valorizzata la straordinaria capacità innovatrice di Dante, vero creatore del lessico intellettuale italiano, e non soltanto italiano,⁷ tenuto in particolare conto del fatto che lo stesso Dante dichiara, in un passo del *De vulgari eloquentia* (II, IV 7) che Auerbach ben dimostra di conoscere, che l'eccellenza dei vocaboli, insieme alla magnificenza dei versi, all'altezza dell'argomento e all'elevatezza della costruzione retorico-sintattica rappresenta una delle caratteristiche essenziali dello stile sublime.⁸

Dalla limitata attenzione ai dati lessicali (ma anche, come accennato, a quelli sintattici) deriva forse anche la mancanza di interesse di Auerbach per quei tratti, pur minoritari nella letteratura medievale più antica, ma via via sempre più marcati, soprattutto da quando i volgari diventano veicoli d'espressione artistica, che possiamo definire di carattere plurilinguistico o perfino polifonico e dialogico, nel senso che Bachtin ha dato a questi aggettivi: basti pensare, come punto d'arrivo che ad Auerbach non poteva certo essere ignoto, all'enorme estensione, nella *Commedia* dantesca, della 'parola riportata' e del discorso mimetico.⁹

Faccio solo un esempio: Auerbach non manca di rilevare l'atteggiamento marcatamente pedagogico usato da Gregorio Magno nei suoi *Dialogi* (Gregorio, osserva, «parla agli ascoltatori come se fossero bambini» [Auerbach 2007, p. 97]); però non pensa di analizzare contrastivamente la mimesi del parlato presente nei discorsi diretti, sulla cui intenzionalità non ha peraltro dubbi, in rapporto al tessuto narrativo dell'opera, anch'esso ancorato allo stile del *sermo humilis*, ma privo o quasi di quegli elementi mimetici (o polifonici) che appunto abbondano nei discorsi diretti. Il dato è abbastanza curioso, soprattutto se si pensa che, per contro, in alcuni capitoli di *Mimesis* (in particolare nel II, dedicato alla *Cena Trimalchionis*, e nell'ultimo, dedicato al cosiddetto episodio del calzerotto marrone in *Gita al faro* di Virginia Woolf) non era certo mancata l'attenzione per il 'discorso altrui' e, più precisamente, per la rappresentazione soggettiva e prospettica della realtà. Anche se, come ho già avuto modo di precisare in un mio saggio di qualche anno fa, mentre Bachtin analizza i fenomeni della plurivocità da un punto di vista essenzialmente linguistico, Auerbach sembra invece «pensare a una coerenza fatta meno di fatti linguistici e più di atteggiamenti psicologici e cognitivi attribuiti dagli scrittori [...] ai loro personaggi» (Meneghetti 2009, pp. 167-168).

⁷ Su cui vedi da ultimo Tavoni (2010).

⁸ «Stilo equidem tragico tunc uti videmur quando cum gravitate sententiae tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat» (*De vulg.* II, IV, 7). Enrico Fenzi nota che *elatio* «nei Padri della Chiesa e in Tommaso è sempre in accezione morale fortemente negativa e associata alla superbia» Fenzi (2012, p. 168), mentre qui Dante ha privilegiato l'accezione positiva che il termine presenta in età latina classica, soprattutto ove associato, come fa Cicerone, alle qualità del discorso oratorio. Alle caratteristiche del lessico "sublime" Dante consacra del resto un intero capitolo dello stesso II libro del *De vulgari eloquentia*, e cioè il VII.

⁹ A tale proposito, cfr. ora la sintesi di Roggia (2014), che sottolinea appunto il grande peso nel poema dantesco della 'parola riportata', che «apre continui spazi all'integrazione nella cornice narrativa di modelli discorsivi e linguistici eterogenei» (Roggia 2014, p. 91).

Comunque sia, la scarsa attenzione dedicata in *Lingua letteraria e pubblico* a qualsiasi approccio non rientri nell'ambito di indagini che potremmo definire, pur con qualche generalizzazione, di tipo stilistico-sociologico diventa ancora più evidente quando, nel terzo capitolo, Auerbach affronta gli sviluppi volgari delle letterature romanze. Il capitolo, che ha un titolo emblematico (*Camilla o la rinascita dello stile elevato*) si apre e si chiude, simmetricamente, con due doppi confronti, che dovrebbero entrambi far risaltare le nuove modalità attraverso le quali uno stile elevato paragonabile anche se non identico a quello classico si farebbe di nuovo strada nelle letterature europee. Sul primo confronto, quello tra il passo, di soli 15 esametri, dell'*Eneide* virgiliana in cui la giovane guerriera Camilla fa la sua comparsa sulla scena e il parallelo passo del *Roman d'Eneas* antico-francese (1160 circa), lungo oltre 150 versi (10 ottosillabi per ciascun esametro, si potrebbe dire, semplificando parecchio – ma il dato è comunque sintomatico), non ho qui tempo di soffermarmi troppo; basti dire che al termine della sua analisi, Auerbach pronuncia una sentenza che pare in aperto contrasto col titolo stesso del capitolo: con l'*Eneas* e con il romanzo cortese – il grande genere narrativo rivolto all'educazione e al divertimento delle classi aristocratiche, soprattutto della Francia del Nord, nel corso dei secoli XII e XIII – siamo completamente fuori dagli orizzonti del sublime. Semmai, con questo tipo di letteratura e di espressione letteraria «appare il primo stile medio elegante e piacevole in una lingua europea moderna». «Elegante e piacevole», «civettuolo», «grazioso», ma anche «caldamente amabile», «amichevole malizioso» (Auerbach 2007, pp. 190 e 198) sono gli aggettivi utilizzati per definire uno stile del tutto nuovo, collocabile, come dice poi Auerbach, che chiaramente non riesce ad abbandonare le classificazioni antiche, tra il medio e l'elevato.

L'atmosfera cambia decisamente con il confronto che chiude il capitolo (ivi, pp. 205-213), un confronto particolarmente blasonato: dal lato classico, c'è il centone dell'*Iliade* costruito dall'anonimo autore del celebre *Peri Hypsous* fondendo accortamente insieme versi tratti dal XIII e dal XX libro (6 versi in totale, si badi bene), per rappresentare la travolgente discesa di Posidone dalla vetta del monte di Samo, da dove ha assistito alla sconfitta degli Achei, fino ad Ege, e poi la corsa sui flutti del cocchio del dio, che interviene per portare aiuto ai suoi protetti. Questa la traduzione proposta dallo stesso Auerbach:

Tremarono gli alti monti e il bosco, e le vette, e la città dei troiani e le navi degli achei sotto i piedi immortali di Posidone in cammino. [...] si lanciò sui flutti; da sotto di lui balzarono su dagli abissi, da tutte le parti, i mostri marini, e riconobbero il loro signore; lietamente il mare si apriva e quelli (i cavalli) volavano (Auerbach 2007, p. 206).

La sublimità del passo è legata alla rappresentazione del dio nella sua pura potenza, tratteggiata, come osserva con acutezza Auerbach, «dapprima in forma patetica – “zuerst erschütternd”, recita l'originale tedesco (Auerbach 1958, p. 171), espressione che dovrebbe più propriamente esser tradotta: ‘dapprima in una forma che sconvolge, impressiona [l'ascoltatore]’ –, poi come un vivace e plastico viaggio trionfale» (Auerbach 2007, p. 207).

Ai sei versi greci vengono accostati i 18 versi di *Inf.*, IX, 64-81, dedicati all'arrivo del Messo celeste che aprirà miracolosamente a Dante e Virgilio le porte della città di Dite (qui, rispetto alle due Camille, il rapporto numerico sembrerebbe già farsi più ragionevole...):

E già venia su per le torbide onde	64
Un fracasso d'un suon, pien di spavento, per cui tremavano amendue le sponde, non altrimenti fatto che d'un vento	67
impetüoso per li avversi ardori, che fier la selva e sanz'alcun rattento li rami schianta, abbatte e porta fori;	70
dinanzi polveroso va superbo, e fa fuggir le fiere e li pastori. Li occhi mi sciolse e disse: «Or drizza il nerbo	73
del viso su per quella schiuma antica per indi ove quel fummo è più acerbo».	
Come le rane innanzi a la nimica	76
biscia per l'acqua si dileguan tutte, fin ch'a la terra ciascuna s'abbica, vid'io più di mille anime distrutte	79
fuggir così dinanzi ad un ch'al passo passava Stige con le piante asciutte.	

Nonostante gli sforzi messi in atto per ascrivere la pur straordinaria scena dantesca al sublime *tout court* («la Commedia è la prima e sotto molti aspetti l'unica opera poetica europea che allo stile elevato antico contrapponga qualche cosa di equivalente per livello e per valore» [Auerbach 2007, p. 205]), mi pare che le differenze col passo assemblato dall'autore del *Peri Hypsous* siano molto più marcate di quanto lo stesso Auerbach sembri disposto a concedere.

In primo luogo, mentre i versi omerici disdegnano il ricorso all'*ornatus difficilis* (e sono comunque molto parchi anche nell'uso delle figure di parola) nel passo dantesco si affollano ben due similitudini: quella dell'irresistibile tempesta estiva che colpisce la selva e fa fuggire gli esseri animati (fiere e pastori) e quella – ridondante, quanto al suo comparato, che è sempre l'angelo divino – delle rane che fuggono all'apparire della biscia d'acqua. Similitudine, questa seconda, molto poco sublime, se si pensa che il comparante è un animale comunemente ritenuto quantomeno sgradevole: l'impressione è che la ridondanza sia voluta e che Dante abbia giocato le due similitudini in una precisa chiave prospettica. Da non molto, poi, l'origine dell'immagine delle rane e della biscia – di solito connessa a vaghi ricordi ovidiani (*Metamorfosi*, VI 370-381) – è stata chiarita nella sua reale dipendenza dalla favola esopica delle rane che chiedevano a gran voce un re a Giove, venendo punite per la loro petulanza con l'invio di un *coluber* (Mastandrea 2013, pp. 297-298.).

L'allusione alla favoletta scolastica, di tono volutamente basso, fa peraltro sistema con ulteriori espressioni di tono non elevato, anzi colloquiale (come «fracasso d'un suon», «amendue», ecc. [ivi, p. 298]). L'effetto è ancora più notevole se si spinge la lettura del passo dantesco all'ulteriore terzina che completa l'apparizione del messo celeste, e che Auerbach decide, forse *pour cause*, di non citare:

Dal volto rimovea quell'aere grasso	82
menando la sinistra innanzi spesso; e sol di quell'angoscia pareo lasso,	

in cui spiccano la formula molto terrestre «aere grasso» e il gesto ‘plebeo’ dell’angelo che tenta di detergersi, con fastidio, il volto. Tutta la sequenza complessiva (che assomma dunque a 21 versi) è poi ricchissima di figure di stile: dagli *enjambements* (vv. 67-68, 73-74, 76-77), al ricorso al polittoto («passo/passava»: notato peraltro già da Auerbach), alla scelta di rime espressive – starei per dire petrose – e consonanti (-*asso/-esso*, la prima anticipata, entro il v. 65, dal termine «fracasso»).

Insomma, se c’è una distanza notevole tra Virgilio e l’autore dell’*Eneas* antico-francese, mi sembra che anche tra Omero (quantomeno tra l’Omero ‘arrangiato’ dall’anonimo del *Peri Hýpsous*, secondo il quale il sublime deve «appassionare», «trascinare e entusiasmare» [Auerbach 2007, p. 177]) e Dante ci sia una distanza ben maggiore di quella che Auerbach sembra voler concedere, perché il sublime dantesco non trova nessun vero presupposto nella lunga filiera della «rinascita dello stile elevato» che il III capitolo di *Lingua letteraria e pubblico* tenta di ricostruire.¹⁰ Se, di fronte al testo dantesco, Auerbach si fosse liberato dall’*esprit de système* che imprigiona queste pagine, probabilmente sarebbe non solo tornato alle tesi già formulate nel 1944, che vedevano nella *Commedia* il miglior prodotto della tendenza cristiana alla commistione degli stili, ma avrebbe magari riconosciuto che, almeno in casi eccezionali come quello del poema dantesco, poteva aver ragione Spitzer: lo Spitzer da lui bollato come seguace fuori tempo di una «tradizione romantica» capace solo di «cogliere le forme individuali» ignorando l’universale (ivi, p. 26) aveva forse in mano carte migliori per spiegare il prodigio stilistico della *Commedia*.

Bibliografia

- Auerbach E. (1952), *Philologie der Weltliteratur*, in Munsch W., Staiger E. (hrsg. von), *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Bern, Francke, 1952, pp. 39-50.
- Auerbach E. (1958), *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke.
- Auerbach E. (2007), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. it. di Codino F., Milano, Feltrinelli.
- Auerbach E. (2010), *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l’Illuminismo*, a cura di Castellana R., C. Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale.
- Mastandrea P. (2013), *Canto IX. «Per me si va ne la città del foco». Il passaggio della seconda porta*, in *Cento canti per cento anni*, Roma, Salerno Editrice, vol. I, pp. 280-310.
- Meneghetti M.L. (2009), *Realtà, realismo, straniamento: Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes*, in Domenichelli M., M.L. Meneghetti (a cura di), *Erich Auerbach*, «Moderna», XI, 1-2, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, pp. 165-177.
- Roggia C.E. (2014), *Poesia narrativa*, in Antonelli G., M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell’italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci, pp. 85-153.

¹⁰ Poco convincenti i vaghi accenni al «manierismo retorico» (Auerbach 2007, p. 248) che Alain de Lille avrebbe ricevuto in eredità dalla cultura tardo-antica e avrebbe poi trasmesso alle *artes dictaminis* e, di lì, a Dante; ancora meno convincente l’idea che fu «l’esigenza di padroneggiare e ordinare la vita» a portare Dante allo stile elevato (Auerbach 2007, p. 293).

Fenzi E. (2012), *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, vol. III, *De vulgari eloquentia*, a cura di Fenzi E., Roma, Salerno Editrice.

Tavoni M. (2010), s.v. *Dante*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 329-337.

Apocalittica ebraica, storia della cultura, pensiero etimologico ed ermeneutica occidentale: Auerbach, Heidegger, Benjamin, Warburg, Spitzer

Mario Domenichelli

1. Auerbach

I procedimenti ermeneutici di Auerbach in *Figura* (Auerbach 1938)¹ e di Benjamin in *Über den Begriff der Geschichte* (Benjamin 1977, pp. 251-261) affondano le radici nell'apocalittica ebraica. Si tratta di scritture che cercano di far luce sulla loro stessa ragion d'essere e che, pertanto, tracciano un itinerario teso verso la propria origine. Riconosciamo così il genere di paradossale movimento che prende forma di *dialektische Bild*, per usare la terminologia benjaminiana, l'immagine dialettica e al tempo stesso apocalittica che troviamo nel passo IX di *Über den Begriff der Geschichte* che, del tutto giustamente, Renato Solmi tradusse in *Angelus novus* come *Tesi di Filosofia della storia* (Benjamin 1962). Nel passo IX l'*Angelus novus* è sospinto a ritroso verso il futuro dal vento del progresso, gli occhi sbarrati sulla scia di macerie, la storia stessa, che si accumulano al suo passaggio. Troviamo lo stesso movimento, rovine a parte, anche nel contributo teorico più rilevante di Auerbach, *Figura* (Auerbach 1938). Questo celebre saggio è l'esempio più chiaro di un metodo di ricerca connesso a ciò che si definisce pensiero etimologico,² un pensiero che progredisce regredendo alle proprie origini come una pianta che cresce verso le proprie radici.

Il 25 maggio del 1939 a proposito di *Figura*, pubblicato l'anno precedente a Firenze in «Archivum Romanicum», Auerbach scriveva a un suo allievo un importante appunto di metodo.³ Gli ci erano voluti mesi di riflessione per trovare l'*Ansatzpunkt* di quella ricerca, lo spunto di partenza, la prima, radicale interrogazione, e la più importante che già definiva *ab ovo* tutto l'*itinerarium mentis* che se ne sarebbe articolato. Lo spunto in questione stava esattamente in quel titolo, *Figura*; Auerbach consigliò all'allievo di adottare il seguente accorgimento: che l'*Ansatzpunkt* non coinvolgesse mai un problema di ordine generale e piuttosto inscrivesse un fenomeno particolare, ben scelto, chiaro e definito in ogni suo tratto, come la storia di una parola, oppure l'interpretazione di un passo che potesse funzionare da cassa di risonanza di un'intera epoca culturale.

L'esempio concreto, figurato, e memorabile di *Ansatzpunkt* è quello che troviamo nel saggio di Auerbach sulla *Preghiera alla Vergine*, in cui Maria è l'origine, la sorgente, e

¹ Auerbach tornò diverse volte sulla questione figurale; si vedano Auerbach (1949 e 1946).

² Sul pensiero etimologico nell'enciclopedismo alto-medievale, si pensi a Isidoro di Siviglia (Fontaine 1959). Si veda, utilmente, anche Rosano (2011); *Etimologie o origini* è pubblicato, con testo latino a fronte, da Valastro (2004).

³ Lettera citata da Diane Meur nella sua introduzione a Auerbach (1998, p. 27).

pertanto la soglia. Maria è invero *porta*, la soglia tra dentro e fuori, l'eternità, l'infinito e il mondo finito della storia formato da quelle *figurae* che entrano nell'essere attraverso quella soglia tra il visibile e l'invisibile, tra presenza e assenza, la soglia attraverso la quale il *Logos* diviene carne, και ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο, e il Creatore creatura, sicché con buona ragione si può dire che Maria è il principio: «Euge Dei porta / quae non aperta / veritatis lumen / ipsum solem iustitiae / indutum carne / ducis in orbem» (Auerbach 2005, p. 291).⁴ Auerbach non nota che, nel *Vangelo* di Giovanni, anche Cristo dice di essere il buon pastore, e la porta (θύρας), dell'ovile che le pecore devono attraversare per essere salve (Gv 10: 1, 2, 7, 9).⁵ La porta, la soglia, comunque, per Auerbach è sempre la *figura* che apre una fenditura nel tempo umano verso l'eterno, si tratta così anche dell'illustrazione metacritica, meta-ermeneutica, della soglia teorica e metodologica sulla quale deve porsi l'interprete, fra dentro e fuori, tra la rappresentazione della vita esteriore e la rappresentazione della vita interiore, tra passato e presente, l'eternità e il qui e ora; la soglia, anche, tra oblio e memoria.

Questo mi conduce al soggetto vero e proprio del mio intervento, al pensiero etimologico come pensiero rammemorante. *Figura* è prima di tutto un'interrogazione etimologica che definisce con il suo stesso soggetto le ragioni del suo itinerario che procede regredendo nella storia della parola, che è la storia dell'idea, del concetto nominato da quel titolo. *Figura*, quella parola, è sia l'origine che il mozzo attorno a cui gira la ruota di una ricerca che si muove tra filologia, filosofia e storia culturale, anche se è meglio dire che il moto in questione è tra *gramma* e *pneuma* (San Paolo, *Cor* 2, 3: 6-18; *Rm* 7: 6), o fra ῥῆμα (*rhema*) e θέμα (*thema*), e il λόγος (*logos*, la parola creatrice) nel quale lo *pneuma* (πνεύμα, lo spirito) prende *figura*. Nel *Nuovo Testamento* con ῥῆμα (*rhema*) ci si riferisce alla Rivelazione portata da Cristo al genere umano, e cioè alle parole nella dinamica della storia, mentre λόγος (il *Verbum*) si riferisce alla parola eterna, alla parola creatrice di Dio. Così *rhema* è il *Vangelo*; è, cioè, la forma visibile, concreta, grafica, sonora delle parole, nell'effetto che esse ebbero quando furono pronunciate in una data circostanza. Si tratta del modo in cui lo spirito, *der Geist*, disvela il senso della storia nella sua stessa storia come *figura*. Quella parola, quell'idea, trova nella sua stessa storia il senso e la direzione della storia generale come testo fluido di *praefigurationes* che nelle Sacre Scritture si muovono nel tempo *ad figuram*, verso il loro stesso farsi *figurae* dunque Rivelazione, *Apocalypsis*, in quel movimento che chiaramente, e altrimenti, definisce ciò che chiamiamo la dinamica culturale dell'Occidente.

La parola greca θέμα (*thema*) è in relazione con τίθημι (*tithemi*: 'porre', 'mettere', 'presupporre', 'premettere'). Il *thema* della parola *Figura*, scrive Auerbach nel suo *incipit*, è quello stesso che si trova in parole come *ingere*, *fictio* ('finzione'), *figulus* ('vasaio'), *factor* ('fattore', anche nel senso di 'creatore'), *effigies* ('effigie'). *Figura* così significa 'forma', e deve originariamente riferirsi a tutto ciò che è stato formato, ha preso forma o

⁴ «Salve, porta di Dio / che non aperta / della verità il lume / e di giustizia il sole stesso / fatto carne / porti in terra». I versi citati vengono da *In Assumptione Beatae Mariae* (XI sec.), attribuito a Herimannus Contractus. Rinvio anche a Domenichelli (2011, pp. 215-237).

⁵ Salvo dove diversamente indicato, tutte le citazioni dalla Bibbia provengono da *Biblia Graeca* (2012).

in natura, o per artificio, da mani umane, o da parole umane, o dall'umana intelligenza: *figura* si riferisce alla costruzione di rappresentazioni. *Darstellung*, 'rappresentazione', è il termine usato nel sottotitolo di *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit*, la realtà rappresentata, solitamente tradotto con 'rappresentazioni della realtà' che non è esattamente la stessa cosa; *Mimesis* comunque sta per 'rappresentazione', sicché la seconda parte di quel titolo è un raddoppio per traduzione. *Mimesis*, cioè ri-presenta, ed è ovviamente relata a *Mneme* poiché la memoria è una forma di *mimesis*, e ogni *mimesis* è un gioco tra *μνήμη* (*mneme*) e *λήθη* (*lethe*) ο *Λημοσύνη* (*Lesmosúne*), l'oblio, laddove *Μνημοσύνη* è la 'memoria'. *Figura*, nel latino di Varrone (Funaioli 1907) – scrive Auerbach – è anche una nozione grammaticale vicina a *rhema*, *rhemata*, che si riferiscono alle parole parlate, che definisce la forma flessiva di un *thema*, che è invece radice, forma non flessa.

In Greco antico non esiste un corrispettivo pieno di *figura*. *Figura* non corrisponde pienamente né a *μορφή* (*morfè*), né a *εἶδος* (*eidos*), parole che si riferiscono entrambe a ciò che in latino è forma, mentre *figura* è più vicino a espressioni greche come *σχῆμα* (*schema*), ο *τύπος* (*typos*), *πλάσις* (*plasis*) ο *πλάσμα* (*plasma*). *Figura* traduce in primo luogo *εἰκόν* (*eikon*), nel significato che ha il termine per esempio in San Paolo, in cui Cristo è *eikon theou* (Col 1: 15), e in cui ogni essere umano è *eikon theou* (Cor 1: 11, 7), e, però – ho controllato, naturalmente – nella traduzione della *Vulgata*, non si trova mai *figura Dei*, ma, regolarmente, come è ovvio, *imago Dei*. Auerbach procede comunque in una assai precisa, assai dettagliata, storia della parola e del concetto, che lo porta al punto fondamentale: la svolta storica è portata da Cristo e dal cristianesimo quando il senso di *Figura*, insieme a tutta la dialettica *thema-rhema* descritta da Auerbach, si trasferisce dal piano grammaticale che aveva in latino a quello teologico, venendo così a definire la catena di *praefigurationes* nel passato come, nel suo complesso, *figura futurorum* attraverso cui si declina il senso stesso della filosofia cristiana della storia. Così, argomenta Auerbach, Tertulliano, in *Adversus Marcionem* (3, 16), narrando la storia di Hosea, non manca di notare come Mosé dapprima lo chiamasse Joshua, poi «incipit vocari Jesus... Hanc prius dicimus figuram futurorum fuisse» (Auerbach 2005, p. 189), ed è dunque chiaro che *figura* assume il senso che gli dà Auerbach a partire, mi pare di poter dire, dai *Patres*.⁶ Comunque, questa idea di *praefiguratio*, e di *figura futurorum* apre nel tempo storico una vertigine metafisica, per la quale la filologia diventa filosofia, e la filosofia teologia. E quei termini grammaticali son là per dare forma alla, e rappresentare dunque la, storia passata e pertanto anche quella futura, e non soltanto nei *Patres*. Così l'arca di Noè diviene «*praefiguratio ecclesiae*» e Mosé stesso, per diverse vie, «*praefiguratio Christi*» (Auerbach 2005, p. 197).⁷ Auerbach, molto puntualmente ci racconta di come e quando *figura*, *schema*, ο *typos* siano divenuti il nome del principio primo dell'ermeneutica cristiana, e, anzi, lo stesso principio figurativo, per l'appunto, della filosofia della storia del Cristianesimo, e tutto questo, tuttavia, a partire dall'apocalittica ebraica che trova il suo sviluppo nella rivelazione cristiana.

⁶ Si vedano al proposito, anche per quanto segue Lubac (1959-1964); O' Malley (1967, XVI-186); Hiebsch (2002).

⁷ In questo passo di *Figura*, Auerbach cita queste due espressioni da Sant'Agostino, rispettivamente *De civ.* 15, 27 e *De civ.* 10, 6 ο 18, 11.

Quinzio (1990, pp. 25-26) sostiene che l'apocalittica ebraica si fonda su una concezione fortemente deterministica della serie di mutamenti che prendono la forma nel tempo, o danno forma al tempo, in modo prestabilito da Dio. L'intero corso degli eventi, tutto l'accadere del tempo è sempre già presente nell'*Ansatz*, nel principio primo. Il motto di Karl Kraus (1919) «Ursprung ist das Ziel» («l'origine è il destino»), altro nome della tradizione euro-ebraica, molto concorda con il celebre frammento eracliteo che troviamo in esergo all'Auerbach di *Dante als Dichter der irdischen Welt*: ἤθροϛ, ἀνθρῶπῳ δαίμων («il carattere è destino dell'uomo»). Nell'ermeneutica biblica, nell'esegesi, l'interprete, ἑρμηνευτής, l'ermeneuta, deve sempre essere consapevole che ogni *figura* è prefigurazione dell'avvento di Dio; ogni *figura* contiene la rivelazione, l'apocalissi stessa, e il tempo futuro disvelerà ciò che nel tempo presente, *in tempore figurae*, si può scorgere solo a distanza, come riflesso in una trasparenza (*Cor* 1, 12). L'ermeneutica occidentale moderna è profondamente radicata nell'esegesi ebraico-cristiana, attraverso la distinzione paradigmatica paolina fra γράμμα (*gramma*) ciò che il testo ci dice attraverso i segni di cui materialmente si compone) e πνεῦμα (*pneuma*, lo 'spirito', l' 'origine', ciò che il testo suggerisce, a cui si riferisce, e tuttavia non dice). I mutamenti nel tempo possono essere visti come *ta gràmματα*, i segni, e tuttavia essere profondamente compresi solo in quanto *ta pneùmata*, le manifestazioni dello spirito.

2. Heidegger

Molti anni prima di *Mimesis* (1946), e ancor più di *Figura* (1938), nel 1927, Martin Heidegger nel suo libro più importante, *Sein und Zeit* (Heidegger 1927, 1970) non trova il suo *Ansatzpunkt* nell'*incipit*, vi giunge invece dopo una cinquantina di pagine, al paragrafo 7 del Capitolo primo, dopo aver posto il problema ontologico, ed essere giunto, infine, o all'inizio, alla questione chiave, *der Begriff* (il 'concetto') di *fenomeno*, *Phänomen* in tedesco – anche se in realtà più comunemente *Erscheinung* (*Schein*, 'lucentezza', *scheinen*, 'apparire', 'manifestarsi'). Il tedesco *Phänomen*, come il termine italiano, discende dal Greco φαῖνομένον, da φαίνεσθαι (*phainesthai*) il passivo di φαίνω (*phaino*) 'mostrare', 'illuminare'. *Phainesthai* indica l'essere mostrato, l'esser reso manifesto, l'essere messo in luce, da *phos*, la 'luce', che è la condizione del vedere e capire tutto ciò che c'è da vedere e capire (Heidegger 1950, p. 47). Ed è questo l'*Ansatzpunkt* da tenere a mente. *Phainomenon* si riferisce a ciò che è in sé manifesto, τὰ φαινόμενα si riferisce all'insieme di ciò che si può vedere, manifestare alla luce del giorno, o può essere portato alla luce del giorno, il che molto semplicemente significa *ta onta*, le cose che sono, l'ente, *to on*, ciò che c'è. *Phainomenon* traccia dunque la linea tra apparenza e realtà, o tra ciò che è e ciò che sembra essere (Heidegger 1950, p. 48). Ecco dunque l'*Ansatzpunkt* di Heidegger. Si tratta dell'inizio dell'intero movimento del suo gran libro sulla metafisica, su essere e tempo, su ciò che è sempre, ovvero su ciò che ne possiamo percepire come costante nel mutare del tempo. Capisco bene, me ne assumo rischio e responsabilità, che mettere insieme Heidegger e Auerbach è una scelta discutibile, e tuttavia trovo curioso che non solo Auerbach, ma anche Heidegger debba tanto all'apocalittica ebraica. Non mi interessa qui parlare delle contraddizioni di Heidegger, né dei suoi quaderni neri antisemiti che sono, a

mio modo di vedere, la prova non della mancanza di intelligenza di Heidegger – poiché di questo dovrebbe trattarsi – quanto della sua disonestà intellettuale. Non si spiegherebbe altrimenti il suo rapporto con Hannah Arendt (per l'epistolario si veda Arendt H., Heidegger M., 1998), per esempio, né quello che si trovò a pensare di Spitzer, intrattenendo con lui un rapporto epistolare la cui lettura è da consigliare (si veda Staiger *et al.* 1990). L'avversione alla modernità di Heidegger che segna la sua filosofia, nulla ha a che fare con l'antisemitismo, come a volte si dice. Caso mai – e come faceva Heidegger a non capirlo? – avrebbe dovuto porre la sua filosofia in antitesi al Nazismo, e ai suoi accordi con il grande capitale. Una vecchia questione sulla quale si veda Lukács, ovviamente, nel capo VI della parte IV di *Die Zerstörung der Vernunft* (Lukács 1954) in cui il pensiero di Heidegger è analizzato nel contesto della critica lukacsiana alla *Lebensphilosophie* come percorso storico del pensiero tedesco verso il Nazismo, in una prospettiva che mi pare sfalsi il piano d'approccio alla questione. Ma, *so much for that*: non è questo a interessarci in Heidegger.

Ciò che possiamo percepire del mutare del tempo, dice Heidegger, sono segni. I segni indicano sempre qualcosa che non può ancora, o non può più essere nel segno che lo indica. Ciò che c'è sempre è ciò che Heidegger chiama *Dasein* (*da sein* vuol dire 'esser là', 'esserci', ma *das Eine*, corrisponde al greco τὸ ἓν, e cioè l'Uno). *Dasein* comunque in Heidegger indica ciò che si muove nel tempo verso ciò che non c'è ancora e tuttavia ci sarà (Heidegger 1970, pp. 104-105). *Holzwege* (Heidegger 1950) significa *Sentieri nel bosco*. La traduzione di Pietro Chiodi, *Sentieri interrotti* (Heidegger 1968),⁸ mi pare ottima: in un tedesco colloquiale, *Holzwege* indica i sentieri che si perdono nella foresta e non portano da nessuna parte; *auf dem Holzweg sein* infatti significa essere sulla strada sbagliata, aver preso la strada sbagliata, un sentiero che non porta da nessuna parte. C'è un saggio famoso in *Holzwege*, *L'origine dell'opera d'arte* (*Der Ursprung des Kunstwerks*); vi troviamo un memorabile passo sulla verità, su *aletheia*.⁹ *Aletheia* definisce sia un movimento verso, sia una condizione raggiunta. *Aletheia* è la *Lichtung*, la radura nella foresta, *die Waldlichtung*; *Licht* è 'luce', sicché *die Lichtung* è sia il luogo che l'effetto della luce; la verità, *aletheia*, si riferisce all'apertura degli occhi, al destarsi dal sonno, all'*alethes*, al 'risvegliato', in

⁸ La traduzione italiana più recente, con testo tedesco a fronte, è di Vincenzo Cicero (Heidegger 2002).

⁹ Cfr. Heidegger (1950, p. 48). Mi permetto di riportare qui il brano da me tradotto: «La verità è non-verità, in quanto appartenenza alla regione [*Geltungsbereich*] delle origini, del non esserci ancora, del non ancora dischiuso, nel senso del non celato in cui la verità si fa presente come secondo "non-" della duplice negazione. La Verità in quanto tale è presente esattamente nell'opposizione tra aprirsi e duplice chiudersi della negazione. La verità è quel conflitto all'origine stessa, per il quale, in un modo o nell'altro, si schiude la radura interiore nella quale ogni cosa si mostra, e fuor da cui ogni cosa si cela; in quanto essere, tutto si mostra e tutto si ritrae dal manifestarsi. Ovunque, qual ne sia il modo, erompe ciò che confligge e che, dunque, accade. In ciò che confligge, le parti in conflitto si manifestano e si celano, e con ciò si separano l'una dall'altra. Così si conquista la radura del campo di battaglia. Lo schiudersi di quanto si schiude, la verità, non può essere che quel che è, e cioè il manifestarsi dell'essere, nell'attimo e poi per tutto il tempo in cui si manifesta nel suo schiudersi. Nello schiudersi, dunque, si manifesta l'esserci in cui lo schiudersi prende costante dimora. Nel prendere possesso della radura nella quale ha campo la battaglia, lo stesso schiudersi si afferma e rafforza. Il porsi e il prender possesso [*Setzen und Besetzen*] son qui pensati in riferimento al senso greco di *ἁΐσις* che indica il prender posizione del non-celato». Ma vedi anche, considerato il coefficiente di difficoltà, la diversa traduzione di Pietro Chiodi in Heidegger (1968, p. 45).

un qualche senso anche al ricordare qualcosa che si era obliato (*lethe* è l'‘oblio’, lo ‘sme-morare’, ma anche l'‘occultare’, il ‘celare il vero’). *Die Lichtung*, dove le cose divengono visibili, o meglio dove il non celato si schiude, è dunque il luogo di *aletheia*, il risveglio, l'apertura degli occhi, il non-oblio, ma anche il non celato. La negazione indica anche, nel comporsi dell'opera d'arte, la dialettica tra materiali solidi (pietra, legno, colori, tela, pagina, penna, inchiostro, e oggi schermo e tasti) e procedimenti d'astrazione; una dialettica attraverso la quale l'artista vede, deve vedere, uno spazio di evocazione nel quale dar forma, attraverso un conflitto, a una rappresentazione, *die Gestalt*, che indica ‘forma’, ed è affine a *Darstellung*, ‘rappresentazione’ e, certo, a *figura*. Questa annotazione ci rinvia a due importanti parole del dizionario ermeneutico di Auerbach, in quegli stessi anni, per l'appunto, realtà e rappresentazione, *die dargestellte Wirklichkeit*, la realtà rappresentata. *Das Kunstwerk*, il lavoro dell'arte, il lavoro della rappresentazione, è sia il luogo sia il processo in cui e per cui gli occhi si aprono, e qualcosa viene rammemorato nello spazio aperto dalla *Gestalt*, dalla *Lichtung*, dove *Aletheia*, la verità, viene catturata ‘ad occhi aperti’ nelle sue rappresentazioni nelle sue *figurae*, e *praefigurationes*.

Gli antichi greci, dice Heidegger, catturavano ogni immagine fuggente tra le ombre e le luci della radura, della *Lichtung*; essi potevano così *legein*, ‘fermare’, ‘raccolgere’, ‘salvare’ tutto ciò che veniva alla luce in quella fessurazione nel tempo che è l'opera d'arte in quanto *Öffnung*, ‘apertura’, ‘soglia’, ‘porta’ dunque, attraverso cui il *Logos* giungeva a presenza, non mediato, non rappresentato, dunque, ma immediato e dunque giunto a presenza. Devo confessare di non essere mai riuscito a comprendere pienamente questa argomentazione, se non come assunto, ma certo non come dimostrazione. Quale differenza può esserci al proposito tra antichità greca e modernità? Quale differenza in quella breccia, in quel varco che comunque si apre nell'opera d'arte, nella sua stessa origine, verso la sua stessa origine? Si tratta comunque di attività mimetiche e rappresentative che dunque non possono che far presente qualcosa in luogo di qualcos'altro. Ricordo così il Mallarmé di *Un coup de dés*, credo molto a proposito, poiché, in realtà, comunque *rien n'aura eu lieu que le lieu!* Per Heidegger, comunque, nella Grecia classica la *Lichtung* consente il giungere a presenza immediato di ciò che vi giunge, mentre nella modernità non c'è che un modo di apprendere il mondo, e cioè attraverso le rappresentazioni, e dunque attraverso l'assenza di ciò che è rappresentato, sicché l'essere umano diviene esso stesso la rappresentazione dell'essere, con l'oggetto dunque compreso nel soggetto, a esso saldato, in una totale incomprendimento ontologica, che non può giungere a nessuna radura e piuttosto ci conduce sull'orlo dell'abisso. Per Heidegger, nella modernità, quella breccia nel tempo non pare portare ad alcun disvelamento della verità filosofica, né ad alcuna apertura degli occhi, ad alcun risveglio; poiché ciò a cui si giunge, o ciò che a noi giunge, o ciò a cui noi giungiamo, non è che disorientamento e senso di perdita, sull'orlo dell'abisso. Questa conclusione antimoderna, qualsiasi cosa ne dicesse Heidegger, suona come avvertimento, e monito, più ancora come riflessione sulla catastrofe non tanto annunciata, quanto già avvenuta.

Was heißt Denken (Heidegger 1954)¹⁰ si apre su di una riflessione a proposito di Hölderlin, e con una citazione da *Mnemosyne*, la Memoria, madre delle muse: «Ein Zeichen

¹⁰ Il volume raccoglie i corsi tenuti all'Università di Freiburg nell'anno accademico 1951-52.

sind wir, deutungslos, / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren»¹¹ (Hölderlin 1977, II, p. 288). È dunque questo l'*Ansatzpunkt* della riflessione di Heidegger sulla *Gedächtnis* (la 'memoria'): *Gedächtnis* ha lo stesso *thema* di *denken*, 'pensare'. Le connessioni tra ricordare, riportare alla mente, richiamare alla mente, e pensare definiscono un principio teorico di grande rilevanza in Heidegger, ma anche più in generale. Il pensiero etimologico è quello che torna indietro nel tempo e nella memoria collettiva; ed è esattamente ciò di cui sono venuto parlando a proposito di Auerbach e Heidegger. Questo pensiero del ritorno mi riporta anche a Benjamin, ad *Angelus novus*, il passo VI in *Über den Begriff der Geschichte* (*Sul concetto di storia*), scritto tra il '39 e l'agosto del '40, quasi un testamento prima del suicidio a Portbou.

3. Benjamin, Warburg, Spitzer

C'è un movimento che fa di tutte le opere di Benjamin un insieme, in cui ogni parte ne illumina ogni altra. Questo movimento chiaramente corrisponde all'idea che Benjamin ha del metodo della ricerca nel campo della storia culturale. Questa idea viene analiticamente esposta nel saggio su *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (Benjamin 1977, 2, pp. 302-344), e allegoricamente definita in *Über den Begriff der Geschichte* (Benjamin 1977, 1, pp. 251 ss.), nelle *Tesi di filosofia della storia*, tramite una *figura*, oppure – passando dalla terminologia di Auerbach a quella di Benjamin – con l'immagine dialettica, *das dialektische Bild*, delle ali spalancate dell'*Angelus*, il passato di fronte agli occhi, le spalle rivolte al futuro, verso cui viene spinto, spinto verso l'ignoto dal vento della storia, il vento del progresso, *das Fortschritt* ('passo avanti', ma *Fort* sta anche per 'lontano', 'perduto') con gli occhi sbarrati, volti alle macerie che si accumulano al suo passaggio. Questa è la rappresentazione, *die Darstellung*, e dunque la *figura* del progresso, *figura temporis acti*, e al tempo stesso *figura futurorum*, *figura* diagrammatica della storia, ed emblema della funzione politica, sociale, storica dello storico culturale. Mi pare che questa possa anche essere una rappresentazione del pensiero etimologico, pensiero rammemorante, pensiero del ritorno (*An-denken*), che richiama alla mente, anche alla mente collettiva, attraverso quel panorama di rovine, l'origine, *die Ursprung*, del pensiero nel linguaggio, e così dunque *die Ursprache*, la lingua del paradiso terrestre, quella lingua edenica, delle origini, di cui Benjamin parla in *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (Benjamin 1977, 2, pp. 9-26); ma *überhaupt*, attenzione, sta anche e significativamente per 'assolutamente', 'in assoluto', come se esistesse una lingua 'in assoluto', una lingua 'assoluta', che forse anche noi parliamo attraverso le lingue contingenti che abbiamo a disposizione.

L'etimologia, naturalmente, può essere fine a sé; può, però, essere uno strumento, dunque una soglia, che apre intriganti e intricati sentieri ermeneutici verso radure nei domini della storia culturale, della storia letteraria, della filosofia. Tuttavia, quello che si trova in

¹¹ «Non siamo che un segno indifferente, / Senza dolore noi siamo, abbiamo quasi / Nell'esilio perduta la lingua».

certi impossibili, e dunque non finiti, monumenti della modernità quali *Passagenwerk* di Benjamin (1972) e *Der Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (2000) – presentato con la celebre conferenza di Warburg alla Biblioteca Herziana a Roma nel 1929 – non è il metodo, né l’approccio, etimologico.¹² Né il *Bilderatlas* di Warburg, né *Passagenwerk* di Benjamin ne sono degli esempi. E tuttavia si tratta, in entrambi i casi, di una ricerca delle parole in una qualche remota lingua delle origini. *Über die Sprache überhaupt* di Benjamin si muove esattamente secondo queste linee, e *Das Passagenwerk* e *Das Bildatlas* procedono entrambi dialetticamente e molto consapevolmente a ritroso nella memoria per (ri) trovarvi, nel futuro, della ricerca della scrittura, un qualche linguaggio iconico originario.

Les images survivantes di Warburg, come le chiama Georges Didi-Huberman (2002) mostrano la persistenza del passato, l’insistere delle immagini della classicità nel cuore stesso dell’oblio. Anche il rovistare di Benjamin tra i poveri materiali delle *boutiques* dei *brocanteurs* nei *passages* parigini, la ricerca nel deposito degli oggetti scartati, buttati, e dunque testimoni di qualche passato dimenticato, esemplifica una ricerca, un percorso verso la *Lichtung* come percorso a ritroso, come il crescere di una qualche paradossale pianta verso le proprie radici. *Etymos* in greco, dopotutto, significa ‘reale’, ‘vero’, ‘genuino’ (da ἔτεός, ‘vero’), sicché etimologia è il discorso su ciò che è vero, sull’intimo, segreto, obliato significato delle parole che pronunciamo. *Etymos* in un qualche senso è legato ad *alethes*, il che ci riporta alla *Lichtung* come luogo in cui l’oblio si gira in memoria, e il pensare è ricordare. E la *Lichtung* ci rinvia all’idea di soglia, di porta, quell’idea così importante in *Figura* di Auerbach e in tutta la sua riflessione, come momento, luogo apocalittico di disvelamento del tempo, come annotazione di metodo, anche, certo, poiché la *Lichtung* è evidentemente la porta attraverso la quale si entra nel luogo in cui gli occhi si aprono, il luogo del risveglio, il luogo apocalittico in cui le prefigurazioni acquistano il loro senso di *figurae futurorum*, e ognuna di esse è la *figura* della soglia verso il luogo della luce e una prospettiva radicalmente altra, d’altro pensare, trovata errando negli *Holzwege*, l’intrico dei sentieri, verso il luogo della *Ursprache*, la lingua originaria, dunque verso una prospettiva fuori dal tempo e dalla storia, prima o dopo di essi, e a partire dalla quale è possibile aprire gli occhi al tempo e alla storia e dar loro senso, direzione, come nell’esegesi, nell’ermeneutica biblica, nella teoria delle prefigurazioni come *figurae futurorum*. E *Mimesis* non è forse, a modo suo, anche la storia di una parola, di un’idea? E non procede, quel libro, nella convinzione che in ognuna delle pericopi ritagliate dal *corpus* sterminato della tradizione occidentale, si ritrovi la *figura* come prefigurazione? Che ognuna di quelle prefigurazioni poi, sia *eikon theou*, e soglia, e radura, *Lichtung*, in cui torna l’idea di una *Erfüllung*, del compimento a cui ognuna di esse rinvia, ognuna di esse immagine apocalittica del compimento? Auerbach, insieme allo Spitzer della ricerca sull’*Harmonia mundi*,¹³ appartiene alla compagnia che abbiamo

¹² Sulla metodologia warburgiana, si vedano Warburg (1927-28), Calasso (1971) e Roeck (1991).

¹³ Spitzer (1944, I e II); vedi anche Spitzer (1963, 1967). Ci pare utile annotare quanto segue a proposito del metodo: «I hope that this historical development will spontaneously, if gradually, emerge from the mosaic of texts to which I wished my running text to be subordinated: the consistency of the texture of verbal and conceptual associations and motifs through the centuries seems to me to be herewith established» (Spitzer 1944, II, p. 409). Troviamo anche utile segnalare l’importanza della concezione di armonia di Hans Kayser, non solo su Spitzer, ma anche per le analogie e gli spunti che se possono ricavare a pro-

nominato; la sua *quête* critica è caratterizzata dallo stesso paradossale movimento, la ricerca dell'*Ansatzpunkt*, di una porta, una soglia, una radura, *Lichtung*, che deve trovarsi in una parola parlata nella *paradiesische Ursprache*, la lingua edenica di cui parlava Benjamin, una parola che è la rappresentazione tesa verso un prima di sé, un luogo d'origine, un'utopia, luogo dell'*alethes*, dell'apertura degli occhi. La ragione, il principio primo, l'*Ansatzpunkt* così importante in Auerbach, il punto da cui partire e verso cui andare, il luogo in cui si disvela *per figuras*, il compimento, l'*Erfüllung*, il senso delle cose.

Bibliografia

- Arendt H., M. Heidegger (1998), *Briefe 1925-1975*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Auerbach E. (1938), *Figura*, «Archivum Romanicum», XXII, pp. 436-489, poi in *Neue Dantenstudien*, «Istanbuler Schriften», 5, 1944, pp. 11-71.
- Auerbach E. (1946), *Figurative texts illustrating certain passages of Dante's Commedia*, «Speculum», XXI, pp. 474-489.
- Auerbach E. (1949), *Dante's prayer to the Virgin and earlier eulogies*, «Romance Philology», II, pp. 1-26.
- Auerbach E. (1998), *Le culte des passions. Essais sur le XVII^e siècle français*, trad. par Meur D., Paris, Macula.
- Auerbach E. (2005), *Studi su Dante*, a cura di De Pieri Bonino M.L., D. Della Terza, Milano, Feltrinelli.
- Benjamin W. (1962), *Angelus novus: saggi e frammenti*, trad. it. e introduzione di Solmi R., Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (1972), *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Tiedemann R., in Tiedemann R., H. Schweppenhäuser (hrsg. von), *Die Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, vol. 5.
- Benjamin W. (1977), *Illuminationen: ausgewählte Schriften*, 2 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Biblia Graeca* (2012), *Biblia Graeca. Septuaginta – Novum Testamentum Graece*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.
- Calasso R. (1971), *Aby Warburg. Appunti per il seminario estivo su Jacob Burckhardt, 1927-28*, in *Adelphiana 1971*, Milano, Adelphi, pp. 9-13.
- Didi-Huberman G. (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de minuit.
- Domenichelli M. (2011), *Lo scriba e l'oblio*, Pisa, ETS.
- Domenichelli M. (2012), *Il gioco delle perle di vetro: la purezza del mondo delle idee e la difesa della 'Cultura'. Le élites intellettuali europee nell'epoca della massificazione tra le due guerre*, «Moderna», XIV/1-2, pp. 33-50.
- Fontaine J. (1959), *Isidore de Seville. Génèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, 2 voll., Paris, Etudes Augustiniennes.

posito dell'insieme delle opere che stiamo trattando. Si veda soprattutto Kayser (1939), ma anche gli altri libri che compongono l'itinerario della sua ricerca (Kayser 1937, 1938, 1946). Un buon uso di Kayser fa Maria Franca Frola (1990), esaminandone l'influsso su *Das Glasperlenspiel* di Herman Hesse. Si veda al proposito della rilevanza epocale di Kayser anche Domenichelli (2012).

- Frola M.F. (1990), *Herman Hesse fra armonica e teosofia*, Nizza Monferrato, Editrice tipografica Moderna.
- Funaioli G. (1907), *Grammaticae Romanae Fragmenta, collegit, recensuit H. Funaioli*, Lipsiae, Teubner.
- Heidegger M. (1927), *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer.
- Heidegger M. (1950), *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Heidegger M. (1954), *Was heißt Denken*, Tübingen, Niemeyer.
- Heidegger M. (1968), *Sentieri interrotti*, trad. it. e presentazione di Chiodi P., Firenze, La Nuova Italia.
- Heidegger M. (1970), *Essere e tempo*, trad. it. di Chiodi P., Milano, Longanesi.
- Heidegger M. (2002), *Holzwege: sentieri erranti nella selva*, a cura di Cicero V., Milano, Bompiani.
- Hiebsch S. (2002), *Figura Ecclesiae: Lea und Rachel in Martin Luthers Genesispredigten*, Münster, Listverlag.
- Hölderlin, F. (1977), *Le liriche*, 2 voll., a cura di Mandruzzato E., Milano, Adelphi.
- Kayser H. (1937) *Vom Klang der Welt*, Zürich-Leipzig, Niehans.
- Kayser H. (1938), *Grundriß eines systems der harmonikalen Werformen*, Zürich-Leipzig, Niehans.
- Kayser H. (1939), *Abhandlungen zur ektypikharmonikaler Wertformen*, Zürich-Leipzig, Niehans.
- Kayser H. (1946), *Akróasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Basel, Schwabe.
- Kraus K. (1919), *Der sterbende Mensch*, in *Worte in Versen*, vol. I, Leipzig, Wolff.
- Lubac H. (1959-1964), *Exegèse Médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier.
- Lukács G. (1954), *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin, Aufbau.
- O'Malley T. P. (1967), *Tertullian and the Bible: language, imagery, exegesis*, Nijmegen-Utrecht, Dekker & Van de Veegt.
- Quinzio, S. (1990), *Radici ebraiche del moderno*, Milano, Adelphi.
- Roeck B. (1991), *Aby Warburg, Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, «Idea» 10, pp. 88-89.
- Rosano P. (2011), *Sensi letterali e sensi figurati nel «De Rerum Naturis» di Rabano Mauro. Un'indagine sull'enciclopedismo dell'alto medioevo*, Vicenza, Caosfera.
- Spitzer L. (1944), *Classical and Christian ideas of world harmony. Prolegomena to an interpretation of the word "Stimmung"*, I, «Traditio», 2/1944, pp. 409-464; II, «Traditio», 3/1945, pp. 307-364.
- Spitzer L. (1963), *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the word Stimmung*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Spitzer L. (1967), *L'armonia del mondo*, a cura di Poggi V., Bologna, il Mulino.
- Staiger E., L. Spitzer, B. Lang, C. Ebel (1990), *A 1951 Dialogue on Interpretation: Emil Staiger, Martin Heidegger, Leo Spitzer*, «PMLA», 105, pp. 409-435.
- Valastro A. (2004), *Isidoro di Siviglia, Etimologie o Origini*, a cura di Valastro A., 2 voll., Torino, UTET.
- Warburg A. (1927-28), *Zur kulturwissenschaftliche Methode*, London, Warburg Institute Archive (WIA) January 1927-28, III, 95; 99.5; 113; 396; 465.
- Warburg A. (2000), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Wrancke M., in *Gesammelte Schriften II*, Berlin, Akademie Verlag.

Vitalità del concetto di figura

Pietro Cataldi

Il saggio *Figura* è un saggio esemplare del metodo di Auerbach: la consapevolezza storica, sempre profonda in questo studioso, si affida, come in altri casi ben noti, alla valorizzazione del frammento testuale. Il frammento può perfino essere costituito da una sola parola, da un nome. Mario Domenichelli ci ha mostrato nel suo intervento quanta intensità possa essere irradiata da un nome, al di là anche di ogni prospettiva ontologica: la ricerca della verità può sprofondare nell'etimologia, che è un fatto storico, una sedimentazione storica di usi e di trasmigrazioni di usi. L'accesso a una qualche universalità del senso può essere illuminata anche etimologicamente proprio valorizzando gli usi specifici, e non solo puntando sulle potenzialità numinose e auratiche del vocabolo; anche da una sola parola può essere tentata la ricostruzione di un percorso storico, un montaggio storico di senso. Questo è il presupposto più nobile della filologia storica, contrapposto alla fiducia, risalente a Nietzsche e poi ad Heidegger, nella parola come rivelazione non storica ma mitica o perfino metafisica del senso.

Da filologo storico, Auerbach cerca nella parola – e nella parola *figura* con particolare intensità – di ricostruire un diagramma storico dell'uso, prestando attenzione non alla stabilità ontologica o al potenziale epifanico, ma piuttosto alla discontinuità storica e al modo in cui questa discontinuità permette, per così dire, una illuminazione reciproca di diversi momenti. L'uso che della parola figura fanno grandi autori classici come Lucrezio o Cicerone ci parla di una concezione plastico-retorica, poiché la figura ha a che fare con ciò che può essere plasticamente concepito, che si può modellare e ha a che fare dunque anche con tutto ciò che esprime la plasticità della lingua. Da quest'idea, cioè dal fatto che la figura possa parlare della lingua così come possa parlare della realtà, comincia a germogliare la possibilità di vedere l'emblematicità culturale di questo termine-concetto, di valorizzare la sua forza ermeneutica. Come sappiamo, il passaggio decisivo avviene nel momento in cui Auerbach concentra l'attenzione sul modo in cui i Padri della Chiesa fanno della parola figura un concetto non più limitato all'ordine plastico-retorico della lingua ma allargato alla dimensione della semantica e della temporalità. La dilatazione della sfera di competenza del termine ne determina l'intensificazione, e apre una nuova relazione fra parola e realtà, fra linguaggio e storia. Questo stesso processo, così come Auerbach lo legge e lo costruisce, ha un carattere figurale, dal momento che legge la realtà storica come un linguaggio, portando così sulla storia la necessità di una ragione strutturale e semantica e sul linguaggio la responsabilità etica della storia umana.

Le radici storiche del concetto di figura quale viene utilizzato da Auerbach sono dunque saldamente affondate nel passato, e tuttavia mi pare evidente che la scelta di reiventarlo vada collocata in un contesto storico specifico, che lo rendeva leggibile e impiegabile. L'ipotesi che propongo è dunque che la valorizzazione del dettaglio, del frammento, del particolare compiuta da Auerbach nella riflessione sul concetto di figura sia resa possibile

da una rilettura, appunto figurale, di una tradizione storica filologicamente restaurata, ma non meno da una cultura attuale: quella di una fase storica del Novecento, tra gli anni Venti e i Trenta soprattutto, in cui il rapporto tra particolare e universale viene investito di un significato e di una tensione nuove e specifiche.

Nel ricorrere alla filologia e alla semantica storica per verificare il modo in cui una parola ci permette di accedere a un orizzonte concettuale più ampio, la relazione di senso veicolata da quella parola si realizza innanzitutto fra particolare e particolare: ciò che è avvenuto nella storia anticipa qualcosa che avverrà un'altra volta nella storia; e ciò che avviene una seconda volta è a sua volta un particolare che richiama qualcosa che è avvenuto in passato: abbiamo comunque un particolare che ne richiama un altro. I due particolari non sono tuttavia equivalenti, ma piuttosto appaiono ben diversamente caratterizzati: il particolare che precede ha il privilegio di contenere già il particolare successivo, ha la forza di anticipare ciò che non esiste, presentandosi come una prefigurazione (ovvero appunto una figura) dell'altro; dal canto suo, il particolare che segue ha il privilegio di redimere il particolare che precede, illuminandolo. Gesù illumina Giosuè; la liberazione dell'anima dalla schiavitù del peccato illumina la liberazione degli ebrei dalla schiavitù dell'Egitto. Il secondo evento, anch'esso storico e particolare, è una redenzione che permette di vedere un significato che nel primo evento era solo implicito.

Questo rapporto tra due verità storiche configura un assetto ben diverso da quello che, per esempio, caratterizza la tradizione simbolista, così attiva nei decenni che precedono la formazione culturale di Auerbach: se nel simbolismo ogni particolare consente l'accesso a una verità ulteriore, questa verità ulteriore è lì immediatamente una verità universale.

Tale diversità ci aiuta a collocare Auerbach all'interno di una tendenza della modernità alternativa a quella della tradizione orfico-simbolica, ancora ben radicata e solida, anche nella critica e non solo in Italia, fino alla metà del secolo XX: una tradizione del moderno che possiamo genericamente definire modernista. Abbiamo la perdita di un sistema fondato sulla fiducia nell'illuminazione universale del particolare simbolico; abbiamo il fronteggiarsi per così dire paratattico di particolari egualmente storici; ma abbiamo anche la fiducia nella tensione semantica che li lega, una fiducia nella redimibilità del tempo, o della sua reversibilità semantica, che rende giustizia alla grande costruzione della patristica medievale, ma anche è divenuta possibile, o possibile in questi termini, dopo il pensiero di Bergson, di Freud, di Einstein.

Figura è uno dei modelli insuperabili di ciò che la critica letteraria e la filologia stessa dovrebbero essere; ma non si può fare a meno di riconoscere che in fondo, per un lettore di Dante, la strategia figurale operata nella *Commedia* dovrebbe apparire una ovvietà. Anche a prescindere dal complesso e articolatissimo percorso storico, con le sue radici nel mondo classico, e concentrandoci sul nucleo medievale e sui Padri della Chiesa, bisogna ammettere che Dante di fatto accoglie e applica quasi il più ovvio senso comune di una civiltà. Insomma, se guardiamo alla Bibbia e al modo in cui è strutturata, e la collochiamo nell'orizzonte di interpretazione medievale delle Scritture, il modello figurale risulta per la *Commedia* non solo il più efficace, ma perfino in qualche modo l'unico davvero in grado di rendere ragione del complesso sistema di relazioni interne. Però prima di Auerbach sembra che questa immensa possibilità ermeneutica, per quanto vistosa e proficua, non sia

percepita e utilizzata, per quanto se ne diano a volte geniali anticipazioni (come, poniamo, con Vico, del quale, non a caso, Auerbach è acuto interprete). Ma non accade così con molte grandissime scoperte? Non è forse l'America, una volta raggiunta dagli europei, una evidenza geografica più che ovvia? Ecco, il concetto di figura è un po' l'America della critica dantesca.

Auerbach sa raggiungerla per primo, valorizzando innanzitutto il modo in cui i Padri della Chiesa hanno reso più esplicita e magari consapevole una prospettiva già insita nella grande concezione ebraico-cristiana del tempo, nel suo rapporto con il significato della realtà storica. Se il tempo è un attributo divino, come sappiamo e come con efficacia insuperabile non smette di ricordarci sant'Agostino; se cioè il tempo è un attributo e non una condizione della divinità, così che Dio non è nel tempo, ma è il tempo che appartiene a Dio; allora per Dio non esistono passato presente futuro ma un unico tempo sempre contemporaneo nel quale il suo sguardo si può spostare a piacimento. Il significato della storia sta in questa contemporaneità del tempo, in questo sguardo che non patisce lo scacco della perdita e non è indebolito dall'incertezza dell'attesa. Alla base della concezione auerbachiana della figuratività c'è questa prospettiva: ogni evento particolare rimanda a un altro evento secondo una sorta di corrispondenza biunivoca perché la profondità del tempo è, nella visione divina, una compresenza di fenomeni tanto quanto una successione. Il significato della successione è garantito dalla profonda compresenza. Se si tratta di una prospettiva sconvolgente per il nostro senso comune, non è altrettanto sconvolgente secondo l'ordine di discorso del pensiero religioso medievale, con le sue radici scritturali.

È a partire da una concezione del tempo come attributo e non come condizione divina che i Padri della Chiesa negano la unidirezionalità temporale: portando alle estreme, ma logiche, conseguenze la narrazione biblica, il tempo non ha per loro una direzione sola, ma ci si può spostare nel tempo smentendone l'unidirezionalità, ovvero l'irrevocabilità. Questa è la prospettiva che libera dall'insensatezza: il tempo passato non è davvero passato; il passato non è mai finito, perché il passato resta sempre redimibile. Lo vediamo in particolare nella prospettiva del Nuovo Testamento nei confronti del Vecchio; lo vediamo nella prospettiva messianica. La verità che pertiene al passato appartiene al presente, che ne è il depositario, infinitamente. Solo il presente conosce il senso del passato, perché il presente è all'infinito proprietario del passato: ne è la condizione di conoscenza e di senso.

Tuttavia, perché la redenzione del passato possa avvenire, nel passato deve essere riconosciuto un seme, un potenziale di quella redenzione: è questa la forza e il privilegio del passato. D'altra parte come il presente possiede il privilegio di redimere il passato, così è necessario che nel passato sia già in principio contenuto quel futuro che lo redimerà. Il rapporto è biunivoco, di perfetta reciprocità. Il presente non potrebbe redimere il passato se nel passato non fosse già contenuta quella redenzione: se Giovanni Battista non contenesse già la forza del battesimo con cui Cristo libererà l'umanità dal peccato, mettendola in salvo da un evento irreparabilmente avvenuto, la redenzione non sarebbe possibile, e quella liberazione resterebbe negata. Nel passato, il futuro che lo redimerà è dunque già implicito: vi è contenuto come significato storicamente inespresso; e nello stesso modo nel presente è ogni volta contenuta la facoltà di redimere il passato, di conoscerne, lui solo, il senso che in quello era implicito: è appunto un rapporto biunivoco. La redenzione si attua

nel momento in cui la figura *si adempie*, cioè si rivela nella sua pienezza. E non serve forse ricordare che l'adempimento di tutte le figure è il Giudizio finale, quando, con la fine del tempo, tutte le figure si adempiono nella perfezione del mondo, finalmente riconsegnato alla sua verità profonda, quella che lo sguardo divino ha sempre visto, cioè un mondo senza temporalità, nel quale la realtà e il significato siano contemplabili insieme e non più disgiunti dalla articolazione storica (che è d'altra parte identificabile, teologicamente, con la *caduta*). È la vera forma del Paradiso quale Dante lo contempla nei canti finali del poema, dopo averne visto una raffigurazione mediata, cioè, per così dire, distribuita secondo un criterio di processualità umana.

Se questo meccanismo non tendesse a un adempimento ultimo, se cioè non contasse su una unificazione dello svolgimento temporale (della storia), allora la grandiosa prospettiva che assegna al presente la possibilità, e la responsabilità, di redimere il passato si risolverebbe in una perenne ridefinizione del senso. Il passato non sarebbe mai al sicuro dall'accadere ermeneutico. Avremmo una teologia senza Dio, se mi è consentito il ricorso a questo ossimoro così audace. Avremmo, diciamo pure, la filosofia della storia di Walter Benjamin. Sarebbe cioè il nostro modo, il modo moderno, o magari è meglio dire il modo modernista, di redimere il passato. Ecco allora intatto il bisogno di non considerare il passato come una partita chiusa una volta per sempre, ma ecco anche la responsabilità del presente caricarsi di una scommessa di senso priva di pacificazione. In questo caso, infatti, è il presente a conoscere la verità del passato non perché si adempia la capacità di leggerne l'identità profonda ma perché il passato non esiste altro che all'interno di quella lettura e delle sue tensioni inesauribili.

Se la logica della figuralità poggia dunque su questa grandiosa struttura temporale, sull'idea che il passato non sia passato, i lettori della maggiore poesia modernista non potranno, per questa dinamica (il passato contenuto nel futuro e il futuro che è già nel passato), fare a meno di pensare a un passaggio proverbiale dei *Four quartets* di Eliot: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future/ And time future contained in time past. / If all time is eternally present. / All time is unredeemable». L'assenza dell'adempimento finale esclude la redimibilità, e la tensione è dunque ben diversa, certo, rispetto alla concezione dantesca e patristica. Ma qui può valere la pena di insistere piuttosto sull'analogia della tensione di fondo, e ipotizzare che il concetto di figura divenga elaborabile per Auerbach grazie alla sua formazione in un contesto culturale che, in quel modo diverso che ho appena sottolineato, tuttavia ha di nuovo aperto una tensione nei confronti del *continuum* storico-temporale, accantonando in particolare la linea hegeliana e positivista, la sua specifica fiducia di poter leggere il significato del passato non nella sua redenzione ma nel superamento continuo.

La ricostruzione auerbachiana del concetto di figura è dunque allo stesso tempo un geniale recupero storico-filologico del modo medievale cristiano di collocare nel tempo i fatti storici, la capacità di leggere filologicamente ciò che sta nei testi della patristica e nella struttura di senso della *Commedia* (e nel legame storico fra le due cose); ma è anche il frutto di una attualizzazione spregiudicata all'interno di un contesto culturale caratterizzato da un immaginario filosofico che da più lati assedia la prospettiva positivista ed hegeliana, catalizzando così, nelle mani di Auerbach, il modo medievale di concepire la temporalità.

Nel 1896, quattro anni dopo la nascita di Auerbach, Henry Bergson pubblica *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*; sette anni prima aveva pubblicato il *Saggio sui dati immediati della coscienza*. In queste due opere, Bergson espone i fondamenti della sua concezione del tempo in relazione all'esperienza del soggetto e alla costruzione del significato. L'esperienza è per Bergson radicalmente temporalizzata, come d'altra parte la costruzione del significato. Viene meno il presente come dimensione assoluta e privilegiata, dal momento che sul presente agiscono con forza il passato e il futuro: agisce il passato come riepilogo identitario (Bergson usa un'immagine, il gomito del passato, il gomito che ognuno di noi si porta dietro – se ne ricorda Montale nella *Casa dei doganieri*), e agisce il futuro come prospettiva o tensione o attesa, così da trasformare l'impalpabile presente in una sostanza significativa per l'individuo, in una condizione dell'esperienza: senza il gomito del passato e senza la tensione verso il futuro non sono infatti possibili né identità né esperienza; senza queste due forze tra le quali siamo costantemente sospesi non esiste dunque conoscenza, né è immaginabile alcuna attribuzione di significato. Non ci può essere esperienza senza tensione temporale, e questa comporta una costante reversibilità dei tempi: l'esperienza è nel tempo, ovviamente, ma soprattutto l'esperienza è sempre, in ogni nuovo presente, in ogni nuova tensione fra passato e futuro, una ricostruzione temporale dell'identità, una ricostruzione temporale del senso. Ogni nuovo presente porta intera la responsabilità e la facoltà di ridare senso al gomito del passato; lo porta con sé e tuttavia lo modifica incessantemente sulla base del muoversi dell'attenzione verso il futuro che ne condiziona la memoria.

I tratti di analogia con il concetto auerbachiano di figura mi sembrano evidenti almeno quanto le vistose differenze. Un aspetto significativo di somiglianza sta nella percezione della temporalità non come successione cronologica – positivisticamente distesa o storicisticamente orientata – ma come tensione fra tempi diversi, in cui l'ordine di svolgimento non coincide necessariamente con la verità semantica. Conta insomma la valorizzazione della potenzialità semantica del tempo, che si ritrova tanto nella figuralità cristiana quanto nella concezione di Bergson. In ogni caso, è solo dalla tensione fra passato presente futuro che può sprigionarsi la generazione di senso.

Bergson non è ricordato spesso da Auerbach, ma alcune citazioni rivelano il rilievo altissimo che gli veniva attribuito, non solo da Auerbach ma dall'intera cultura dei primi decenni del Novecento¹: una cosa che sappiamo, certo, e per renderci conto dell'importanza della quale basta ricordare che è sul pensiero di Bergson che si reggono la poetica proustiana della *Recherche* e quella del giovane Ungaretti, per non dire la prospettiva modernista europea in ciò che ha di più specifico; ma anche una cosa che tende a essere relativizzata nella riflessione successiva e attuale, complice la marginalizzazione del pensiero e dell'opera di Bergson.

Tra le ragioni che hanno portato, a partire probabilmente dagli anni Trenta, la figura di Bergson in un cono d'ombra ha avuto di certo un rilievo speciale l'irrompere della psicoanalisi e dell'opera di Freud sulla scena europea e nell'immaginario delle persone colte.

¹ In un saggio del 1929, Auerbach allude al pensatore francese come al filosofo non tedesco che ha avuto, insieme a Croce, la migliore accoglienza in Germania (Auerbach 2010, p. 162).

E certo gli anni nei quali Auerbach lavora alla categoria della figuralità, la concezione di Freud sul tempo potrebbe facilmente essersi sommata a quella di Bergson, collaborando a costituire un clima nuovo e specifico; quello, appunto, del modernismo.

Secondo Freud, è il presente a decidere del passato: la rielaborazione è una sorta di lavoro sul passato che ne adempie il destino, cioè le potenzialità inesprese. E non serve dire quanto qui le parole *adempie* e *destino* abbiano un significato nuovo e specifico, radicato nelle ragioni profonde dell'identità individuale e delle sue spinte pulsionali. Il passato d'altra parte non esiste, in quanto passato, nell'inconscio, dominato da un tempo presente nel quale si condensano con diverse prospettive energetico-pulsionali il passato e il futuro. Il principio della temporalità cronologica unidirezionale è dunque sospeso anche in questo caso, a vantaggio di una reversibilità dei nessi temporali di precedenza o successione (il 'prima di' o il 'dopo che' nell'inconscio cessano di avere il loro consueto significato, come nella grande narrativa modernista), e la rielaborazione, proprio per questo, è una sorta di incessante lavoro sul passato che il presente compie, trattando il passato come tuttavia sempre presente. Il passato non redento ritorna nel presente a chiedere la pace del senso.

Gli anni della formazione di Auerbach coincidono insomma in modo illuminante con la problematizzazione antipositivistica (e in gran parte antihegeliana) del tempo. E la mia ipotesi è che la vitalità del concetto di figura sia da collegare a questa problematizzazione del tempo e che sia stata essa a rendere possibile l'introduzione di una categoria, quella della figuralità, che per quanto filologicamente ben riconoscibile nella tradizione ebraico-cristiana così come viene riletta nel Medioevo, tuttavia solo il nuovo e specifico contesto culturale modernista ha permesso di riconoscere. Il filologo Auerbach ha agito con la forza dei suoi strumenti metodologici e disciplinari ma anche sotto la pressione di una necessità filosofica, e dunque attuale, che gli era offerta dalla cultura del suo tempo e dalle sue dinamiche specifiche.

È un atteggiamento più prossimo di quanto si sia soliti riconoscere all'opera di un altro pensatore, non un critico letterario e non un filologo ma *anche* filologo e grande critico letterario: quel Walter Benjamin nato nello stesso anno e nella stessa città di Auerbach.

Benjamin si occupa poco di Dante e della letteratura medievale, interessato, come sappiamo, a leggere nel Barocco la prova generale della modernità, e poi a indagare la modernità dispiegata delle avanguardie o della Parigi ottocentesca di Baudelaire. E tuttavia nella sua concezione della storia e del modo in cui nella storia e rispetto al giudizio storico si colloca l'interpretazione, agisce ugualmente una sintesi della tradizione messianica – quella della redimibilità del passato (cioè del presente come redenzione semantica del passato) – e delle moderne concezioni della temporalità, frantumate, epifaniche, reversibili: il passato non al sicuro nella prospettiva sempre agonistica e politica di Benjamin; la perenne facoltà del presente di giudicare il passato; la possibilità per l'interprete di compiere nel passato il balzo di una tigre per strapparne una verità nuova e inedita a lui finalmente utile. *Il compito del traduttore* e le *Tesi di filosofia della storia* ci dicono che non esiste un passato da proteggere o da recuperare al di fuori della forza del presente: che non può esistere alcuna filologia senza una tensione filosofica, e che ciò ha a che fare, profondamente, con la questione del tempo.

Il metodo auerbachiano dei campioni testuali, praticato in *Mimesis* al suo grado più

alto, si regge sulla stessa sfiducia di Benjamin nella riferibilità del particolare all'universale, e con una tensione analogica si ostina a rivendicare la pertinenza dei legami fra un particolare e l'altro, dando luogo a un disvelarsi interamente storico, benché non storicistico.

La vitalità del concetto di figura sta proprio in questa combustione di filologia e di tensione attuale (o, in breve, di filologia e filosofia). Ed è per questo che il metodo sotteso alla concezione figurale può essere applicato, seppure con la dovuta prudenza e con le dovute specificità, anche ad autori moderni, soprattutto quando, come l'Eliot dei *Four Quartets* o il Montale delle *Occasioni*, incarnino nel modo più consapevole e più profondo il modo nuovo, modernista, di percepire la tensione ermeneutica della temporalità.

La forza critica di Auerbach e del suo metodo così caratteristico e inconfondibile nascono dalla fusione felice – raramente così felice – di filologia e attualità, di gusto della storicità e di vitalità della cultura contemporanea. Così come solo la prospettiva molteplice che fonda il realismo di Virginia Woolf – come nel saggio conclusivo di *Mimesis* Auerbach ha contribuito a capire –, solo questo pluriprospettivismo poteva rendere davvero leggibile, per i moderni, e in quel modo straordinario che sappiamo, gli strati narrativi, gli indugi, le compresenze multi-prospettiche, il montaggio della scena della cicatrice di Ulisse; come se la scrittrice novecentesca avesse in qualche modo adempiuto il realismo omerico, ferma restando, con Auerbach, la pari storicità tanto della cosa significativa quanto di quella significata, cioè in questo caso – per dire meglio – la pari storicità e dignità delle due modalità narrative.

Bibliografia

- Auerbach E. (1964), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, introduzione di Roncaglia A., trad. it. di Romagnoli A., H. Hinterhäuser, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Auerbach E. (2010), *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, a cura di Castellana R., C. Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale.
- Benjamin W. (1962), *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus: saggi e frammenti*, trad. it. e introduzione di Solmi R., Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (1961), *Il compito del traduttore*, in *Angelus novus: saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Solmi R., Torino, Einaudi.
- Bergson H. (2002), *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Bergson H. (2011), *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Pessina A., Roma-Bari, Laterza.

La linea Montaigne-Proust in *Mimesis*

Lorenzo Renzi

«... creature della vita e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.»
(Umberto Saba, *Città vecchia*)

Mimesis nasce dall'intuizione, che Auerbach ha avuto a un certo punto della sua attività, che era possibile una convergenza tra i propri studi sulla tarda latinità e il Medioevo e quelli sulla Modernità che si preparava ad affrontare. La convergenza sarebbe avvenuta sotto il segno del Realismo, declinato in due varietà: *realismo cristiano* (medievale, di origine biblica e evangelica) e *realismo sociale* (dell'Ottocento). Questo a esclusione del classicismo, da Omero al Classicismo francese. Per quello che ne so, questa possibilità appare a Auerbach nel 1933, o poco prima. Verso la fine del suo studio *Romanticismo e realismo*, pubblicato appunto nel 1933, scriveva infatti:

Molto tempo prima del romanticismo c'era stato già una volta un *realismo tragico*, che aveva afferrato il nostro mondo disordinato come vera realtà, in modo da ordinarlo. Parlo del realismo tragico *del Medioevo e della sua fonte, la storia di Cristo*. Essa rappresenta, in rapporto all'antichità, il più radicale *annullamento del principio della separazione degli stili* e, in senso assoluto, la più radicale realizzazione del *realismo tragico*: tale storia ebbe origine dalla dedizione di Dio nei confronti della *realtà terrena...* (Auerbach 2010, p. 18).¹

La definizione, notiamo, comprende già il criterio chiave di *Mimesis*, tutt'altro che ovvio, anzi inedito, che sarà quello della mescolanza degli stili, opposta alla separazione che vige nella letteratura classica.

Il 1933 è chiaramente un *terminus ad quem*, perché Auerbach potrebbe avere pensato e forse anche scritto qualcosa di simile precedentemente in un'altra sede, che fosse pubblica o anche solo privata. In ogni caso, restando al 1933 in attesa di eventuali altre prove, ci troviamo molto prima di quel mese di maggio del 1942 in cui Auerbach ci dice di avere cominciato a scrivere *Mimesis*. Ho già notato nel mio lavoro generale su Auerbach che l'affermazione di Said che *Mimesis* sarebbe frutto dell'esilio in Turchia è smentita da questo fatto (Renzi e Pini 2013, p. 11).

Ma adesso vogliamo prendere un'altra direzione. Teniamo *Mimesis* davanti a noi, e percorriamone il contenuto a volo d'uccello. L'opera può essere paragonata a un'ellissi i cui due fuochi sono, appunto, il Medioevo e il Realismo dell'Ottocento. Al primo fuoco corrispondono i capitoli IV-X, al secondo i capitoli XVI-XIX. All'inizio, nel prelude

¹ I corsivi all'interno delle citazioni auerbachiane sono sempre miei in tutto il presente lavoro.

biblico e classico (capp. I-III), Auerbach comincia a chiarire i criteri che guideranno tutta l'opera, criteri che reagiranno con i diversi contesti storici e con le opere considerate affinandosi e diventando più complessi via via, e traccia per la prima volta il contrasto tra la concezione classica della separazione degli stili e quello, che sarà cristiano e poi moderno, della loro mescolanza. E cosa c'è tra il cap. X e il XVI (più di 100 pagine nella traduzione italiana dell'opera nell'edizione del '56)? C'è lo spazio dedicato naturalmente al Classicismo francese (Racine, Boileau, La Bruyère, Molière, cap. XV) in cui si celebra nella forma più pura, più che negli antichi, la separazione degli stili. Restano comunque quattro capitoli (XI-XIV) in cui si realizza il passaggio tra il realismo cristiano-medievale e quello moderno. Sono i secoli che vanno dal Cinquecento al Settecento: non secoli qualsiasi, ma quelli nei quali, dopo la precoce fioritura in Italia, si sviluppano in Europa le grandi letterature nazionali. Sono qui compresi autori grandissimi a cui Auerbach non ha voluto rinunciare, ma che si inquadrano più difficilmente nel disegno dell'opera: Montaigne e Rabelais in Francia, Shakespeare in Inghilterra, i grandi autori teatrali del Siglo de Oro e Cervantes in Spagna. Verso la fine di questo periodo, gli Illuministi e in particolare Voltaire e Rousseau in Francia, Goethe e Schiller in Germania.

Dedichiamo la nostra attenzione a questa zona intermedia. I criteri fondamentali che hanno guidato Auerbach nell'esame degli autori precedenti e che lo guideranno nei successivi non vengono meno, ma restano come in sospenso. Si tratta, come dicevamo, della questione della divisione o mescolanza degli stili, della rappresentazione di uno o di più ceti sociali, della problematicità, serietà, tragicità (oppure della comicità, dell'ironia) delle diverse opere, ecc.

1. Creaturale

Nell'esame dei grandi autori tra il Cinquecento e il Settecento Auerbach sottolinea spesso quanto li separi all'indietro dal realismo cristiano che hanno abbandonato, ma anche, in avanti, dalla nuova arte realista laica e sociale di un Balzac. Tuttavia gli autori non sono presentati per nulla come autori di 'transizione', parola che non appare in Auerbach, anzi direi: concetto che in lui non esiste. Del resto ogni autore, come ha scritto bene Anne Schoysman (2009), è rappresentato in Auerbach così come risulta da una sua particolare mescolanza di tratti generali, tratti che lo individuano nella sua originalità. Lo schematismo storicistico hegeliano convive in Auerbach con una visione dell'individuo che non si annulla nella storia. Questo è particolarmente visibile proprio nella sezione di cui parliamo attraverso l'emergere delle parole 'creatura' (*Kreatur*), 'creaturale' (*kreatürlich*) e 'creaturalità' (*das Kreatürliche*) e del concetto che queste parole esprimono, concetto che – siamo convinti – sarà presente in altri punti dell'opera anche se non è espresso da questa parola (non basterà quindi una ricerca automatica sul *full text*, quando sarà disponibile).² Nell'ultimo capitolo, il X, della prima sezione, fa la sua apparizione questo termine, sul quale Auerbach indugia e che, caso unico, glossa accuratamente. Riferito all'opera di Antoine de

² Per il momento mi sembra che non lo sia in nessuna lingua di larga circolazione.

la Sale viene esteso anche ad altri autori dello stesso periodo e ambiente, come vedremo subito, e poi ripresa anche per altri autori.

L'«Indice dei nomi, delle opere e dei concetti principali» della prima edizione italiana rimandava per «creaturale» al solo cap. X, (pp. 255-259).³ La riedizione in due volumi del 1964⁴ aggiunge due riferimenti essenziali: uno al capitolo di Rabelais (vol. II, p. 12) e uno a Montaigne (II, p. 59). Lo studio di Anne Schoysman che approfondisce il tema della creaturalità nel cap. X, non si pone il problema dei capitoli successivi. Corrado Bologna (2011), studiando l'influenza di Auerbach sulla cultura letteraria italiana del Novecento, in particolare su Pasolini, riporta citazioni sulla 'creaturalità' da Antoine de la Sale e da Montaigne.⁵ In realtà ci sono almeno 28 occorrenze delle parole «creatura» e «creaturalità», salvo mie omissioni,⁶ e ci sono anche, come accennavo, dei punti dell'opera in cui la parola non appare, ma dove il concetto mi sembra presente. Questo concetto rappresenta un nuovo ingrediente dell'idea di 'realismo' di Auerbach. La sua portata dovrebbe essere, tuttavia, strettamente limitata, secondo la sua stessa affermazione. Dovrebbe valere infatti per la sola letteratura tardo medievale, anzi solo per quella «franco-borgognone», come scrive Auerbach citando (con ammirazione) l'*Autunno del Medioevo* di Huizinga.

Ecco alcune citazioni dei termini ricordati dal cap. X, a proposito del *Réconfort de madame du Fresne* di Antoine de la Sale: la prima si riferisce all'episodio dei genitori che, mentre sono a letto, parlano del figlio ragazzo ostaggio dei nemici: «la letteratura feudale nel suo fiore, nel sec. XII o XIII, non ci ha lasciato nulla di così realistico e *creaturale*; sposi nel letto!» (*Mimesis*, 255; I 268). Si tratta di una forma di «realismo serio, avente per ogget-

³ L'indice analitico dell'ed. tedesca di *Mimesis* (6ª edizione, 1977) dà per *das Kreatürliche*, oltre al cap. X, altri 7 rimandi: capp. XI, XII, XIII, XV (2) e XVI (2). Per la parola «creaturale», come neologismo, ho già scritto in Renzi e Pini 2013, p. 31, nota 42. Anne Schoysman (2009, p. 20) suppone anche che il capitolo X, che contiene il concetto di 'creaturalità', non sia per caso quello centrale di *Mimesis*, che è composta di 20 capitoli. Che sia centrale è tanto più vero se consideriamo che l'opera originaria ne aveva 19 (il numero di 20 è stato raggiunto solo con l'edizione messicana in spagnolo del 1950 e l'aggiunta del capitolo sul *Chisciotte*), cosicché il X capitolo era allora l'unico centrale, mentre da quando i capitoli diventano venti ci saranno due capitoli centrali, il X e l'XI. Tuttavia l'opera di Auerbach è aliena dal genere di simmetrie di cui questa sarebbe un esempio, anzi è caratterizzata da una grande libertà compositiva, esente di rigidità: una maniera grande, di impronta umanistica. Nel caso in questione, poi, come cerchiamo di dimostrare, il tema del capitolo X è uno dei grandi temi dell'opera, ma non certo quello centrale, ma anzi quasi un *unicum*.

⁴ Nel presente lavoro si daranno le citazioni di *Mimesis* con un doppio riferimento: all'edizione in volume unico Auerbach 1956 subito seguita dall'indicazione dell'edizione italiana in due volumi Auerbach 1964, come da esempio: *Mimesis*, 255; I 268. Il passo si trova dunque a pagina 255 dell'edizione del 1956 e a pagina 268 del primo volume dell'edizione 1964 (n.d.e.).

⁵ Vedi anche, nello stesso volume, Silvia De Laude (2011), pp. 467-481.

⁶ Oltre che in *Mimesis*, 255-59; I 268-269, troviamo «creatura», «creaturale», «creaturalità» in *Mimesis*, 267, 268, 270; I 281, 282, 284 (sempre riferiti a Antoine de la Sale); due volte in *Mimesis*, 279; II 19; due volte in *Mimesis*, 284, 285, 286; II 12, 13, 17, 18 (riferiti a Rabelais); tre volte in *Mimesis*, 320, 324; II 35, 60 (riferiti a Montaigne); una in *Mimesis*, 390; II 130 (la creaturalità è assente nel Classicismo francese); una in *Mimesis*, 432; II 173 (è assente in Voltaire); una in *Mimesis*, 458; II 200 (è presente nella tradizione letteraria tedesca); una in *Mimesis*, 551; II 300 (nei realisti russi). In alcuni dei casi citati il termine è più pregnante, in qualche caso meno.

to la creatura sofferente... la *creatura* che soffre è [...] presente nella passione di Cristo» (*Mimesis*, 256; I 269-270) cosicché anche in una società e in un contesto militari e feudali si incide profondamente «l'immagine dell'uomo vivente nella realtà, quale è stata creata dalla mescolanza cristiana degli stili, e cioè l'immagine *creaturale*» (*Mimesis*, 257; I 270).

La 'creaturalità' si ritrova, come indica Auerbach in brevi annotazioni sempre nel cap. X, in Eustache Deschamps, in Froissart (di cui menziona rapidamente l'episodio dei cittadini di Calais che si presentano al re d'Inghilterra con al collo la corda degli impiccati) e in Villon (*Mimesis*, 266-267; I 281). Qui (*Mimesis*, 258; I 271-72) Auerbach commenta l'introduzione del neologismo «creaturale» con riferimento alla «antropologia cristiana» e alla sua tendenza a «mettere in forte risalto ciò che nell'uomo è soggetto al dolore e alla caducità» attraverso la figura di Cristo sofferente. Questa sensibilità, scrive, si sviluppa nel tardo Medioevo, quando si porta all'estremo da un lato il contrasto tra la disuguaglianza sociale, sottolineata dagli eccessi del fasto nobiliare e regale e dalla cerimoniosità esteriore, e dall'altro la caducità umana, nella quale le persone di ogni ceto sono, questa volta sì, uguali: «uguali davanti alla morte, uguali davanti alla decadenza *creaturale*, davanti a Dio» (*Mimesis* 255; I 268)⁷. È uno schema, precisa Auerbach, che non si poteva applicare per esempio a Dante o, più in generale a tutti quei secoli del Medioevo in cui «era vivissima l'idea che la società terrena possedesse un valore e una meta; aveva determinati compiti a cui assolvere, aveva da attuare sulla terra una determinata forma ideale per preparare gli uomini al Regno di Dio» (*Mimesis*, 258; I 271). Non ci meravigliamo che la parola non appaia, esemplarmente, a commento del lamento della Madonna sul corpo del Cristo morto di Jacopone da Todi, la cui poesia era definita da Auerbach «popolare-familiare» e anche calda, immediata, tragica, e avrebbe potuto certo chiamare «creaturale» se non fosse stato per il limite che Auerbach si era posto, e che, come vedremo, ha infranto solo in avanti ma mai a ritroso.

Se il termine «creaturale» non è mai stato usato prima del tardo Medioevo, ci aspetteremmo che Auerbach non lo usi nemmeno in seguito. Ma non è così. Già nelle due citazioni successive, infatti, «creaturale» si riferisce al passato cristiano medievale in genere, e non certo alla particolare accezione che la parola ha nell'autunno del Medioevo. Si tratta di un caso estremo della conclamata indifferenza di Auerbach per la precisione terminologica.⁸ Qui si passa alla contraddizione. Nonostante l'interesse destato recentemente dal concetto e dal termine 'creaturalità' sembra che sia la restrizione precedente che questa deriva semantica successiva siano sfuggiti ai critici:

In Germania, dove si era conservata la mescolanza stilistica *cristiano-creaturale*, nemmeno più tardi completamente eliminata dall'influsso del classicismo francese, [il romanzo borghese-sentimentale e la tragedia borghese] *assunse[ro]* forme particolarmente gagliarde (*Mimesis*, 458; II 200).

⁷ Citato anche in Schoysman (2009, p. 160).

⁸ Come abbiamo già ricordato, Auerbach scrive di ritenersi libero da un uso rigido della terminologia visto che nella *Geistesgeschichte* i concetti stessi sono mobili e mal definiti (vedi *Epilegomena* in Auerbach 1973, pp. 250-252; cfr. Renzi e Pini 2013, p. 19). Francesco Orlando (2009, p. 247) ha parlato di «systeme conceptuel souple» di Auerbach. Ma qui si tratta proprio di una contraddizione (cfr. Renzi e Pini 2013, p. 19).

[il realismo russo]... riposa sopra l'idea cristiano-patriarcale della dignità *creaturale* insita in ogni uomo, di qualunque ceto e di qualunque concezione (...) esso dunque è nelle sue basi piuttosto imparentato con l'antico realismo cristiano che con quello moderno europeo (*Mimesis*, 551; II 300).

Nelle due circostanze, che sono moderne, non solo il concetto di 'creaturale' è diventato sinonimo di cristiano-medievale in generale (non solo tardo medievale franco-borgognone), ma ha perduto la sua forza tragica ed è diventato un mero residuo del passato, qualcosa che costituisce un limite rispetto a quello che il realismo moderno può ottenere ormai con tutt'altri mezzi: l'osservazione diretta e spregiudicata del gioco delle classi sociali e degli interessi economici in cui l'umanità moderna si divide e si dilania, come in Balzac. I grandi prosatori tedeschi del Sette-Ottocento e perfino i realisti russi (Turgjeneff, Tolstoj, Dostojevski) restano per Auerbach al di qua di Stendhal Balzac Flaubert, riflettendo il ritardo generale che la santa Russia, ancora feudale in pieno Ottocento, ha rispetto alla Francia laica e capitalista. Per Auerbach la stessa cosa valeva fundamentalmente per la Germania dell'Ottocento, con le sue strutture economiche e sociali ancora in parte feudali, e perfino per l'Inghilterra vittoriana, evoluta politicamente e socialmente, ma ancora immersa nel sogno cristiano. Peccato che l'interesse di Auerbach per l'Italia, così vivo per il Medioevo, si fermi al Rinascimento e a Vico: non sapremo mai – ma temiamo di indovinarlo – cosa pensasse Auerbach di Manzoni e di quel suo romanzo così cristiano (e crediamo anche 'creaturale') che sono *I Promessi Sposi*: cioè che era legato fatalmente, anche per la scelta dell'ambientazione secentesca, a un passato premoderno.

Se qui abbiamo constatato un'incoerenza terminologica di Auerbach (non una semplice conseguenza della mobilità terminologica), più interessante è l'altra deroga, che in realtà consiste piuttosto in uno sviluppo imprevedibile del concetto di 'creaturale'. Questo svolgimento appare già nel capitolo successivo dedicato interamente a Rabelais, e poi in Montaigne e, si deve anche notare, presuppone già l'uso allargato del termine che abbiamo appena visto. La mescolanza degli stili propria di Rabelais non è sua invenzione, ma dipende almeno in parte dalle prediche del Medioevo, nella cui linea Rabelais si inserisce, che erano «nello stesso tempo rozzamente popolari, d'un realismo *creaturale*, [e al tempo stesso] dotte ed edificanti» (*Mimesis*, 279; II 12).

In Rabelais come nella letteratura del tardo Medioevo ci sono

frasi grossolane, la concezione *creaturale* del corpo umano, la mancanza di pudore nelle cose del sesso, la mescolanza di questo realismo con un contenuto satirico e didattico, l'erudizione [...] (*Mimesis*, 284; II 17).

La chiave per interpretare questo uso inatteso di *creaturale* è data dall'autore stesso, che sottolinea: «il realismo *creaturale* ha in Rabelais un significato nuovo, nettamente opposto a quello medioevale, quello di trionfo vitalistico-dinamico dell'essere corporeo e delle sue funzioni» (*Mimesis*, 285; II 18), dove «il significato» è «nuovo», si noti, rispetto a quello medievale, e sembrerebbe proprio che Auerbach intenda «medievale» in genere, e non tardo medievale, franco-borgognone, avendo già operato quell'operazione di estensione e generalizzazione del termine che abbiamo mostrato nelle citazioni precedenti, che

sono peraltro posteriori nel testo. Si arriva così alle affermazioni più eloquenti sulla ‘creaturalità’ in Montaigne:

Il contenuto [della sua opera] è la «condition humaine» con tutti i suoi oneri, i suoi problemi, i suoi abissi, e con tutta la sua fondamentale incertezza, con tutti i vincoli *creaturali* che le sono imposti. La vita animale e la morte ad essa congiunta, appaiono spaventosamente palpabili, suggestive e raccapriccianti, e senza dubbio un tale realismo *creatural* non sarebbe stato pensabile senza la precedente rappresentazione cristiana e specialmente medievale [...] (*Mimesis*, 324; II 60).

Le radici della sua concezione realistica dell’uomo sono da ricercare nella concezione cristiana-*creatural* dell’uomo. (*Mimesis*, 320; II 55-56).

e anche:

la mescolanza degli stili è connessa con la concezione *creatural* e cristiana, ma la concezione montaignesca non è più cristiana né medioevale (...) il suo realismo *creatural* ha lasciato la cornice *creatural* in cui era nato (*Mimesis*, 324; II 60).

dove di nuovo la «concezione *creatural* cristiana» da cui Montaigne dipende ma da cui si distacca non è quella particolare dell’autunno del Medioevo, ma semplicemente quella del Medioevo cristiano.

Abbiamo detto che ci sono anche dei punti in cui la parola «*creatural*» avrebbe potuto apparire, e apparire proprio nel suo senso originario, e invece non appare. Questi punti si trovano nei capitoli immediatamente successivi a quelli su Rabelais e Montaigne. «*Creatural*» manca, per esempio, sorprendentemente, nel capitolo XVI, in cui la figura di Saint-Simon fa da contraltare a quella di Voltaire, profonda la prima, superficiale, con le sue fittizie contrapposizioni, la seconda. Auerbach avrebbe potuto benissimo definire ‘*creatural*’ Saint-Simon, e al contrario disumano, disincarnato Voltaire. La ‘*creaturalità*’ di Saint-Simon, una *creaturalità* non cristiana, proprio come era quella di Montaigne, appare in tutta la sua luce nell’episodio citato e commentato da Auerbach della sua visita al Duca d’Orléans, trovato seduto sulla sua comoda, rosso in viso, inebetito, quasi senza parole:

Le duc d’Humières voulut que je le menasse à Versailles remercier M. le duc d’Orléans le matin. Nous le trouvâmes qu’il allait s’habiller, et qu’il était encore dans son caveau, dont il avait fait son garde-robe. Il était sur sa chaise percée parmi ses valets et deux ou trois de ses premiers officiers. J’en fus effrayé. Je vis un homme la tête basse, d’un rouge pourpre, avec un air hébété, qui ne me vit seulement pas approcher. Ses gens le lui dirent. Il tourna la tête lentement vers moi, sans presque la lever, et me demanda d’une langue épaisse ce qui m’amenait. Je le lui dis. J’étais entré là pour le presser de venir dans le lieu où il s’habillait, pour ne pas faire attendre le duc d’Humières; mais je demeurai si étonné que je restai court. Je pris Simiane, premier gentilhomme de sa chambre, dans une fenêtre, à qui je témoignai ma surprise et ma crainte de l’état où je voyais M. Le Duc d’Orléans. Simiane me répondit qu’il était depuis fort longtemps ainsi les matins, qu’il n’y avait ce jour-là rien d’extraordinaire en lui, et que je n’en étais surpris que parce que je ne le voyais jamais à ces heures-là; qu’il ne le paraîtrait plus tant quand il se serait secoué en s’habillant [...] (*Mimesis*, 450-451; II 192-193).

Scrive Auerbach:

Qui non si tratta soltanto della rappresentazione irriguardosa del quotidiano, del brutto e dell'indecoroso e indegno secondo l'estetica classica [...] Si tratta invece dell'impiego di esso per la rappresentazione perfettamente seria e problematica dell'uomo, che, addirittura sormontando la pura moralistica, s'immerge nelle «profondeurs opaques» dell'umana esistenza. [...] Saint-Simon precorre col suo livello stilistico le forme moderne e modernissime di concepire e rappresentare la vita.⁹ Egli afferra gli uomini nel mezzo del loro ambiente quotidiano, con la loro origine, le loro svariate relazioni, la ricchezza, ogni parte del corpo, i gesti, le intonazioni della voce, le speranze e le ansie; spessissimo egli porta ad espressione quella che noi chiameremmo la loro eredità, e cioè anche qui unitamente *il corporeo e lo spirituale* [...] (*Mimesis*, 452; II 194-195).

Sorprende davvero che manchi la parola «creaturalità». In compenso Auerbach scrive che l'arte di Saint-Simon è al servizio della «condition humaine», con allusione esplicita a Montaigne, che l'aveva intesa proprio nel senso della concezione dell'uomo intero, il corporeo e lo spirituale. È il sintagma che Auerbach aveva usato come titolo del capitolo dedicato a Montaigne – unico titolo di capitolo non metonimico¹⁰ dell'opera. E per Montaigne, come abbiamo visto, aveva usato l'aggettivo «creaturale».

Infine, la parola «creaturale» manca anche nella breve presentazione di Proust nell'ultimo capitolo di *Mimesis*. Non ce ne stupiamo ormai, ma vorrei giustificare perché ho usato proprio la parola «creaturalità» nella mia recente trattazione di Proust in Auerbach in *Gli elfi e il Cancelliere* (Renzi 2015). Verso la fine del capitolo *Il calzerotto marrone* Auerbach prima riassume la pagina famosa del bacio serale della mamma a Marcel bambino, poi cita le righe immediatamente successive, in cui la scena è diventata per l'autore un ricordo, ricordo in cui rivive lui stesso bambino, con la sua pena e i suoi singhiozzi (*Mimesis*, 575-578; II 325-328). La condizione di questo ricordare è che «la vita taccia intorno a lui»: un'allusione, credo, alla sera, ma anche forse al crepuscolo della vita e dell'attesa della morte. Ricordo che anche nel suo precedente saggio su Proust Auerbach aveva scelto come citazione un passo, molto meno famoso questa volta,¹¹ quello dell'omino barometrico che segnalava il bello e il cattivo tempo fuori dalla bottega dell'ottico di Combray.¹² Anche questo passo alludeva, e lo faceva esplicitamente questa volta, alla morte dello scrittore, rimasto a letto una mattina

⁹ Viene da pensare a Beckett, *Fin de partie* (1956), che Auerbach però non poteva ancora conoscere!

¹⁰ Con «titolo metonimico» intendo che evoca un episodio o un personaggio citato nel capitolo, come in genere nei titoli di *Mimesis*. Per esempio: cap. I: *La cicatrice di Ulisse*; cap. II: *Fortunata*; cap. III: *L'arresto di Pietro Valvomeris*; [...] cap. XVIII: *All'hôtel de la Mole*; cap. XIX: *Germinie Lacerteux*; cap. XX: *Il calzerotto marrone*. Un titolo in parte dello stesso tipo, *Camilla o la ricerca dello stile elevato*, appare in Auerbach (1960) a sottolineare che lo studio ha uno status quasi di appendice a *Mimesis*.

¹¹ Il passo era citato nel saggio di Curtius, *Marcel Proust*, diventato guida gradita o sgradita di tutti gli studiosi tedeschi della *Recherche*, che amassero o no il grande romanista, dopo l'apparizione precoce del suo saggio su Proust sul «Deutscher Merkur» nel 1922 e la ristampa ampliata del '25 in *Französischer Geist im neuen Europa* (vedi Renzi 2013, cap. IV).

¹² Lo studio su Proust del 1927 è anche probabilmente il primo in cui appaia in Auerbach la tecnica, che avrà tanto successo, del passo commentato.

en tête à tête avec le petit personnage intérieur, salueur chantant du soleil et dont j'ai déjà parlé. De ceux qui composent notre individu, ce ne sont pas les plus apparents qui nous sont le plus essentiels. En moi, quand la maladie aura fini de les jeter l'un après l'autre par terre, il en restera encore deux ou trois qui auront la vie plus dure que les autres, notamment un certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert, entre deux oeuvres, entre deux sensations, une partie commune. Mais le dernier de tous, je me suis quelquefois demandé, si ce ne serait pas le petit bonhomme fort semblable à un autre que l'opticien de Combray avait placé derrière sa vitrine pour indiquer le temps qu'il faisait et qui, ôtant son capuchon dès qu'il y avait du soleil, le remettait s'il allait pleuvoir. Ce petit bonhomme-là, je connais son égoïsme; je peux souffrir d'une crise d'étouffements que la venue seule de la pluie calmerait, lui ne s'en soucie pas et aux premières gouttes si impatientement attendues, perdant sa gaîté, il rabat son capuchon avec mauvaise humeur. En revanche, je crois bien qu'à mon agonie, quand tous mes autres « moi » seront morts, s'il vient à briller un rayon de soleil tandis que je pousserai mes derniers soupirs, le petit personnage barométrique se sentira bien aise, et ôtera son capuchon pour chanter: « Ah! Enfin il fait beau ». (Auerbach 1973, p. 227-228)

Perché, per un autore caleidoscopico come Proust, Auerbach si è servito proprio di queste due citazioni? Nella prima il protagonista, l'autore stesso, è un bambino fragile, delicato, che vive ancora dell'amore della mamma, nella seconda un uomo maturo, ma malato, che riflette sulla sua probabile fine circondata dall'indifferenza (quella di tante persone che lo circondano non sarà diversa da quella dell'omino barometrico). È in questo senso che intendiamo che Auerbach ha visto Proust nella luce della creaturalità.

Se mettiamo di seguito gli autori per cui Auerbach ha usato la parola «creaturalità», possiamo dire che questa nasce cristiana con Antoine de la Sale, ma cessa subito di esserlo per trasformarsi da proprietà inerente in un'eredità. In Rabelais e Montaigne – dice Auerbach espressamente – la «creaturalità» è di origine cristiana, ma loro non sono più veramente cristiani. Lo stesso si può dire senz'altro di Saint-Simon, per il quale Auerbach non usa questo termine, ma a nostro parere lo potrebbe usare. In questi autori il concetto subisce anche una parziale modificazione, che possiamo notare benché Auerbach non ce lo dica, perché il termine suggerisce adesso la fisicità intera, il corporeo, come dice Auerbach, non più separato dallo spirituale, e non più solo la sofferenza, ma anche il piacere del corpo.

Facendo un passo avanti, notiamo che nei commenti agli autori che rappresentano questa seconda accezione della «creaturalità» cessano quasi del tutto i termini, sempre più o meno gli stessi, a cui Auerbach aveva delegato il compito, di capitolo in capitolo, di dare e di approfondire la sua definizione di realismo. Si continua a parlare sì di mescolanza degli stili, ma non dei diversi ceti della società, dei grandi conflitti, della storicità. Qui appare invece l'*individuo*, composto di spirito e di corpo, concreto fin alla sua appartenenza sociale, al «rango», anzi, per quanto riguarda Montaigne e Saint-Simon, addirittura prigioniero del suo rango e di quello che gli spetta di fare e soprattutto di ricevere, ma sempre in quanto individuo. E così sarà anche di Proust (Renzi 2015, pp. 124-133). Certo la parola «individuo» ha meno rilievo di «creatura, creaturale, creaturalità», ma è presente nel testo di Auerbach, e specialmente nelle pagine che ci interessano, come ha notato Maria Luisa Meneghetti (2009).

Proust, adesso. Nel saggio su Proust precedente a *Mimesis*, del 1927,¹³ Auerbach lo aveva rappresentato in rapporto alla società in cui era vissuto e che aveva rappresentato, la casta nobiliare «in piena putrefazione» del suo tempo. Lo aveva fatto nella prima parte del saggio per poter mostrare, con tanto maggior vigore nella seconda, l'altro volto, quello vero (anche qui verrebbe da aggiungere, «creaturale» – ma Auerbach non possedeva ancora il termine), di Proust. In *Mimesis*, e non certo solo per desiderio di brevità, ogni dialettica manca: Proust è presentato solo come lo scrittore che rappresenta la «realità» grazie al ricordo individuale. In questo senso, e solo in questo senso, Proust lo avvicina alla protagonista centrale del capitolo, Virginia Woolf.

2. Montaigne e Proust¹⁴

La 'linea' Montaigne-Proust che ho provato a fissare qui trova il migliore aggancio nelle definizioni finali che Francesco Orlando dà della parola «realismo», la sedicesima: «réalisme comme mélange ou alternance indissoluble des aspects moraux et physiques des personnes et des choses» (Orlando 2009, p. 250) e la diciassettesima: «réalisme comme temporalité individuelle présentée dans son évolution ou dans ses contradictions» (Orlando 2009, p. 252). Mi sembra che queste definizioni emergono chiare proprio nelle vicinanze dei nomi di Montaigne e di Proust.

I due autori erano già stati esaminati da Auerbach nei saggi precedenti rispettivamente del 1932 e del 1927.¹⁵ Nel trattarli di nuovo in *Mimesis*, Auerbach riprende largamente il contenuto dei saggi precedenti, soprattutto nel caso di Montaigne. In Proust abbrevia fortemente il contenuto. Nell'immettere in *Mimesis* due degli autori precedentemente studiati, Auerbach non ha certo forzato o deformato la struttura, peraltro molto elastica, della sua grande opera, anzi è riuscito a inserirli in modo geniale e imprevedibile accanto ai filoni principali che ne formano il tessuto. Benché situate ora, com'è naturale, a grande distanza, le figure di Montaigne e di Proust mostrano in Auerbach varie somiglianze, e svolgono un ruolo simile nei loro tempi rispettivi. E così ricorrono per i due, Montaigne e Proust, espressioni spesso molto simili. Montaigne è un nobile di cui Auerbach caratterizza brevemente lo status sociale elevato, del quale l'autore era pienamente e orgogliosamente cosciente (come più tardi lo sarà Saint-Simon). Ma Auerbach si sofferma relativamente poco su quest'aspetto, che riguarda l'uomo e l'autore (due figure che si avvicinano straordinariamente tra loro, nota Auerbach, come succederà – aggiungiamo noi – in Proust).

¹³ La traduzione italiana di questo saggio è presente in Auerbach (1973).

¹⁴ In *Mimesis* appaiono argomenti e autori su cui Auerbach aveva già scritto, ma anche parti completamente nuove. Su Omero, sulla Bibbia, e in particolare sulla tarda antichità e sul Medioevo, sulla teoria degli stili (sulla loro separazione classica e mescolanza cristiana), autori e temi che tanta parte hanno in *Mimesis*, Auerbach aveva già scritto, qualche volta anche in forma più distesa che in *Mimesis* e con più particolari filologici, ma non sulla Modernità, dal Settecento al Novecento, con quasi le due sole eccezioni, appunto, di Montaigne e di Proust. Così *Mimesis* è solo in parte la ripresa e il compimento dell'opera precedente.

¹⁵ La traduzione italiana di questi due saggi è presente in Auerbach (1973).

Auerbach insiste invece, nel saggio del 1932 come poi nel capitolo di *Mimesis*, su quelle che sono per lui le grandi e assolute novità dell'opera di Montaigne: il fatto di essere destinata all'autoritratto dell'autore, la coscienza che l'autore ha della novità di questa scelta letteraria, l'interesse che l'opera suscita nella società colta del tempo, ma anche il valore universale che già Montaigne stesso attribuiva alla sua opera, pur così individualistica.

Qualche citazione cade qui a proposito. Il lettore noterà che molto di quello che Auerbach dice di Montaigne, vale anche, che l'autore lo espliciti o no, per Proust:

L'asserzione [di Montaigne] che egli descriva una vita umile e oscura è fortemente esagerata: Montaigne era un gran signore, rispettato e influente, e dipese semplicemente da lui il partecipare alla vita politica moderatamente e contro voglia. Ma questa esagerazione di modestia, a cui spesso ricorre, gli serve a dare un rilievo plastico al concetto fondamentale: una *vita umana qualunque*, «une vie populaire et privée», è sufficiente al suo scopo. (*Mimesis*, 308; II 43).

Montaigne, con lo studio della sua propria vita integrale d'uomo *qualunque*, mira all'indagine della condizione umana stessa [...] (*Mimesis*, 313; II 49).

L'espressione «condizione umana» («humaine condition»), Auerbach la riprende da Montaigne, e se ne serve per dare il titolo al capitolo stesso, come abbiamo già ricordato. Da notare anche, con lo stesso valore universalizzante, le espressioni «uomo qualunque», «vita integrale d'uomo qualunque», «vita umana qualunque», che suonano un po' banali in italiano, ma certamente non nell'originale.

Notiamo che questa visione di Montaigne, con diversi altri aspetti fondamentali (quello «creaturale» ci cui abbiamo già parlato; quello della formazione di un nuovo pubblico, «laico», simile a quello moderno dei lettori di romanzi e di giornali (Auerbach avvicina senza timore l'antico e il contemporaneo), si trovavano già nel saggio del '32, anche se il capitolo di *Mimesis* rimpasta completamente il contenuto del saggio, tanto che mancano del tutto riprese letterali. Riportiamo però dal saggio almeno questa citazione, che è la più esplicita di tutte, a proposito dell'*io* come rappresentante di tutta l'umanità:

Montaigne [...] diceva di scrivere per se stesso, per esaminarsi e conoscersi [...]. A volte andò più in là, affermando che nella costituzione spirituale di un singolo uomo si ritrova la costituzione di tutto il genere umano. (Auerbach 1973, p. 10).

In *Mimesis* Auerbach afferma l'«unità e verità» (*Mimesis*, 304; II 38) dell'opera di Montaigne, che è «moderna»: «con lui per la prima volta la vita dell'uomo, la *propria vita qualunque* e totale diventa problematica *nel senso moderno*» (*Mimesis*, 325; II 61), dove dobbiamo dire che l'attribuzione del titolo di «moderno» è qualcosa che ritroveremo solo molto più tardi in Auerbach, e non nell'Ottocento, ma nella contemporaneità. Per cui siamo autorizzati, per questo aspetto, a saltare sette capitoli dell'opera per approdare all'ultimo capitolo, alla contemporaneità, appunto, a Virginia Woolf e a Proust.¹⁶

Auerbach osserva in Proust l'importanza del «ricordo» (elemento personale, natural-

¹⁶ Ci avviciniamo con questo a quanto ha scritto Maria Luisa Meneghetti (2009).

mente soggettivo potremmo dire), ma sottolinea che questa soggettività «mira all'obiettività e all'essenza dei fatti [...] affidandosi [...] alla coscienza del ricordo» (*Mimesis*, 574; II 326). Per questo come altri scrittori 'moderni', come Virginia Woolf e altri Novecenteschi, appare in lui «l'intento di avvicinarsi a una vera realtà obiettiva con l'aiuto di molte *impressioni soggettive avute da molte persone* (e in momenti diversi)», intento che «si distingue [...] radicalmente dal soggettivismo unilaterale» (*Mimesis*, 568-569; II 320).

È un procedere per particolari che può rivelare, come in Virginia Woolf, «la pienezza e profondità vitale d'ogni attimo», particolari che «riguarda[no], sì, personalmente le persone che lo vivono, ma proprio perciò riguarda[no] anche quanto negli *uomini in genere* vi è di elementare e universale». E anche: «si palesano i tratti elementari della nostra vita, comuni a tutti» (*Mimesis*, 585; II 337).

Sottolineiamo che questa caratterizzazione di Proust, che l'avvicina a Montaigne, non era certo l'unica possibile. Per rimanere nel mondo intellettuale tedesco a cui apparteneva Auerbach, Curtius e subito dopo di lui Walter Benjamin avevano messo in rilievo (certo non in modo esclusivo) le valenze sociali del romanzo di Proust, che è *anche* il 'nuovo Balzac', addirittura più profondo e più vario per certi aspetti del primo.¹⁷

Quella che ho chiamato nel titolo la linea Montaigne-Proust è un sottoinsieme degli autori caratterizzati dalla componente «creaturale», ed è quella in cui più si evidenzia la componente individuale rispetto a quella sociale. Osservare questa linea sotterranea, di cui forse esiste ancora qualche tratto sommerso qua e là, è importante per capire l'estensione, e, come dicono i logici, anche l'*«intensione»* (cioè il contenuto) del concetto di realismo in Auerbach.

Bibliografia

- Auerbach E. (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, introduzione di Roncaglia A., trad. it. di Romagnoli A., H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi.
- Auerbach E. (1960), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda latinità e nel Medioevo*, trad. it. di Codino F., Milano, Feltrinelli.
- Auerbach E. (1964), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, introduzione di Roncaglia A., trad. it. di Romagnoli A., H. Hinterhäuser, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Auerbach E. (1973), *Da Montaigne a Proust*, Milano, Garzanti. Anche in *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato, 1970 e infine in *La corte e la città: saggi sulla storia della cultura francese*, introduzione di Mancini M., Roma, Carocci, 2007.
- Auerbach E. (2010), *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, a cura di Castellana R., C. Rivoletti., Pisa, Edizioni della Normale.
- Bologna C. (2011), *Le cose e le creature, La divina e umana Mimesis di Pasolini*, in Paccagnella I., E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Padova, Esedra, pp. 445-466.

¹⁷ Rimando ancora a Renzi (2015, capp. V-VII). A margine notiamo qui che l'ultimo capitolo di *Mimesis* si chiude con la visione, che non esitiamo a definire profetica, del mondo globalizzato, sviluppata alla fine del capitolo XX e nelle *Conclusioni*. Il mondo delle nazioni, scrive Auerbach, è destinato a scomparire: «le differenze tra le forme di vita e di pensiero» si sono già ridotte; «non vi sono più neanche popoli esotici [...] oggi la parola non si addice più neanche ai contadini cinesi di Pearl Buck» (*Mimesis*, 585; II 337).

- De Laude S. (2011), *Pasolini lettore di Mimesis*, in Paccagnella I., E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Padova, Esedra, pp. 467-481.
- Meneghetti M.L. (2009), *Realtà, realismo, straniamento: Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes*, in Domenichelli M., M.L. Meneghetti (a cura di), *Erich Auerbach*, «Moderna», XI, 1-2, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, pp. 165-177.
- Orlando F. (2009), *Codes littéraires et référents chez Auerbach*, in *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 211-262.
- Renzi L., D. Pini (2013), *Mimesis, il realismo e il Chisciotte. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola*, «Orillas» [online], 2. URL: <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/02_12renzipini_anclas/> [data di accesso: 16/12/2017].
- Renzi L. (2015), *Gli Elfi e il Cancelliere. In Germania con Proust*, Bologna, Il Mulino.
- Schoysman A. (2009), *Mimesis X, les variantes du réalisme 'créaturel'*, in Domenichelli M., M.L. Meneghetti (a cura di), *Erich Auerbach*, «Moderna», XI, 1-2, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, pp. 153-164.

Realismo estremo: Auerbach e Baudelaire

Daniele Giglioli

Se la storia non si fa con i se, è invece uno dei compiti principali della critica ricondurre i testi al coacervo di possibili che gli preesistevano e selezionando tra i quali i testi hanno assunto la forma in cui li leggiamo. Critica delle varianti e critica genetica sono solo due dei nomi che questo tipo di interrogazione può assumere. Altra cosa è però violare deliberatamente la cronologia, alterare le datazioni, sovvertire l'ordine con cui i fenomeni si sono manifestati. Se la prima operazione è legittima e perfino doverosa, la seconda non sembra godere di nessun possibile lasciapassare. A meno che, prendendo a prestito un'indicazione di metodo che proviene dalla psicoanalisi, non si ipotizzi che esista anche una seconda cronologia, se non proprio un'acronia quale è quella che per Freud caratterizza l'inconscio. Una cronologia legata ai temi, alle risposdenze profonde, ai problemi che continuano a insistere trovando soluzioni diverse ma coesistenti all'interno di uno stesso corpus. Tanto più che non si tratta di falsare o di occultare i dati, ma di ammettere lealmente che quello che si sta compiendo è un esperimento mentale all'insegna del 'come se'. Il 'come se' è paradossale per definizione. Ma non tutti i paradossi sono infondati, specie se ci permettono di far emergere aspetti non ancora intravisti.

Ecco allora l'esperimento mentale che qui si vorrebbe sottoporre al lettore: provare a leggere il grande saggio di Auerbach su Baudelaire, *I fiori del male e il sublime* (Auerbach 1973), come se fosse l'ultimo capitolo di *Mimesis*. O se non proprio l'ultimo capitolo, quanto meno una sorta di appendice, di *parergon* che vi tenga ruolo di aggiornamento, di integrazione e forse perfino di palinodia. L'ipotesi è che da questo saggio emerga una nuova accezione del concetto di realismo che può andare ad aggiungersi alle ventuno puntigliosamente classificate da Francesco Orlando (2009). «Realismo estremo», è l'espressione che usa Auerbach; 'realismo traumatico', è l'espansione semantica che qui si proverà ad offrirgli.

A rigore, non c'è molto che autorizzi a farlo. La datazione, che è posteriore, visto che il saggio era in origine una conferenza in inglese letta a Princeton nel 1949.¹ E poi il fatto che l'andamento del testo sia lo stesso di tutti i capitoli di *Mimesis*: a partire dall'esame ravvicinato di un brano, in questo caso una poesia della serie degli *Spleen*, riportato per intero all'inizio, il saggio si allarga poi con un movimento a spirale fino a considerazioni più generali sull'autore e la sua epoca, e infine anche sull'epoca in cui il saggio stesso è stato scritto.

Decisamente contro parla invece il fatto che così si altera quell'ordinamento cronologico lineare che in *Mimesis* Auerbach segue senza eccezioni, testimonianza della sua concezione della storia come decorso pieno sì di scarti, di ritorni e di fratture, ma che è

¹ Pubblicata in Spitzer (1953) e confluita in seguito in Auerbach (1951).

possibile afferrare e descrivere come un insieme. Più corretto sarebbe dunque situarlo tra il capitolo diciottesimo e diciannovesimo, dedicati rispettivamente al realismo e al naturalismo francese, come del resto aveva fatto Auerbach stesso quando aveva aggiunto un capitolo dedicato al *Don Chisciotte* in occasione dell'edizione messicana. Ma poiché è proprio questa la scommessa da giocare, la data di redazione farà premio sulla datazione dell'oggetto trattato.

Un'obiezione di maggior momento potrebbe essere che si tratta di un saggio incentrato su un poeta lirico. E di lirica, in *Mimesis*, Auerbach non ha mai parlato, per ragioni inerenti all'ovvio. Lirica e realismo sono agli antipodi nel senso comune, nonostante la cospicua e documentata presenza di una poesia comico-realistica, che Auerbach avrebbe però senz'altro rubricato nel registro della separazione degli stili, in un'area dunque di per se stessa lontana dal realismo come lui lo intendeva; e nonostante il fatto che la mescolanza degli stili sia ampiamente penetrata nel canone della poesia lirica novecentesca – basti pensare, per un esempio tra tanti, alla parabola della poesia di Montale, diciamo da *Corno inglese* al *Diario del '71 e del '72*: un avvio in cui è ancora fortemente presente l'angoscia dell'influenza di D'Annunzio, una progressiva immissione di realtà quotidiana rappresentata in stile serio, fino alla svolta satirico-nichilistica di *Satura*.

Non è però un'obiezione insuperabile. Salvo errore, Auerbach non ha mai dedicato un'attenzione specifica al problema dei generi. In *Mimesis* vengono commentati testi che appartengono ai generi letterari e anzi ai generi del discorso più diversi, eteroclitici non solo per lo statuto ma anche per la destinazione, l'uso, il circuito pragmatico per cui erano stati concepiti: poemi epici e romanzi, drammi e saggi, testi storici e testi d'invenzione, testi sacri e testi profani, testi pubblici e testi di riflessione privata come i *Mémoires* di Saint-Simon. Si pensi per contro a un altro capolavoro della critica novecentesca, scritto sotto il fuoco della stessa urgenza storica, *Il romanzo storico* di Lukács, redatto a Mosca nel 1937.² Lukács dedica più di cento pagine a spiegare come dramma storico e romanzo storico, nati entrambi dal combinato disposto dell'evento della rivoluzione francese e dall'avvento del moderno senso storico (lo stesso combinato disposto che evoca anche Auerbach [1964, vol. II, pp. 209-11] alla fine del capitolo sul Settecento, quando parla della mancata nascita di un realismo tedesco), potessero uno funzionare e uno no. Funzionare non nel senso che le tragedie di Puškin o di Manzoni siano mal riuscite, ma nel senso che restano exploit isolati, non inaugurano un genere, non hanno futuro, mentre per Lukács il romanzo storico di Scott è la via maestra che conduce al grande realismo borghese. Auerbach dà invece semplicemente per scontato che l'esigenza di una nuova forma di rappresentazione seria della realtà abbia trovato nella prosa di romanzo la sua forma di espressione «naturale» – questo l'aggettivo impiegato nel capitolo sul realismo francese (Auerbach 1964, vol. II, p. 267). Il romanzo è più duttile, più libero, meno normato, e per questo funge meglio allo scopo: Auerbach non si sofferma mai né sulla sua genesi né sulla sua forma, sia nel senso tecnico che nel senso per così dire 'hegeliano' del termine. Auerbach, sempre salvo errore, solo nella sua prima monografia, *La tecnica della composizione della novella*, (Auerbach 1984) ha tematizzato la questione del genere letterario, facendo di scorcio alcune afferma-

² Cfr. l'edizione italiana Lukács (1972).

zioni, peraltro molto acute, sul rapporto di coalescenza tra genere, ambiente e soggetto – la società nella novella italiana, la famiglia in quella francese, eccetera.

È probabile del resto che ad Auerbach il genere in quanto tale debba essere sembrato un fenomeno troppo esteso per consentirgli di mettere in atto quella dialettica tra spunto e sintesi, tra individuale e universale, che ha più volte teorizzato e su cui ha scritto cose molto persuasive Riccardo Castellana (2013). E anche se questo saltare la mediazione del genere gli fa correre qualche volta il rischio di una certa meccanicità nella ricostruzione del rapporto tra stile e storia, è legittimo considerare quest'omissione una *felix culpa*, un meno che diventa un più, un supplemento di plasticità che gli permette di percorrere trasversalmente scritture così lontane e nel tempo e nel sistema dei generi alla luce della stessa batteria di domande. I generi gli avrebbero legato le mani, mentre piace pensare che oggi Auerbach estenderebbe le sue indagini sulla rappresentazione della realtà a serie televisive come *Mad Men* o *True Detective*. È proprio a quella plasticità, a quella generosa inclusività, che facciamo adesso appello per far rientrare la lirica di Baudelaire nel canone di *Mimesis*.

Ciò premesso, vediamo allora come Auerbach legge Baudelaire, che domande gli pone e che risposte ne ottiene. Il saggio prende avvio dal commento dettagliato a *Spleen IV*. Si tratta di una poesia, dice Auerbach, di tono elevato, lenta, solenne, con un andamento quasi oratorio se si pensa alla lunga anafora («Quand») che lega in un unico periodo le prime tre quartine, intessuta di tropi (metafore e allegorie), e improntata alla disperazione più assoluta. Una disperazione senza scampo, in cui il sublime viene sistematicamente violentato dal ricorso a immagini stridenti, surreali, spiazzanti, a cominciare dall'incipit, dove il cielo «basso e pesante» di Parigi è paragonato a un coperchio, e non il coperchio di una bara ma di una pentola, di una marmitta, come Auerbach chiarisce facendo ricorso al luogo parallelo di un'altra poesia che si intitola appunto *Le Couvercle* e dove sempre lo stesso oggetto viene paragonato al cielo. Un cielo chiuso, un cielo che chiude, che schiaccia e che esclude (senza nemmeno le «malchiuse porte» del *Corno Inglese* di Montale evocato sopra) dall'aldilà e dalla speranza. Un cielo che è il tetto di una prigione, di un *cachot*, di una cella cui rimandano molte altre immagini del testo – la pioggia che forma delle sbarre, i ragni che infestano il cervello, la speranza paragonata a un pipistrello, mentre le campane emettono urla spaventose e gli spiriti non gemono ma piagnucolano come bambini capricciosi.

Questa prigione è tutt'altra cosa dalle piranesiane carceri romantiche. Più che un luogo di reclusione, la prigione dei romantici è un'evasione nell'immaginario.³ Mentre Baudelaire, dice Auerbach, per quanto faccia sistematico ricorso a immagini e simboli che non designano immediatamente i dati dell'esperienza sensibile, è purtuttavia di un «realismo estremo» («extremely realistic», nell'originale inglese) nella sua rappresentazione. Realistica, in Baudelaire, è la capacità di rendere non la fisicità della realtà, ma il sentimento di angoscia e orrore che essa suscita.⁴

³ Cfr. Brombert (1991).

⁴ Di contro all'opinione di Spitzer (1953), che aveva creduto di vedere in *Spleen IV* la rappresentazione di un attacco di emicrania.

Al tempo in cui Baudelaire scriveva, prosegue Auerbach, era del resto ancora in circolo un'accezione peggiorativa dell'aggettivo «realistic», che potrebbe essere legittimamente oggi tradotta con 'orrendo', 'sordido', 'schifoso': realismo grossolano, si legge nella sentenza di condanna; realismo scioccante, dirà il procuratore Ernest Pinard nell'arringa d'accusa a *Madame Bovary*. Una parola malvista, soggetta a censura estetica, designante un misto di piattezza e di volgarità: Baudelaire stesso non l'amava, e aveva anche abbozzato un saggio contro Champfleury.⁵ Il fatto è però che Baudelaire tratta lo schifo, la sordidezza e l'orrore in una lirica di stile eccelso, curatissima, impeccabile e perfino capziosa nella forma (di contro alla sciattezza formale dei romantici, Lamartine e Musset soprattutto, che Baudelaire detestava). Baudelaire petrarcheggia sull'orribile, se vogliamo riprendere una formula maligna ma efficace di Sainte-Beuve.⁶ Il punto fondamentale non sta nella negatività della realtà descritta, ma nel rapporto di giudizio che l'io lirico istituisce con essa: un giudizio su di sé più che sulla realtà stessa. La poesia di Baudelaire è pervasa da una costante istanza di autoaccusa: se la realtà è orrenda, la colpa è tutta mia. Baudelaire non è un'anima bella come i suoi predecessori romantici, non dice: questo mondo non mi merita. Dice il contrario: questo è il mondo che mi merito. Se la realtà è orrenda è perché io per primo la voglio così: e se la voglio così è perché non riesco a modificarla, e tutto quello che posso fare è descriverla nella sua sordida violenza. L'angoscia è un despota che ti pianta il suo vessillo nero sul cranio senza nemmeno che ci sia stata lotta. Il sogno del prigioniero coincide con la prigionia. «Baudelaire – scrive Auerbach – ha dato un'altra espressione stilistica all'angoscia paralizzante, al panico per l'inevitabile tragicità della nostra esistenza, al totale annichilimento cui questa terribile situazione conduce: impresa di una sincerità estrema, ma anche ostile alla vita» (Auerbach 1973, p. 200).

La ragione dell'orrore non sta dunque nella realtà stessa, ma nel senso di impotenza di fronte a essa da cui il soggetto si autodenuncia come totalmente dominato. L'impotenza è un tema che attraversa, anche nella sua accezione più letteralmente sessuale, tutta quanta l'opera di Baudelaire. Deprivato *ab origine* della possibilità della lotta, al soggetto lirico tocca in sorte un'esistenza all'insegna di quella che Auerbach, riprendendo l'espressione da un'altra poesia, *Le Mauvais moine*, chiama una «triste miseria»: «Una caratteristica della grigia miseria, o della “triste misère”, è di rendere assolutamente incapaci di agire nella vita» (Auerbach 1973, p. 201). Se il carcere è senza uscita, è in primo luogo perché il prigioniero impiega tutta la sua arte per dimostrare che ogni tentativo è vano. Per questo fa scempio, dice Auerbach, di tutte le tradizionali vie di fuga che si era concessa la generazione precedente: l'amore, sfigurato in crudeltà; la natura, che è sinonimo di stupidità; la bellezza, che Baudelaire associa sempre all'indifferenza; il trascendente se non la religione (basti pensare alle tante invocazioni a Satana, cui si chiede di intercedere non perché ti salvi ma perché ti danni, perché ti aiuti a dannarti meglio). La realtà su cui si intrattiene il realismo di Baudelaire può essere solo oggetto di odio, di disprezzo, di avvelenamento: c'è una poesia dedicata a Madame Sabatier, la donna angelicata mancata

⁵ Cfr. Baudelaire (1975).

⁶ Cfr. Guyaux (2007, pp. 175-176). Si tratta di una lettera di Charles-Augustin Sainte-Beuve indirizzata a Baudelaire del 20 luglio 1857.

che nell'architettura di *Les Fleurs du Mal* si oppone a Jeanne Duval, l'amante tenebrosa, impura e insaziabile, in cui il poeta si augura addirittura di trasmetterle la sifilide con il suo inchiostro – con l'inchiostro anche perché nella vita Madame Sabatier era stata occasione di uno di quei fiaschi sessuali di cui si è detto.

Nulla di più paradossale di un realismo che vuole avvelenare la realtà che rappresenta. Tanto più se si considera che Auerbach, il quale per scelta dichiarata non definisce mai troppo analiticamente le categorie che impiega, non è in fondo lontano dalla teoria aristotelica della *mimesis* come imitazione non di una generica realtà o natura, ma più esattamente delle azioni umane: *mimesis praxeos, systasis ton pragmaton*. Azioni suddivise in alte e basse, e compiute da personaggi migliori o peggiori di noi laddove viga la separazione degli stili. Azioni che invece, laddove governi la *Stilmischung*, estendono la loro patente di serietà ai dati anche minimi dell'esperienza quotidiana, ivi compresa quella microscopia delle cangianti e inafferrabili indicazioni del senso interno in cui consiste per Auerbach la chiave di volta del prospettivismo di Virginia Woolf, Marcel Proust o James Joyce. Ma azioni pur sempre, il che implica un rapporto di padronanza, di proprietà, di interazione fattiva, anche se non necessariamente destinata a esiti fausti, con la realtà. Il progresso del realismo di Auerbach è un progredire secolare della potenza della rappresentazione (e perciò stesso dell'azione) umana sulla realtà. Non conta che le storie finiscano male, ma che ci siano, e siano degne di essere raccontate. In Baudelaire, invece, oggetto di rappresentazione seria è solo l'orrore, l'impotenza, lo spleen, l'interruzione del nesso tra parola e azione: la poesia è seria, l'azione no. Impedita, frustrata, dichiarata impossibile fin dall'origine, non la si può rappresentare perché non c'è. Degno di rappresentazione è solo l'indegno.

Realismo di Baudelaire, dunque, ma estremo. Nel senso anche di punto estremo, limite estremo, confine che non si può oltrepassare. Nella conclusione del saggio, pur senza nominarlo direttamente, Auerbach evoca con sarcasmo il giudizio di Victor Hugo, che a Baudelaire aveva detto complimenti, qua la mano, avverto nella vostra poesia un brivido nuovo, un «*frisson nouveau*» (Guyaux 2007, pp. 297-298).⁷ Ma, osserva Auerbach, «Chi è preso dalla morsa dell'orrore non parla di “*frisson nouveau*”, non grida: “bravo!”, né si congratula con il poeta per la sua originalità» (Auerbach 1973, p. 220). Occorre invece sempre tener presente «quanto terribili siano i *Fleurs du Mal*» (*ibid.*). Reazione più autentica, testimonianza più fedele alla natura dell'oggetto, prosegue Auerbach, furono piuttosto il rifiuto e il disprezzo che come poeta gli toccarono in vita (letterariamente esiste solo come traduttore di Poe, annota Vigny [Guyaux 2007, p. 1080]⁸ il giorno in cui Baudelaire va a chiedergli una raccomandazione per entrare all'Académie). Meglio il processo, meglio addirittura la condanna. Se questo è il realismo... Una reazione comprensibile, e in qualche modo vitale, scrive Auerbach, visto quanto ostile alla vita è il realismo di Baudelaire, un realismo che non solo descrive, ma più ancora prescrive e produce quella vita. Non è raro d'altronde che siano proprio i reazionari, coloro che si sentono più colpiti al cuore dall'emergenza di un evento, a offrire la reazione e la descrizione più adeguata

⁷ Si tratta di una lettera di Victor Hugo a Baudelaire del 6 ottobre 1858.

⁸ L'annotazione è nei *Papiers académiques inédites* di Alfred de Vigny.

di ciò che temono. Basti pensare a quanto resti a tutt'oggi insuperata la descrizione dello stile di Flaubert lasciataci da Barbey d'Aurevilly (1902). Una descrizione con cui avrebbe voluto peraltro distruggerlo – concludeva tutte le recensioni a ogni nuovo romanzo di Flaubert dichiarando che si trattava della sua fine come scrittore. Una descrizione, non è un caso, tutta incentrata sul fatto che la scrittura di Flaubert nega l'azione, sabota l'epica, impedisce ogni decisione, mette in scena una realtà inoperabile, per riprendere una bella espressione di Roland Barthes, senza movimento, senza nessi, una sequenza di *tableaux* invece che di azioni. Basta rovesciarne il segno, ed ecco squadernata come meglio non si potrebbe la modernità, anch'essa estrema, e anch'essa ostile alla vita, di Flaubert.

Ma Auerbach, che pure ovviamente apprezza in sommo grado Baudelaire, si spinge in fondo molto più oltre. Nella chiusa del saggio egli si chiede infatti se Baudelaire, che pure ha così potentemente contribuito alla cultura dell'estetismo, non si sia inoltrato con la sua opera al di là dei confini dell'estetica, sporgendosi una volta di più oltre il limite estremo. ««Ponete mente almen com'io son bella»: così Dante conclude la sua canzone ai motori del Terzo Cielo. Ma è lecito applicare queste stesse parole a poesie dal significato tanto attuale ed urgente e dalla bellezza tanto amara come i *Fleurs du mal*?» (Auerbach 1973, p. 221). Auerbach si chiede in altre parole se sia da una parte lecito, dall'altra fedele alla natura dell'oggetto, concedere a Baudelaire quello che Odo Marquard, riprendendo un termine introdotto in filosofia da Arnold Gehlen, chiamerebbe 'l'esonero' della finzione (Marquard 2008), e cioè la possibilità stessa di farne esperienza estetica, di fruirne secondo la prestazione propria, diceva Aristotele, della *mimesis* artistica, la quale fa sì che nell'opera d'arte noi traiamo piacere dalla rappresentazione di qualcosa che ci procurerebbe solo terrore o raccapriccio se l'incontrassimo nella realtà, come una belva feroce o un cadavere. Quell'esonero che, notiamolo di passata, tanta arte del Novecento, dalle avanguardie alla *body-art* contemporanea, ha tentato in tutti i modi, tragicamente o ludicamente, di sabotare. Se la parola cane notoriamente non morde, Auerbach dubita che ciò valga anche per Baudelaire. La bellezza dei suoi versi non può e non deve riscattare l'orrore.

Tanto più significativa è dunque la coppia di aggettivi con cui Auerbach si congeda dalla sua poesia: «attuale» e «urgente». Attuale significa complanare al presente. Attuale è ciò che è ancora in atto. Urgente significa che urge, che preme, che è essenziale, un problema da risolvere, una pagina di calendario non ancora sfogliata. Attuale e urgente è ciò che non è stato ancora definitivamente consegnato alla storia, è ciò che nei termini di Benjamin si definisce uno *Jetztzeit*, un tempo-ora, un tempo-che-è-ora, un frammento di passato entrato in costellazione con le urgenze del presente. Auerbach conosceva Benjamin, e se di certo non ha potuto leggere le sue *Tesi di filosofia della storia, Il dramma barocco tedesco* con la sua teoria dell'allegoria probabilmente sì. Attuale e urgente significa che per Auerbach la poesia di Baudelaire non è alle nostre spalle. Baudelaire non è passato, ci sta davanti, ci interpella perché ci guarda in faccia. Forse anche Auerbach è giunto qui al suo limite, un limite che non volle mai peraltro varcare, il vallo adrianeo, la linea d'orizzonte del suo storicismo.

E infatti, due pagine prima, Auerbach aveva scritto queste righe sorprendenti in cui proiettava la figura di Baudelaire non sul tempo del poeta, come era solito a fare in *Mimesis*, ma sul suo proprio: «Ora che la crisi della nostra civiltà (una crisi al tempo del

poeta ancora allo stato latente e intuita solo da pochissimi) si avvicina al punto decisivo, è possibile forse contare sull'eredità lasciataci dall'influsso di Baudelaire» (Auerbach 1973, p. 219). Baudelaire non è soltanto il precursore, come si legge subito dopo, di Gide, di Proust, di Mann, di Joyce, di Rilke e di Eliot, in una parola della grande stagione del modernismo; è il precursore e anzi il contemporaneo del mondo che si annuncia alla data del 1949. Solo quel tempo può davvero rivendicare la sua eredità. Ed è questo in definitiva che autorizza a collocarlo, nel canone di *Mimesis*, dopo, e non prima, la trattazione di quel modernismo che pure ha anticipato e reso possibile.

Qui però sorge un problema. Si ricorderà come, nella chiusa dell'ultimo capitolo di *Mimesis*, Auerbach, sia pure con molti dubbi e cautele, avesse avanzato un pronostico alquanto diverso. Ciò che gli sembrava venire all'orizzonte erano i prodromi di una letteratura che, dopo aver assunto la vertiginosa moltiplicazione dei punti di vista e dei punti di accesso alla realtà della *mimesis* modernista, sarebbe approdata a una qualche forma di semplificazione capace di rendere sensibile e operabile una realtà umana ormai quasi compiutamente unificata.

Sotto le lotte, e anche per mezzo di esse, si compie un processo di livellamento economico e culturale degli uomini sulla terra. La via è ancora lunga fino a una vita in comune degli uomini sulla terra, ma la meta comincia ad essere intravista: più chiara e concreta essa appare già adesso nella rappresentazione non intenzionale, precisa, interiore ed esteriore dell'attimo qualunque nella vita dei diversi uomini. Sembra così che il complicato processo di dissolvimento, che portava allo sgretolamento dell'azione esteriore, al rifrangersi delle coscienze e alla stratificazione dei tempi, tenda a una soluzione molto semplice. Forse sarà troppo semplice per coloro che ammirano e amano la nostra epoca, nonostante tutti i pericoli e le catastrofi, per la sua ricchezza di vita e l'incomparabile terreno di osservazione che offre. Ma questi sono soltanto pochi, e probabilmente arriveranno a vedere appena i primi sintomi di quella unificazione e semplificazione che si annuncia (Auerbach 1956, vol. II, pp. 337-38).

Guido Mazzoni ha avvertito in queste righe un'eco del Tocqueville americano: quella tra democratizzazione e standardizzazione è un'endiadi inevitabile (Mazzoni 2007, p. 101). È vero solo in parte: lo sguardo di Auerbach è qui assai meno malinconico (mentre Tocqueville è uno scrittore segretamente tragico). Se molto in questo processo andrà inevitabilmente perduto, è pur sempre un prezzo che vale la pena di pagare per ottenere in cambio una realtà (e una letteratura) abitabile, respirabile, fraterna, e tanto peggio per gli *happy few*. Non occorre d'altronde ricordare la datazione di queste pagine e la distesa di macerie di fronte alla quale Auerbach formulava questo pronostico se non questo auspicio.

Il fatto è che le cose non sono andate così: la prognosi era generosa ma sbagliata. La standardizzazione c'è stata, il recupero di fiducia nell'efficacia e dell'azione, e dunque nell'intelligibilità e nella trasparenza della sua rappresentazione, invece no. Dopo di allora è venuto il postmoderno, la moltiplicazione incontrollata e labirintica dei livelli di realtà, l'incertezza ontologica e non solo epistemologica su cosa sia e addirittura se ci sia una realtà. Il termine stesso di realtà è venuto in sospetto, la celebre battuta di Nabokov circa il fatto che 'realtà' è una parola che si può scrivere solo tra virgolette è divenuta ormai uno stucchevole truismo buono. Sempre più si distingue, sulla scorta di Lacan, tra una realtà

come costruzione sociale, nesso arbitrario tenuto insieme da un fantasma, da una fantasia che non tanto la vela ma piuttosto la struttura e la fa funzionare, e un 'reale' paralizzante, ammutolente e mortifero in quanto è ciò che ostinatamente si rifiuta di prendere posto nel linguaggio, un buco nell'ordine del simbolico, qualcosa di intrinsecamente intrattabile, ingestibile, traumatico.

Nessun dubbio, insomma, che nel saggio su Baudelaire Auerbach avesse visto più lontano che nelle ultime pagine di *Mimesis*. Metterlo in appendice al suo capolavoro non significa correggerlo, ma rendere omaggio alla sua capacità di correggersi, di evolversi, di inoltrarsi nel futuro. E sarebbe sprecarne la grande capacità di preveggenza limitarsi a leggere in questo drastico mutamento di prognosi un mero riflesso delle ragioni della cronaca. Certo, tra il 1946 e il 1949 molte speranze erano cadute, il clima si era nuovamente incupito, ma questo non basterebbe a sostenere l'affermazione che solo il presente, il presente di Auerbach e il suo futuro, quel futuro che è il nostro presente, possa ambire a porsi come il vero erede di una poesia il cui oggetto è «l'orrore più tremendo, la più profonda disperazione, vani quanto assurdi tentativi di stordirsi e di evadere» (Auerbach 1973, p. 220). Auerbach è andato più a fondo. Leggendo attraverso il filtro di Baudelaire il proprio tempo, ha contribuito a prefigurare il nostro, facendo di Baudelaire ciò che lui stesso chiamava una figura? Il Baudelaire di Auerbach non è stato solo colui che ha reso possibile la letteratura del Novecento: ci conduce anche oltre il Novecento, alla fine del Novecento. Perché che cosa è stato il Novecento se non il tempo, ha scritto Alain Badiou (2006), che ha puntato tutte le sue carte sulla fiducia nella possibilità, nel valore e nel dovere, perfino, dell'azione, e segnatamente dell'azione politica come presa in carica totale e senza residui della nostra datità naturale? Il Novecento è stato il secolo della politica come destino. E il suo tramonto, che è anche il tramonto di una *hybris*, di una pretesa di onnipotenza, ci ha lasciato in eredità un senso di impotenza così estremo a cui i toni estremi di Baudelaire si attagliano tanto più perfettamente quanto più erano irricevibili nella Francia del secondo impero. Se tutti gli altri motivi della sua poesia – il sadismo, il satanismo, l'estetismo – appaiono ormai storici, datati, caduchi e dunque in fondo inessenziali, il senso di impotenza che Auerbach aveva messo al centro della sua lettura continua a campeggiare con la forza di un'evidenza irrefragabile.

Anche Baudelaire era un deluso dalla politica. Si era entusiasmato per le barricate del '48, era rimasto segnato dai massacri di giugno, di cui ci sono molte tracce nelle sue poesie.⁹ Baudelaire, ha scritto una volta Italo Calvino (1980, p. 85), è il corrispettivo in letteratura di quello che Marx è per la filosofia. Per l'uno non si tratta più di interpretare il mondo, ma di cambiarlo. Per l'altro – che non ci credeva più e che aveva estratto dalla lettura di un grande reazionario come Joseph De Maistre tutto il veleno possibile da inoculare a una realtà che odiava – non c'è nulla che si possa cambiare. Semplificando brutalmente, tra Marx e Baudelaire è stato Baudelaire a vincere. Solo un tempo che sente l'azione come impossibile prima ancora che inutile può comprenderlo appieno. È l'impotenza il tema attuale e urgente che accomuna il presente a Baudelaire. Se miti e simboli sono mutati, la sintassi profonda è la stessa.

⁹ Cfr. Montesano (2007).

In Baudelaire, come si è visto, non è l'orrore della realtà a generare impotenza, è l'impotenza a modificarla a far sì che la realtà generi orrore. Il suo realismo in quanto estremo è anche un realismo traumatico. Che il trauma, lo choc che distrugge la possibilità stessa di fare esperienza, sia al centro della sua poesia, è un acquisto definitivo dopo il grande saggio di Benjamin (1962). Di realismo scioccante, lo si è visto, lo avevano tacciato fin da subito i suoi detrattori, e la formula continuerà a ricorrere in molti manuali di storia della letteratura anche quando la sua fama sarà ormai definitivamente consacrata tra gli artisti e i critici militanti. Accusa cui Benjamin rovescia il segno trasformandola in sigillo di gloria: l'intesa con le potenze della dissoluzione gli è costata cara, ma è la legge della sua poesia. La stessa poesia che Auerbach ha scelto come esempio ha una struttura manifestamente traumatica, con quel cambio di ritmo improvviso segnalato nella quarta quartina da un *tout à coup* che scandisce, attraverso l'epifania nefasta delle campane che urlano, il passaggio dalla grigia tediosità del quotidiano alla prosopopea dell'Angoscia che si accampa come un despota conquistatore sul cranio del prigioniero. L'unico vero verbo di azione, nota Jakobson in una sua lettura molto fine, è attribuito a un oggetto inanimato, non a un soggetto umano (Jakobson 1981). È di nuovo poco probabile, anche in questo caso, che Auerbach abbia letto il saggio di Benjamin, ma le analogie sono molte, e diventano ancora più significative se solo si mette a fuoco più analiticamente l'idea stessa di trauma.

Diversamente di quanto in genere si crede, non è il trauma a generare l'impotenza, ma l'impotenza a generare il trauma. Trauma non si dà di per sé quando accade qualcosa di negativo, ma quando il soggetto esposto al negativo non si trova nelle condizioni di elaborare una risposta (psichica, linguistica, culturale, politica...). Per questo i traumi infantili sono i più incurabili: in-fante è colui che non ha ancora avuto accesso al potere del linguaggio. Per questo, estremizzando Freud, Lacan sostiene che il trauma è qualcosa di già sempre accaduto, perché può essere affrontato nella dimensione del presente solo in forma fantasmatica, immaginaria, inafferrabile.

Ma non ogni esperienza del negativo viene affrontata in termini di trauma: a determinare il trauma non è la qualità dell'evento, ma l'impossibilità di organizzare una reazione. La modernità, per esempio – dalla rivoluzione francese alla sua trasposizione filosofica, la *Fenomenologia dello spirito* hegeliana, dove allo spirito è dato come compito di soffermarsi in presenza della morte per riemergere al positivo dopo essersi sottoposto a quello che Hegel chiamava l'immane potenza del negativo – ha reagito al negativo insito nel suo concetto trasformando la prassi da prerogativa di pochi, i grandi, i principi, i ministri, i gabinetti dei governi assolutisti, a diritto e anzi dovere di tutti. «La donna ha il diritto di salire sul patibolo; ella dovrà anche avere il diritto di salire sulla tribuna» (De Gouges 2009). Non c'è corpo passibile di essere colpito che non abbia proprio in forza di ciò il diritto di recitare un ruolo attivo. Esposizione e azione marciano congiunti. C'è trauma, invece, là dove non è possibile l'azione. Trauma è una condizione di minorità, l'esatto opposto del motto della modernità che è sintetizzato da Kant nel 1784: camminare eretti, uscire dallo stato di minorità. La fine di questo imperativo, di questa promessa, di questa possibilità di *praxis*, una *praxis* che Auerbach voleva estendere anche alle mamme che misurano i calzerotti ai bambini, è il vero trauma che il presente non sa elaborare.

Non è un caso dunque che il tema del trauma, il linguaggio del trauma, l'immaginario del trauma, il ricorso sistematico alla cornice interpretativa del trauma, conoscano tanta fortuna nel tempo che è stato definito appunto post-moderno; proprio per questo è post-moderno. La sua funzione, la sua utilità, il tornaconto che promette (nel senso in cui Freud parlava di un «tornaconto secondario della malattia» [Freud 1989, p. 351]) è la possibilità di trovare un mito di fondazione al senso di impotenza diffuso: non posso farci nulla, sono traumatizzato, non si può pretendere nulla da me. Un mito la cui verità si legge trasparentemente nel contrario: mi traumatizza non tanto il negativo – che c'è oggi come sempre c'è stato: non viviamo mai né i tempi migliori né i tempi peggiori – ma il fatto di non poterci fare nulla, di non poter cioè includere la negatività, che non è solo distruzione ma anche trasformazione, nella mia posizione soggettiva. Alla realtà vera, alla realtà reale, posso accedere solo nella forma dell'orrore o del diniego: orrore, disperazione, vani tentativi di stordirsi e di evadere, diceva Auerbach di Baudelaire.

Non sarebbe difficile mostrare quante poetiche contemporanee possano essere iscritte nel diagramma che si disegna tra orrore ed evasione: a cominciare dalla letteratura e più in generale dalla produzione culturale di consumo, in cui spesso si persegue l'evasione attraverso l'orrore: la diffusione del genere horror, i vampiri, gli zombies, i *Walking Dead*; la recente rifioritura della tematica magica, dal *Signore degli anelli* a *Harry Potter*, dove l'immaginazione è fin dall'origine contaminata, come ha fatto notare Gianni Celati (2011, p. 70), dalle connotazioni dello sporco, del marcio, del sinistro e del corrotto, e alla magia viene demandata tutta quella *potentia agendi* che la modernità aveva invece attribuito all'azione umana responsabile; la grande vitalità editoriale del noir, da James Ellroy a Don Winslow con i loro molti epigoni italiani, che letteralizza ciò che nel postmoderno più insigne era stata la metafora del complotto e della cospirazione universale (in autori come Thomas Pynchon o Don DeLillo) intesa come *analogon* dell'inafferrabile complessità dell'organizzazione sociale, ed è divenuta oggi una lettura che si pretende realistica di come vanno davvero, dietro le quinte, le dinamiche della storia. Chi avrebbe mai potuto prevedere l'ascesa del noir scandinavo? Chi poteva ipotizzare che le società più protette e sicure del mondo provassero tanto diletto nel farsi terrorizzare da società segrete, servizi deviati e serial killer?

Ma il binomio evasione ed orrore informa di sé anche tanta della letteratura cosiddetta alta: si pensi a Jonathan Littell, a Michel Houellebecq, ad *American Psycho* di Bret Easton Ellis, dove la narrazione si spartisce equamente tra gli svaghi metropolitani e le efferatezze notturne del protagonista. Oppure a quelli che sono probabilmente i due fari più influenti e imitati della narrativa recente: Roberto Bolaño e le sue donne massacrate nel deserto in *2066*, o *Infinite Jest* che dà il titolo all'omonimo romanzo di David Foster Wallace, il film che promette un intrattenimento, un piacere così assoluto e totale da generare dipendenza, catatonia, perdita di interesse per tutto ciò che non sia la fruizione del film medesimo. Divertimento che porta alla morte, evasione che conduce all'orrore.

A queste e molte altre produzioni contemporanee (ovviamente: non a tutte) si attaglia alla perfezione l'etichetta di realismo traumatico che, via Auerbach, ci siamo ritagliati sul realismo estremo di Baudelaire. Un'etichetta, va detto, intrinsecamente problematica: come considerare realistica una produzione simbolica che mette a tema ciò che a rigore

rappresenta un'interruzione, un fallimento, una catastrofe nel rapporto tra il soggetto e la realtà? C'è *mimesis* quando c'è *praxis*, dicevano gli antichi, e Auerbach con loro. Che *mimesis*, dunque, che rappresentazione realistica può essere una rappresentazione che mette in scena non i successi né le difficoltà o le contraddizioni, ma il fallimento per così dire originario della stessa idea di prassi (salvo poi recuperarla psicoticamente, ma questo solo nella produzione di consumo, ascrivendola ad agenti dotati di poteri sovraumani come i maghi o gli orditori di complotti)? Come si può chiamare realismo una rappresentazione che convoca compulsivamente sulla scena il trauma, l'evento che per definizione più di ogni altro reseca dalla realtà? Lo si può fare, risponderebbe Auerbach via Baudelaire, solo in un mondo in cui l'unica cosa che importa davvero raccontare è quella resecazione, quell'impotenza, quell'inibizione dell'azione.

Ma se ciò è vero, questo non costituisce anche, in conclusione, una virata al nero, una smentita o comunque una revoca in dubbio dell'idea fondamentale che soggiace all'intera produzione di Auerbach, e in primo luogo a *Mimesis*? E cioè l'idea che realismo (prima cristiano, poi moderno) si dà quando la mescolanza degli stili permette di rappresentare in forma seria quel quotidiano, quel «comune a tutti gli uomini», ipotizzato nel finale di *Mimesis*, che la separazione degli stili avrebbe trattato nelle modalità del basso, del comico e del grottesco. I conti hanno smesso di tornare: nel nostro presente, come già in Baudelaire, la rappresentazione può essere seria, ma la *Dargestellte Wirklichkeit*, la realtà rappresentata, non lo è, perché ciò che la rende seria non è tanto l'esattezza o l'accuratezza della raffigurazione, ma il coefficiente di *praxis* che è possibile e desiderabile trovarvi inscritta. Nel finale di *Mimesis*, quello vero, Auerbach aveva formulato l'auspicio di un mondo in cui la *praxis* degna di imitazione diventasse prerogativa universale. Nel fine virtuale che gli abbiamo attribuito via Baudelaire, si intravedono invece le ombre di un mondo in cui la *praxis* è tornata prerogativa di pochi, o forse di nessuno, quasi fosse completamente evaporata. Stile alto per descrivere una vita che non può nemmeno essere definita umile, ma semmai umiliata. Se lo merita, un mondo del genere, una rappresentazione seria, e magari sublime, se il sublime è generato solo dalla disperata radicalità con cui di quell'evaporazione ci si autoaccusa? Impossibile dire come avrebbe risposto Auerbach, che a questo punto ci passa definitivamente il testimone. Da qui in poi non ci si può attendere altra risposta che la propria.

Bibliografia

- Auerbach E. (1951), *Baudelaires "Fleurs du Mal" und das Erhabene in Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, Franke, pp. 107-127.
- Auerbach E. (1964), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, introduzione di Roncaglia A., trad. it. di Romagnoli A., H. Hinterhäuser, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Auerbach E. (1973), *I fiori del male e il sublime*, in *Da Montaigne a Proust*, Milano, Garzanti.
- Auerbach E. (1984), *La tecnica di composizione della novella*, Roma, Theoria.
- Badiou A. (2006), *Il secolo*, Milano, Feltrinelli.
- Barbey d'Aurevilly J.A. (1902), *Gustave Flaubert*, in *Le roman contemporain*, Paris, Lemerre.
- Baudelaire C. (1975), *Puisque réalisme il y a*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Coll. Pléiade, vol. II.

- Benjamin W. (1962), *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi.
- Brombert V. (1991), *La prigione romantica*, Bologna, il Mulino.
- Calvino I. (1980), *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi.
- Castellana R. (2013), *La teoria letteraria di Eric Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Roma, Artemide.
- Celati G. (2011), *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet.
- De Gouges O. (2009), *La musa barbara. Scritti politici (1788-1793)*, Milano, Medusa.
- Freud S. (1989), *Inizio del trattamento*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 7, Torino, Bollati Boringhieri.
- Guyaux A. (2007), *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, Paris, PUPS.
- Jakobson R. (1981), *Une microscopie du dernier Spleen*, in *Selected Writings, III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Hague-Paris-New York, Mouton.
- Lukács G. (1972), *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi.
- Marquard O. (2008), *Imputato ed esonerato. L'uomo nella filosofia del XVIII secolo*, in *La storia che giudica, la storia che assolve*, Roma-Bari, Laterza.
- Mazzoni G. (2007), *Auerbach: una filosofia della storia*, in Castellana R., G. Mazzoni (a cura di), *Il secolo di Auerbach*, «Allegoria», XIX, 56, III s., luglio-dicembre 2007, Palermo, Palumbo Editore, pp. 80-101.
- Montesano G. (2007), *Il ribelle in guanti rosa*, Milano, Mondadori.
- Orlando F. (2009), *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in Castellana R. (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Eric Auerbach*, Roma, Artemide.
- Spitzer L. (1953), *Baudelaire's Spleen*, «The Hopkins Review», VI, 2, quindi in *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1959, pp. 286-293.

The burial of the dead: Erich Auerbach e noi

Federico Bertoni

1. Sulle strade di Pompei

Quando sfoglio le pagine dei grandi critici del Novecento – Northrop Frye, Ernst Robert Curtius, Erich Auerbach, Gianfranco Contini, Giacomo Debenedetti – ho la sensazione un po' straniante e nostalgica di avventurarmi in un mondo perduto, miracolosamente conservato per qualche capriccio della storia, come quando entri nelle case di Pompei o cammini sulla via sacra di Paestum. È una sensazione che provo ogni volta che riapro *Mimesis* (1946), quando ritrovo idee, frasi, intuizioni tanto familiari da essere diventate parte integrante del mio sguardo sulla letteratura, ma al tempo stesso mi dico che nessuno, oggi, potrebbe scrivere un libro del genere: nemmeno lo stesso Auerbach, nemmeno lui in persona, se un prodigio fiabesco o tecnologico l'avesse conservato tra noi. Almeno non così. E dunque, proprio come a Pompei, mi aggiro tra i reperti, inseguo ombre e fantasmi: immagino cose, persone, suoni, colori, movimenti, commerci di vita, e ogni volta mi meraviglio dell'intatta grandiosità di quel mondo. Poi però mi riscuoto e restano solo pietre, stanze vuote, relitti di affreschi, perimetri di muri, cartelli segnaletici, altri turisti, e il vento che soffia nel silenzio delle rovine. È una sensazione vagamente freudiana, un misto di estrema familiarità e perturbante estraneità rispetto a un'opera che conosco molto bene ma che con il passare del tempo, con la maturazione della mia coscienza critica e la trasformazione del mondo in cui viviamo, mi appare sempre più aliena e remota.

È quella fondamentale *alterità del passato* di cui ha parlato Michel de Certeau. La storia occidentale inizia infatti con la differenziazione tra presente e passato, uno scarto essenziale su cui si istituisce in quanto sapere e disciplina specifica. Ogni definizione di noi stessi in termini storici si attua rispetto a un'alterità, a una realtà definitivamente perduta e altra da noi che è appunto il passato, ciò che non siamo più in quanto membri del presente da cui osserviamo e scriviamo. Per questo, insiste de Certeau, l'identità sociale di una certa epoca si dà in termini di frattura, scarto, differenza: «Il discorso storico esplicita un'identità sociale, non perché questa sia “data” o stabile, ma perché *si differenzia* da un'epoca anteriore o da un'altra società. Esso suppone la rottura che cambia la tradizione in un oggetto passato» (de Certeau 2006, p. 58). L'effetto paradossale (che riguarda *in primis* la storiografia ma anche la storia della letteratura, e in fondo anche la storia della critica letteraria) è che la pratica della narrazione storica presuppone e nega al tempo stesso questa perdita: si fonda cioè sull'istituzione di una differenza, sulla consapevolezza che la storia è un'assenza, ma cerca di colmare il vuoto a cui deve la sua esistenza facendo risorgere il passato sulla pagina, dandogli forma e sostanza nella scrittura. Se da un lato la storia poggia sullo scarto irriducibile tra un presente e un passato, dall'altro sembra negare questa cesura con «l'operazione che essa stessa fonda, poiché questo “passato” ritorna nella pratica storiografica. Il morto risorge all'interno del lavoro che postulava la sua spa-

rizzazione e la possibilità di analizzarlo come un oggetto» (ivi, p. 47). Dunque la storiografia come pratica negromantica. E la critica stessa – suggerisce Mario Domenichelli – come forma di «magia nera», «pulsione faustiana», discesa agli inferi per parlare con i morti e scavare responsi sul proprio passato, ma soprattutto sul destino e il futuro (Domenichelli 2011, pp. 104-105). Scrive ancora de Certeau:

La scrittura [della storia] mette in scena una popolazione di morti [...]. Da una parte, nel senso etnologico e quasi religioso del termine, la scrittura svolge il ruolo di un *rito di sepoltura*; esorcizza la morte reintroducendola nel discorso. Dall'altra, ha una funzione *simbolizzatrice*; permette a una società di situarsi dandosi nel linguaggio un passato, e apre così al presente un proprio spazio: “contrassegnare” un passato significa fare un posto al morto, ma anche ridistribuire lo spazio dei possibili, determinare negativamente quello che c'è *da fare*, e dunque utilizzare la narratività che seppellisce i morti come mezzo per fissare un posto ai vivi (de Certeau 2006, pp. 117-119).

È una consapevolezza che lo stesso Auerbach applica allo studio della tradizione e della cultura letteraria, mai appiattite secondo una prospettiva lineare o ingenuamente storicistica. Per quanto intensa e consolidata, la sua familiarità con gli autori e i testi del passato non cancella mai la loro profonda alterità. Auerbach non li addomestica riducendoli alle sue proporzioni ma appunto li fa rivivere e li immette in uno scambio tra vivi, a partire dal presente in cui scrive, nel dialogo costante con i suoi lettori. Ed è questa, a maggior ragione, la prospettiva con cui *noi*, in quanto persone determinate, in una determinata situazione, all'inizio del XXI secolo, dobbiamo osservare questo formidabile studioso, non tanto e non solo per storicizzarlo o esplorare ogni minimo anfratto della sua opera ma soprattutto per capire come *usarlo* ancora oggi nelle nostre pratiche critiche, per verificare l'attualità (o l'inattualità) del suo pensiero, delle sue categorie concettuali e delle sue opzioni metodologiche.

È insomma da questa postura cognitiva (e forse anche sentimentale) che vorrei rileggere alcuni aspetti della sua opera, alla luce del nostro presente e dell'orizzonte culturale contemporaneo. In questo riprendo la lezione di metodo dello stesso Auerbach e una delle categorie fondamentali del suo approccio alla tradizione, cioè una forma di «prospettivismo storico», o addirittura di «relativismo radicale», che si riferisce non solo «all'oggetto da comprendere» ma anche «a chi lo vuol comprendere» (Auerbach 2007a, p. 19). Il sapere insomma è situato, e «conoscere è deformare», come direbbe Carlo Emilio Gadda:

Così io penso al conoscere come ad una perenne deformazione del reale, introducendo nuovi rapporti e conferendo nuova fisionomia agli idoli che talora dissolve e annichila: sicché il loro volto che jeri ci appariva divino è oggi una sciocca smorfia. E nel progresso del conoscere il dato si decompone, altri dati sorgono dai cubi neri dell'ombra e quelli da cui siamo partiti non hanno più senso, non “esistono più” (Gadda 1993, p. 668).

È peraltro lo stesso Auerbach a ribadire, in un passo famoso degli *Epilegomena a Mimesis* (1953), che l'immensa campitura del libro attraverso tre millenni di storia occidentale è opera di «una determinata persona, in una determinata situazione, all'inizio degli anni Quaranta» (Auerbach 2007b, p. 198).

2. Mostri con molte teste

Riparto da una domanda apparentemente banale ma in realtà molto insidiosa, tutt'altro che ovvia, e di fatto puntualmente inevasa: di che cosa parla *Mimesis*? Qual è il suo tema di fondo? La *mimesis*? La rappresentazione? Lo stile? Il realismo? La realtà? La vita? O forse – come suggeriva René Wellek – il libro tratta di una particolare postura esistenziale, «dell'atteggiamento dell'uomo verso il mondo in generale, della sua consapevole o inconsapevole epistemologia, della sua arte di esprimere questo atteggiamento»? (Wellek 1995, p. 170). Oppure, secondo una filosofia della storia mutuata da Vico, di un'interpretazione complessiva (quella offerta dai grandi testi della tradizione letteraria europea) della condizione umana, del destino dell'uomo nel mondo e nell'accadere storico?

Alla fine del primo e memorabile capitolo sulla *Cicatrice d'Ulisse*, Auerbach spiega che l'analisi comparata dello stile omerico e dello stile biblico può offrire un ottimo «punto di partenza (*Ausgangspunkt*) alla ricerca della realtà come è stata rappresentata nella cultura europea (*die literarische Darstellung des Wirklichen in der europäischen Kultur*)», poiché i due stili hanno esercitato un profondo influsso «sulla rappresentazione della realtà nelle letterature europee (*die europäische Wirklichkeitdarstellung*)» (Auerbach 1964, vol. I, pp. 28-29). È proprio questa funzionalità concettuale e programmatica che lo ha convinto, nonostante molti dubbi, a conservare il capitolo, giudicato per molte ragioni insoddisfacente: «trovare un'introduzione comparabile, per chiarezza ed efficacia e quanto a formulazione dei problemi, col capitolo di Omero risultò impossibile; e così, ridotto un poco rispetto al primo abbozzo, l'ho lasciato dov'era» (Auerbach 2007b, p. 184). È dunque con questo viatico che percorriamo centinaia di pagine e tre millenni di letteratura occidentale per poi ritrovarci al capo opposto del libro, nella *Conclusion*e, dove Auerbach esplicita retrospettivamente «l'argomento di questi studi», cioè «l'interpretazione della realtà per mezzo della rappresentazione letteraria o "imitazione" (*die Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung oder "Nachahmung"*)» (Auerbach 1964, vol. II, p. 339). Ma allora di che cosa abbiamo parlato? Di realtà rappresentata, come indica il sottotitolo originale (*Dargestellte Wirklichkeit*)? Di rappresentazione della realtà (*Wirklichkeitdarstellung*)? Di interpretazione del mondo (*Interpretation des Wirklichen*)? In altri termini: di un contenuto referenziale, di una modalità stilistico-formale o di un procedimento cognitivo? O forse di tutte queste cose insieme?

Il titolo del libro, *Mimesis*, aiuta solo fino a un certo punto, anche perché le sue radici teoriche e filosofiche non sono del tutto chiare. In quello stesso brano della *Conclusion*e, incappando nel termine *Nachahmung* (e facendone un sinonimo di *Darstellung*), Auerbach convoca una sintetica e molto scorciata genealogia che collega Platone e l'argomentazione metafisica del decimo libro della *Repubblica* – «la *mimesis* come copia della copia della verità» – alla «pretesa dantesca di presentare nella *Divina Commedia* la realtà vera» (*ibid.*). Nemmeno una parola invece su Aristotele, saltato letteralmente a piè pari. Omissione di per sé abbastanza strana, se si pensa ai vari spunti che Auerbach potrebbe mutuare dalla concezione aristotelica della *mimesis* (il valore filosofico della poesia, l'universale nel fenomenico, il potere formatore dell'atto poetico). In realtà, come osserva all'inizio di *Dante, poeta del mondo terreno* (1929), Aristotele viene giudicato responsabile di una «limitazione e ripartizione quasi soverchia delle possibilità poetiche, che ha influenzato in modo decisivo tutta la teoria posteriore e che rappresenta in generale un limite della

poetica antica» (Auerbach 1984, p. 10). Un Aristotele troppo normativo e tassonomico, insomma, contro un Platone che sì, ha condannato la *mimesis* e bandito i poeti dalla città ideale ma che non ha affatto «distrutto la dignità dell'arte imitativa: anzi le ha impresso per millenni nuovo slancio e le ha additato una nuova meta» (ivi, p. 6). Non si tratta solo di quel paradosso intrinseco del discorso platonico che Auerbach aveva già intuito e che interpreti più recenti hanno ampiamente indagato¹ cioè che Platone condanna la *mimesis* mentre gioca a sua volta un affascinante gioco mimetico: «Proprio lui comprese l'arte della mimesi più profondamente di qualsiasi altro greco della sua età, e la praticò anche con maggior perfezione; la sua efficacia poetica è, accanto a quella omerica, la più grande dell'antichità» (Auerbach 1984, p. 7). Il fatto è che l'opera di Platone contiene implicitamente il superamento del dualismo tra Idea e Fenomeno, mostrando quella profonda unità di essere e destino, particolare e universale, concretezza terrena e bellezza ideale in cui Auerbach troverà la chiave di «quel fenomeno stupefacente, paradossale, che si chiama il realismo dantesco» (Auerbach 1964, vol. I, p. 207).

La sua dottrina pose ai poeti il compito di poetare filosoficamente, non solo in senso didascalico, ma nello sforzo di giungere per mezzo dell'imitazione delle cose alla loro vera essenza e ad esprimere la loro partecipazione alla bellezza dell'idea. [...] è questo il Platone che ha continuato ad operare nella coscienza delle generazioni posteriori, quello che fece entrare la filosofia nell'arte, e fondò e preparò una concezione insieme più profonda e più esatta del reale (Auerbach 1984, p. 7).

Il discorso diventa ancora più insidioso se convochiamo uno dei principali eredi moderni della *mimesis*, cioè il 'realismo', uno dei concetti critici più controversi e polisemici dell'intero lessico critico, «termine pigliatutto» (Prendergast 1984, p. 22), «mostro con molte teste» (Walton 1990, p. 328), promosso un po' arbitrariamente a un ruolo di primo piano nel sottotitolo dell'edizione italiana ma comunque presente in moltissimi passi del libro, dove viene utilizzato in una sfrangiata rosa di accezioni, talvolta in alternativa con 'naturalismo', e per lo più in modo consapevolmente anacronistico (il termine 'realismo' in rapporto all'arte e alla letteratura comincia a essere usato sporadicamente alla fine del Settecento, e comincia davvero a diffondersi solo negli anni Trenta dell'Ottocento).² Ammesso e non concesso che questo sia il vero oggetto del libro, in *Mimesis* non si parla affatto del *realismo* ma di molteplici, spesso incompatibili *realismi* che una mente sistematica come quella di Francesco Orlando ha tentato di inventariare (Orlando 2007 e 2009). Non per niente, Auerbach si serve a piene mani della più collaudata risorsa morfologica con cui si è sempre tentato – nella storia critica del realismo – di arginare la deriva semantica del termine: l'abbinamento con un aggettivo, destinato immancabilmente a contare «molto più del sostantivo» (Fiorentino 1993, p. VIII). In questo modo il realismo si sfrangia in un orizzonte semantico volutamente plurimo e settoriale. Talvolta si interseca con altri concetti-guida del libro, declinandosi nelle forme del realismo *figurale*, *creaturale*, *quotidiano*, *serio*, *problematico*, *tragico*. In altri casi si restringe a determinate epoche o

¹ Cfr. Derrida (1972); Prendergast (1986, p. 11); Hillis Miller (1993, p. 165). All'origine di tutto c'è probabilmente un'intuizione di Nietzsche nella *Nascita della tragedia* (Nietzsche 1977, pp. 94-95).

² Cfr. Bertoni (2007, p. 17 ss.).

contesti culturali, assumendo i tratti specifici del realismo *cristiano, ecclesiastico, cortese, franco-borgognone, sentimentale-borghese, russo, spagnolo, moderno*. Si piega poi a particolari usi metaforici che possono renderlo *crudo, grossolano, grazioso*. Si adatta infine alle modalità stilistiche dei singoli autori, diventando *illusionistico* in Petronio, *stridente e pittorico* in Ammiano, *radicale* in Saint-Simon, *atmosferico* in Balzac, *estetico* nei Goncourt, *impersonale e obiettivo* in Flaubert. Anche se forse, e non a caso, l'aggettivo più denso ed emblematico è quello che Auerbach utilizza a proposito di Dante, quando illustra quella specie di miracolo che è appunto il *paradossale* realismo dantesco.

Lo dico in modo un po' brutale, forse memore della passeggiata a Pompei: ma credo che Auerbach, come chiunque si occupi di questo problema, *non sappia* esattamente che cos'è il realismo, e che soprattutto, a differenza di noi, *non abbia alcun bisogno di saperlo*. È per questo che in *Mimesis* manca qualunque scrupolo nomenclatorio rispetto a un concetto così centrale, un po' come nella *Poetica* di Aristotele mancano definizioni univoche ed estensive di concetti fondamentali come 'mimesis', 'verosimiglianza', 'catarsi' etc., destinati ad alimentare una lunga tradizione esegetica (già uno dei commentatori cinquecenteschi di Aristotele, Francesco Patrizi, notava polemicamente che nella *Poetica* il termine *mimesis* viene usato con sei significati diversi). Non certo perché ad Aristotele, evidentemente, facessero difetto le capacità teoretiche, ma perché ciò di cui parlava (la poesia, o più propriamente la poesia tragica) era inquadrato in un sistema di generi e classi che ne fondava automaticamente la legittimità, lo statuto e le proprietà specifiche. Non so davvero come abbia fatto Antoine Compagnon, in quel libro per tanti versi sbagliato che è *Il demone della teoria* (1998), a sostenere che il libro di Auerbach analizza un «realismo [che] si è identificato sempre di più con l'ideale di precisione referenziale della letteratura occidentale» (Compagnon 2000, p. 111). Tesi quanto meno parziale, se pensiamo all'estremo dinamismo semantico che il concetto assume tra le mani di Auerbach o all'uso ancora una volta specifico che ne fa nell'ultimo capitolo, dove di «precisione referenziale» resta ben poco, nella dissolvenza caleidoscopica del mondo che ci restituiscono autori come Proust o Virginia Woolf (per non parlare di Joyce).

Ora, il punto non è tanto rimproverare ad Auerbach l'assenza di «una chiara cornice teorica», come ha fatto Wellek: «A mio parere, Auerbach confidò troppo in un processo contestuale di definizione. Data la vastità e l'enorme molteplicità dei suoi materiali, i risultati cui perviene sono particolarmente precari e vaghi in maniera sconcertante» (Wellek 1995, p. 175). E a volte mi chiedo come se la caverebbe uno come lui in epoca Anvr, sotto la dittatura fanatica della «cultura della valutazione» e dei suoi criteri astrattamente formalizzati: forse accettabile in termini di «originalità» e di «impatto attestato o potenziale nella comunità scientifica internazionale di riferimento», ma sicuramente in fondo alle classifiche per insufficiente «rigore metodologico, da intendersi come il livello al quale il prodotto presenta in modo chiaro gli obiettivi della ricerca e lo stato dell'arte nella letteratura, adotta una metodologia appropriata all'oggetto della ricerca e dimostra che gli obiettivi sono stati raggiunti». ³ Oggi forse sarebbe inutile farlo, di fronte allo zelo dei

³ Cfr. URL: <<http://www.anvr.it/attachments/article/852/DefCriteri%20GEV%2010.pdf>> [data di accesso: 16/12/2017].

nostri Esperti della Valutazione, ma a suo tempo Auerbach aveva già replicato a queste obiezioni. La *Conclusion* a *Mimesis* è già abbastanza esplicita:

Ho evitato d'elaborare teoricamente e di descrivere sistematicamente la categoria «opere realistiche di stile serio e di carattere serio» [...]; ciò avrebbe imposto fin dall'inizio dell'indagine una serie faticosa di definizioni [...] (dato che neanche l'espressione «realistico» è univoca), e probabilmente non ne sarei venuto a capo che con una terminologia inconsueta e inesplicita. Il metodo da me adottato, di presentare cioè per ogni epoca un certo numero di testi, per saggiare su di essi le mie idee, introduce immediatamente nell'argomento, sicché al lettore è dato sentire di che cosa si tratta ancor prima che gli si voglia imporre una teoria (Auerbach 1964, vol. II, p. 342).

Ma è soprattutto negli *Epilegomena a Mimesis*, anche sull'onda delle critiche raccolte, che la difesa congiunturale sfuma in una più ampia e articolata riflessione sul metodo nelle scienze umane:

Spesso si è detto che la mia elaborazione concettuale non è univoca, e che le espressioni da me usate per categorie ordinarie richiederebbero una definizione più nitida. È vero che non definisco questi termini, anzi, che nell'usarli non sono affatto coerente, ma lo faccio con intenzione e con metodo. [...] Talvolta, infatti, si può capire soltanto dal contesto. Identità e rigorosa normatività nella *Geistesgeschichte* non esistono, e concetti astrattamente riassuntivi falsano e distruggono i fenomeni. [...] È nella natura stessa del nostro oggetto che i nostri concetti generali siano difficili a circoscriversi e indefinibili. [...] Bisogna guardarsi, mi pare, dal prendere a modello le scienze esatte: la nostra esattezza si riferisce al particolare (Auerbach 2007b, pp. 196-197).

La sfida di Auerbach è insomma «lasciar vivere il fenomeno individuale nella sua piena espansione» (*ibid.*). Le categorie concettuali, «elastiche e sempre provvisorie» (Auerbach 2007a, p. 20), devono essere ricavate di volta in volta dalle particolari forme storiche, ed è per questo che espressioni generali e inevitabilmente vaghe come 'realismo' (o 'moralismo') «solo dal contesto, e cioè dal contesto relativo, devono trarre il loro significato» (Auerbach 2007b, p. 196). In realtà, a volte sembra che lo «scetticismo operativo» di Auerbach (Orlando 2007, p. 40) agisca in modo selettivo rispetto a quelle che lui stesso chiama le «idee direttive» di *Mimesis* (Auerbach 1964, vol. II, p. 339). Alla fluidità semantica del realismo si contrappone infatti la rigida univocità della «coppia concettuale separazione-mescolanza degli stili», «uno dei temi del mio libro», che «ha per tutti i suoi venti capitoli, dalla Genesi a Virginia Woolf, sempre lo stesso significato» (Auerbach 2007b, p. 187). Ma non è questo il punto. Il fatto è che la vaghezza concettuale, paradossalmente, è uno dei presupposti per la tenuta del libro e forse anche per il fascino – ormai remoto – che continua a esercitare su di noi. In sostanza, Auerbach *non ha alcun bisogno* di definire in termini assoluti nozioni come 'mimesis', 'realismo' o 'rappresentazione'. Il suo mirabile edificio critico ne può serenamente prescindere. Anzi, in una certa misura ne *deve* prescindere, come se il libro dovesse la sua esistenza proprio al rifiuto di una rigida impalcatura concettuale, non meno che «alla mancanza d'una grande biblioteca specializzata» (Auerbach 1964, vol. II, p. 343). Come se lo scetticismo teorico fosse un ulteriore ingrediente di quell'irripetibile, paradossale stato di 'felicità' in cui il libro è stato scritto, con quel dono messo in luce da Said di convertire una congiuntura rischiosa e sfavorevole

(la persecuzione, l'esilio, lo sradicamento) in una straordinaria opportunità intellettuale (Said 1991, pp. 5-6).

Ora, *Mimesis* è probabilmente molte cose, ma certo non è una teoria del realismo letterario. In altri termini, il libro «è un tentativo di storia della cosa stessa, e non una storia delle sue definizioni» (Auerbach 2007b, p. 187), tanto più che la «cosa stessa», per Auerbach, sembra possedere una sua intrinseca evidenza che renderebbe automaticamente superfluo o impertinente qualunque tentativo di definizione in termini concettuali. Come ha osservato Christopher Prendergast,

il magistrale *Mimesis* di Auerbach è magistrale proprio perché per lui il concetto di “mimesis” in quanto tale era intrinsecamente non-problematico [...]. *Mimesis* è un'opera monumentale non tanto per la sua straordinaria erudizione, quanto per il fatto che la prima pietra su cui è costruito l'edificio viene sempre considerata perfettamente intatta (Prendergast 1984, p. 212).

Autonomia e persistenza del Sé in quanto soggetto ordinatore dell'esperienza; esistenza della 'realtà' in quanto referente extratestuale, dallo statuto ontologico non problematico; «profonda fiducia nella verità del linguaggio», come lo stesso Auerbach scrive a proposito di Flaubert (Auerbach 1964, vol. II, p. 270). È su questi presupposti, entrati profondamente in crisi nella seconda metà del Novecento, dopo la crisi dell'umanesimo che ha segnato il pensiero contemporaneo, che *Mimesis* fonda la sua unità e la sua coerenza epistemologica,⁴ con quella stessa audacia da libro *estremo*, da libro terminale di una fase del pensiero europeo che presiede al suo tentativo di sintesi e di elaborazione storiografica: «vedere virtualmente lo sviluppo della cultura occidentale nel momento pressoché ultimo in cui tale cultura conservava ancora la propria integrità e coerenza di civiltà» (Said 2001, p. 255).

Siamo quindi di fronte a due dati apparentemente contraddittori, ma in realtà complementari: la vaghezza e al tempo stesso la solidità della fondazione teorica: da un lato la deliberata noncuranza per l'univocità e la precisione nomenclatoria del discorso, soprattutto a proposito del realismo; dall'altro una fiducia mai incrinata nell'autoevidenza, nella trasparenza concettuale di quell'oggetto irrimediabilmente opaco – almeno per noi – che è la rappresentazione della realtà attraverso il linguaggio e la letteratura. Di fatto, se l'oggetto teorico è autoevidente non c'è alcun bisogno di definirlo in termini rigorosi, ma saranno i singoli contesti storici, di volta in volta, a riempirlo di un contenuto specifico e concreto.

L'opera di Auerbach si colloca insomma prima di un cambiamento di paradigma, o forse proprio *sul confine* tra paradigmi critici diversi – di qui quell'ambivalente senso di familiarità ed estraneità da cui sono partito. Per lui, come per altri della sua generazione, le categorie estetiche e stilistiche sono cose *reali* (nel senso filosofico del termine): sono *universali* dotati di piena consistenza ontologica, non «formazioni discorsive» o «giochi linguistici» come siamo costretti ad ammettere noi, giunti dopo una serie di svolte epistemologiche e mutazio-

⁴ Su questi aspetti si vedano, oltre alle osservazioni di Prendergast, Luiz Costa-Lima, *Auerbach and Literary History*, in Lerer (1996, p. 59), e Kevin Brownlee, *The Ideology of Periodization* in Lerer (1996, p. 163).

ni più o meno profonde. Per questo, *Mimesis* si basa non solo su una familiarità ovvia e indiscutibile con la grande tradizione letteraria, ma anche sulla certezza di un'intesa comunicativa *immediata* con un pubblico di riferimento, con una società letteraria, con una comunità di lettori che condivide gli stessi valori, saperi e orizzonti culturali. È grazie a questo *patto di lettura* tanto solido quanto discreto che il libro riesce a percorrere tre millenni di storia culturale europea con l'incrollabile fiducia che i grandi testi della tradizione letteraria ci offrano la chiave migliore per decifrare il senso della condizione umana, del destino dell'uomo nel mondo e nell'accadere storico. Auerbach confida serenamente nella comprensione partecipe del suo lettore, in un contratto che si stabilisce implicitamente fin dall'inizio, nella prima riga dell'incipit: «I lettori dell'*Odissea* ricordano la scena ben preparata e commovente del canto XIX, in cui la vecchia dispensiera Euriclea riconosce Ulisse, di cui era stata nutrice, da una ferita alla coscia» (Auerbach 1964, vol. I, p. 3). Specularmente, al capo opposto del libro, il brano della *Conclusione* in cui rivendica l'assenza di una cornice teorica prosegue in modo sintomatico, demandando ai lettori una parte essenziale del lavoro: «Il metodo da me adottato, di presentare cioè per ogni epoca un certo numero di testi, per saggiare su di essi le mie idee, introduce immediatamente nell'argomento, sicché al lettore è dato sentire di che cosa si tratta ancor prima che gli si voglia imporre una teoria» (Auerbach 1964, vol. II, p. 342). Il tutto culmina poi nell'appello finale ai destinatari ideali del libro, che richiama la presupposizione dell'incipit e racchiude il libro in una perfetta cornice dialogica:

Con ciò ho detto quanto credevo di dover dire ai lettori. Resta solo da trovare questi, cioè appunto i lettori. Possa questo mio volume raggiungerli, tanto i miei amici d'un tempo ancor viventi, quanto tutti gli altri a cui è destinato; e contribuisca a riunire tutti coloro che hanno custodito puro l'amore per la nostra storia occidentale (Auerbach 1964, vol. II, p. 343).

3. Un contemporaneo

Da questo ambivalente effetto di familiarità e alterità vorrei infine ricavare qualche lezione di metodo, rispetto a quella che viene spesso definita «l'eredità di Auerbach». Vado per punti, in modo volutamente schematico:

1) Dobbiamo rassegnarci una volta per tutte alla frattura incolmabile che ci separa da Auerbach, da un tempo, un orizzonte culturale e una forma di vita che non sono più i nostri. Un certo mondo è finito, la società letteraria in cui si specchiavano intellettuali come lui è ormai estinta da tempo, ed è inutile rimpiangerla o cercare di riesumarla. E non è detto che sia per forza un male. A sancire il fallimento dell'umanesimo e di una certa idea di cultura sono stati innanzitutto gli eventi catastrofici del Novecento, di cui è stato vittima lui stesso. E infatti i fantasmi serpeggiano già qui, anche se prenderanno corpo soprattutto in alcuni scritti successivi a *Mimesis*. Appaiono ad esempio in certe pagine cupe e appassionate dell'ultimo capitolo, scritte all'ombra di quello che Frank Kermode chiamerebbe «paradigma apocalittico» (Kermode 2004, pp. 8 ss.). C'è il presagio della fine, un senso di decadenza e disorientamento culturale, un quadro rivoluzionario di grandi trasformazioni e cambiamenti repentini che degenerano in «quegli sconvolgimenti che non abbiamo ancora superato». Le tecniche con cui gli scrittori cercano di «dissolvere la realtà» sono «un sinto-

mo della confusione e dello sbandamento, lo specchio del tramonto del nostro mondo». E in molte opere traspare «un'atmosfera di fine del mondo», «un ostinato e radicale impeto di distruzione», «un senso di avversione contro la civiltà, espresso con i mezzi stilistici più raffinati che essa aveva creato» (Auerbach 1964, vol. II, pp. 334-336). Ne è emblema la sostanziale incomprensione di una delle esperienze letterarie più radicali e rappresentative del Novecento, l'*Ulisse* di Joyce, «con il suo beffardo scombussolamento della tradizione europea ispirato da odio-amore, con il suo stridente e doloroso cinismo, il suo simbolismo che sfugge a ogni interpretazione, perché anche l'analisi più esatta non riuscirà ad altro che a cogliere il molteplice intreccio dei motivi, ma non l'intento e il significato dell'opera» (Auerbach 1964, vol. II, p. 336). Per non parlare di Kafka, del tutto assente da queste pagine e nominato solo una volta, quasi con imbarazzo e totale senso di estraneità, molti capitoli prima, in un rapidissimo accenno a questo mondo incomprensibile che «ci rammenta con la sua orrida deformazione una pazzia ragionante» (Auerbach 1964, vol. I, p. 70).

2) A livello più strettamente operativo, Auerbach ha ancora molto da insegnarci in un orizzonte critico come quello in cui ci troviamo, dopo il fallimento di un programma teorico basato su paradigmi forti e il 'liberi tutti' che ne è seguito. In un'epoca di crisi del commento, in cui si teorizza il *distant reading* come risposta all'espansione su scala globale dello sguardo critico, Auerbach fornisce ancora un modello di intelligente attenzione al testo che permette di sfuggire alla tenaglia da cui sembrano schiacciati gli studiosi di letteratura: da un lato la chiusura iperspecializzata in minuscoli appezzamenti disciplinari, ormai vere e proprie riserve indiane, dall'altro l'apertura indiscriminata alla tuttologia critica, il «supermercato dei metodi» (Ceserani 1999, p. XIX), le grandi scorribande tematiche e culturali in cui la letteratura diventa il pretesto per parlare d'altro. È il nodo intorno a cui ruota tutto il metodo di Auerbach, e in fondo di ogni vero studioso di letteratura: il rapporto tra particolare e universale, tra fenomeno parziale e orizzonte complessivo, tra specialismo erudito e filologia storico-sintetica. Ed è il problema di fondo di quel lucidissimo testo intitolato *Filologia della letteratura mondiale* (1952): come conciliare unità e molteplicità, astrazione e concretezza, totalità e dettaglio? Come trovare il punto di equilibrio tra la necessità della sintesi e la crescente, poderosa massa di materiali che le ricerche settoriali ci mettono a disposizione? (Auerbach 2006, pp. 47 ss.). Per Auerbach, la chiave sta nel valore esemplare dei testi e nel loro potere di «irradiazione», per cui ogni capitolo di *Mimesis* (e il libro nel suo complesso) è costruito attraverso un «processo dialettico-drammatico» (Auerbach 2007a, p. 20), una sorta di meccanismo circolare in cui il discorso oscilla continuamente tra l'analisi e la sintesi, ricavando dai singoli frammenti testuali i tratti distintivi di un determinato segmento storico-letterario (concepito vichianamente come unità) che a sua volta illumina i testi e fornisce loro piena coerenza semantica. È il circolo ermeneutico nella sua versione più classica, perché l'insieme può essere desunto solo attraverso le sue parti mentre le parti non possono essere comprese senza una visione complessiva dell'insieme. Con le parole di Auerbach, «l'universale [...] può essere colto soltanto nelle sue particolari forme storiche», ma «per giudicare una sola cosa occorre una vivente coscienza del tutto» (ivi, pp. 20 e 24). E l'importante, come ammoniva Heidegger, «non sta nell'uscir fuori del circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta. [...] Il circolo non deve essere degradato a circolo *vitiosus* e neppure ritenuto un inconveniente ineliminabile» (Heidegger 1976, pp. 194-195).

3) Nonostante la sua diffidenza per le elaborazioni teoriche, Auerbach può fornirci alcuni suggerimenti decisivi per rispondere all'attuale crisi della teoria, che per certi versi è il punto nevralgico della crisi della critica e in generale delle scienze umane. La sua è infatti una lezione di flessibilità, antidogmatismo e duttilità euristica che dovremmo contrapporre a ogni visione riduzionista del lavoro teorico. Perché la teoria letteraria non è affatto quella caricatura scienziata che viene esibita spesso dal senso comune, a cui una certa stagione della critica novecentesca ha indubbiamente fornito ottimi argomenti. La vera teoria non è dogmatica e totalitaria, ma è relativista: vive nell'instabilità categoriale, è sempre pronta a mettere in discussione le sue certezze, le tesi e i presupposti su cui si basa. In questo è autenticamente *critica*, nel senso etimologico del termine che lega 'critica' a 'crisi', e sa coniugare riflessione concettuale e prospettivismo storico, proprio come nella migliore lezione di Auerbach.

Sono queste, credo, le vie per riappropriarsi di Auerbach senza essere schiacciati dalla sua autorità, per farlo rivivere oggi senza rimpiangere nostalgicamente una compiutezza perduta e un mondo che (forse per fortuna) non può ritornare. Allora potremo passeggiare nelle strade di Pompei senza inseguire i fantasmi, contenti di quello che siamo e di ciò che abbiamo davanti a noi, guardando il cielo e la luce del sole che illumina ancora quelle vecchie pietre. Seppellire i morti ci aiuta a placarli, a farli entrare in un dialogo tra vivi, a vederli davvero come nostri *contemporanei*. È il senso di una delle più belle e terribili pagine del diario di Virginia Woolf, quando celebra il compleanno del padre morto ormai da molti anni, divenuto presenza ossessiva, fantasma che solo la scrittura ha potuto esorcizzare:

Mercoledì, 28 novembre [1928]

Compleanno di papà. Avrebbe avuto 96 anni, sì, 96 anni oggi; e avrebbe potuto avere 96 anni come altre persone che si conoscono; ma per fortuna non è stato così. La sua vita avrebbe distrutto completamente la mia. Che sarebbe successo? Niente scrittura, niente libri: inconcepibile.

Una volta pensavo ogni giorno a lui e alla mamma; ma scrivere *To the Lighthouse* li ha placati nel mio spirito. E adesso lui torna, a volte, ma in un modo diverso. (Credo che sia vero, che io fossi morbosamente ossessionata da entrambi; e scrivere di loro è stato un atto necessario). Ora ritorna piuttosto come un contemporaneo. Devo leggerlo, un giorno o l'altro. Chissà se mi parrà ancora di sentire la sua voce, di sapere queste cose a memoria? (Woolf 2005, p. 193).

Bibliografia

- Auerbach E. (1964), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, introduzione di Roncaglia A., trad. it. di Romagnoli A., H. Hinterhäuser, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Auerbach E. (1984), *Studi su Dante*, a cura di Della Terza D., Milano, Feltrinelli.
- Auerbach E. (2006), *Filologia della letteratura mondiale*, Bologna, Book Editore.
- Auerbach E. (2007a), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. it. di Codino F., Milano, Feltrinelli.
- Auerbach E. (2007b), *Epilegomena a Mimesis*, in Mancini M. (a cura di), *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Roma, Carocci.
- de Certeau M. (2006), *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book.
- Bertoni F. (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.

- Casadei A. (2014), *Per Auerbach, contro Auerbach*, in *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del web*, Roma, Donzelli.
- Castellana R., G. Mazzoni (a cura di) (2007), *Il secolo di Auerbach*, «Allegoria», XIX, 56, III s., luglio-dicembre 2007, Palermo, Palumbo Editore.
- Castellana R. (a cura di) (2008), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide.
- Castellana R. (2013), *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Roma, Artemide.
- Ceserani R. (1999), *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza.
- Compagnon A. (2000), *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi.
- Derrida J. (1972), *La Pharmacie de Platon*, in *La Dissémination*, Paris, Seuil.
- Domenichelli M. (2011), *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, Ets.
- Fiorentino F. (a cura di) (1993), *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni.
- Gadda C.E. (1993), *Meditazione milanese*, in Silvestri A., C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti (a cura di), *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti.
- Heidegger M. (1976), *Essere e tempo*, Milano, Longanesi.
- Hillis Miller J. (1993), *Is Literary Theory a Science?*, in Levine G. (ed.), *Realism and Representation. Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*, Madison-London, The University of Wisconsin Press.
- Kermode F. (2004), *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Firenze, Sansoni.
- Lerer S. (ed.) (1996), *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of Erich Auerbach*, Stanford, Stanford University Press.
- Nietzsche F. (1977), *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi.
- Orlando F. (2007), *I realismi di Auerbach*, intervista a cura di Tinè G. in Castellana R., G. Mazzoni (a cura di), *Il secolo di Auerbach*, «Allegoria», XIX, 56, III s., luglio-dicembre 2007, Palermo, Palumbo Editore, pp. 36-51.
- Orlando F. (2009), *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in Castellana R. (a cura di), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide.
- Paccagnella I., E. Gregori (a cura di) (2009), *Mimesis. L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Padova, Esedra.
- Prendergast C. (1986), *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Said E. (1991), *Secular Criticism*, in *The World, the Text, and the Critic*, London, Vintage.
- Said E. (2001), *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli.
- Tinè G. (2013), *Erich Auerbach. Una teoria della letteratura*, Roma, Carocci.
- Tortonese P. (éd.) (2009), *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Walton K.L. (1990), *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge-London, Harvard University Press.
- Wellek R. (1995), *Storia della critica moderna, VII: Germania, Russia ed Europa orientale, 1900-1950*, Bologna, Il Mulino.
- Woolf V. (2005), *Diario di una scrittrice*, Roma, minimum fax.

Auerbach e Frye: per una teoria del figurale

Riccardo Castellana

1. Premessa

Una teoria della figuralità letteraria deve necessariamente prendere le mosse da Erich Auerbach: dal saggio *Figura* (1938), da *Mimesis* e da altri suoi scritti meno in vista, ma non meno importanti, come quel volumetto pubblicato nel 1953 dal Petrarca Institut di Colonia con il titolo *Typologische Motive in der Mittelalterlichen Literatur (Motivi tipologici nella letteratura medievale)*, un libretto che in pochi conoscono (e che ora si può leggere in traduzione in Auerbach 2010, pp. 75-92) e al quale andranno affiancati altri interventi un poco più noti, raccolti e tradotti per lo più negli *Studi su Dante* usciti da Feltrinelli nel 1963. Ma cercherò qui anche di problematizzare le idee di Auerbach mettendole a confronto con quelle di un altro grande critico del secolo passato, Northrop Frye, che al problema del figuralismo nella Bibbia ha dedicato un intero libro, e anzi uno dei suoi più noti e influenti, almeno nel mondo anglosassone: *The Great Code* (1982). Frye peraltro si era interessato marginalmente al problema sin dai tempi dell'*Anatomia della critica* (Frye 1969) e lo riprenderà in quello che del *Grande codice* costituisce dichiaratamente il *sequel*, vale a dire *Il potere delle parole*. Nella terza e ultima parte tenterò una sintesi e formulerò alcune proposte operative. Comincio naturalmente con Auerbach.

2. Il dominio del figurale in Auerbach

2.1 Il concetto di *figura* è esposto da Auerbach per la prima volta nel saggio omonimo, che risale come è noto agli inizi del periodo turco. Il figuralismo nasce con i Padri della Chiesa come (a) metodo per interpretare il Vecchio Testamento utilizzando come chiave interpretativa il Nuovo, ma esso è, al tempo stesso, anche (b) un modo di interpretare la storia, e diventerà in seguito (c) un modello formale per molti testi della letteratura medievale.

Quanto agli aspetti ermeneutici, è appunto in un contesto esegetico figurale che Tertulliano, nel *De anima*, può interpretare ad esempio Adamo come 'figura' o 'tipo' (letteralmente 'impronta'), e cioè come 'prefigurazione' o 'annuncio', del Cristo (*de Christo figuram dabat*, scrive Tertulliano), il quale è a sua volta l'integrazione o l'adempimento o l'antitipo di Adamo, nel senso che ne perfeziona e ne porta a compimento il destino, ripercorrendo il cammino del modello ma, anche, superandolo. L'esegesi figurale di Adamo è legittimata, agli occhi di Tertulliano, da alcune analogie: Eva nasce dalla costola del primo uomo così come la Chiesa nascerà dalla ferita nel costato del Salvatore sulla Croce; il sonno in cui Dio fa cadere Adamo prima di togliergli la costola è simile alla morte che precederà la resurrezione di Gesù, e così via, in un processo che sostanzialmente trova in se stesso la propria giustificazione (Auerbach 1964, vol. I, pp. 83-84).

2.1.1 Almeno quattro sono gli aspetti rilevanti da un punto di vista teorico (di teoria

della letteratura, voglio dire) del metodo ermeneutico figurale. Il primo aspetto è la natura analogica del rapporto tra tipo e antitipo: le analogie possono riguardare le azioni dei personaggi e la struttura della trama, ma possono essere anche di tipo semplicemente onomastico: Giosuè è figura di Gesù non solo perché porta a compimento l'opera di un altro tipo cristologico (Mosè), ma anche perché in ebraico i due nomi suonano esattamente allo stesso modo (Yehoshua). La stessa tecnica, inoltre, consentiva di vedere 'figure' o 'tipi' di Cristo non solo in Adamo ma anche nei profeti e nei Re di Israele. E lo stesso principio, come vedremo meglio più avanti, era applicabile anche alle immagini demoniache (*figurae quae diabolium denotant*, come suona una sezione specifica degli indici della *Patrologia latina* del Migne, ben conosciuta da Auerbach), e insomma alla quasi totalità dei personaggi e dei fatti raccontati nella Bibbia.

2.1.2 Il secondo aspetto degno di nota dell'esegesi figurale è la natura palesemente asimmetrica del rapporto tra Vecchio e Nuovo Testamento. In quest'ultimo, a uno stesso antitipo (Gesù, ad esempio) corrispondono molti tipi diversi del Vecchio. Detto diversamente, i Vangeli, gli Atti degli Apostoli e l'Apocalisse di Giovanni costituiscono, da un punto di vista semiotico, il *codice* per interpretare l'intera narrazione biblica, e un codice deve essere necessariamente più economico, più sintetico della totalità dei messaggi formulati (e formulabili) grazie ad esso. Ma la asimmetria più evidente sta nel fatto che i *Vangeli*, gli *Atti* e l'*Apocalisse* sono, oltre che codice, anche *messaggio*, mentre il Vecchio Testamento senza la chiave neotestamentaria sarebbe letteralmente un messaggio privo di senso, o meglio del 'vero' senso.

2.1.3 Il terzo aspetto interessante sta nel fatto che nella 'figura' entrambi i termini dell'analogia (il tenore e il veicolo, diciamo) sono *concreti* e *storicamente reali*: tanto Adamo quanto Cristo sono considerati come persone realmente esistite, e Auerbach sottolinea: «figura è qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica» (Auerbach 1963, p. 190). La compresenza di concretezza e storicità è ciò che distingue la figura dal simbolo e dall'allegoria. Nella concezione allegorica, infatti, il personaggio veterotestamentario è pura finzione, cifra, metafora: è un segno convenzionale il cui scopo è rinviare semioticamente ad altro, ed è solo questo *altro* (cioè il Nuovo Testamento e solo esso) ad essere reale. Ne consegue che nell'interpretazione allegorica di Filone Alessandrino, ad esempio, le vicende di Mosè e dei Patriarchi non sono considerate come effettivamente accadute nella storia universale, ma sono solo segni o riferimenti obliqui ed enigmatici a una verità che si sarebbe potuta dire altrimenti. Il metodo figurale, invece, valorizza il fatto veterotestamentario come fatto storico, realmente accaduto, e soprattutto inserito in una catena (pseudo)causale di eventi di carattere provvidenziale e insomma *voluti* da Dio. D'altro canto, aggiunge Auerbach, l'interpretazione figurale differisce anche da quella simbolica, per la quale l'accadimento veterotestamentario è sì qualcosa di concreto, ovvero non puramente metaforico e convenzionale, ma è però estraneo al divenire storico: il simbolo si presenta cioè come una sorta di epifania del divino imponderabile, episodica, e soprattutto svincolata dall'azione di quella Provvidenza che è invece costantemente al lavoro, senza discontinuità né strappi, nella concezione figurale. La forza persuasiva, egemonica, di quest'ultima stava appunto nel fatto che *tutta* la storia umana raccontata nel Vecchio Testamento veniva letta come un racconto dotato sia di un senso letterale, *concreto e storicamente vero*, sia di un senso ulteriore e figurale,

venendo così *interamente* illuminata dalla luce della provvidenza divina, che aveva cominciato ad agire e ad annunciare *nei fatti* l'evento cruciale della venuta del Cristo sin dal momento della Creazione e poi in tutto il decorso storico successivo.

2.1.4 Quest'ultima osservazione ci porta dritti al quarto e ultimo punto rilevante per la teoria. Che formulerei così: se tutti i personaggi biblici sono persone reali e storiche, e non creature di finzione, ne consegue che il figuralismo non è semplicemente un metodo ermeneutico utile per interpretare un testo, ma anche, e anzi soprattutto, una filosofia della storia: e il senso di quest'ultima è chiaramente indicato nel percorso che porta dal tipo all'antitipo, cioè nello scarto che separa Adamo e Cristo, nella differenza tra l'Adamo che ha perso il Paradiso e l'*alter Adam* che lo ha riconquistato. Una filosofia, precisa Auerbach in *Mimesis*, che non ci appartiene più, che non appare conciliabile con la moderna concezione causale e scientifica della storia, e che deve essere storicizzata e inchiodata al suo tempo perché la si possa comprendere correttamente.

2.2 Quali sono, secondo Auerbach, le conseguenze che la concezione figurale dei teologi avrebbe avuto sulla letteratura medievale? Quali sono cioè i caratteri della «rappresentazione figurale nel Medioevo» (come suona il titolo di un paragrafo di *Figura*) e soprattutto in Dante? Schematicamente, le possibilità analizzate da Auerbach sono tre, e si tratta a veder bene di tre diverse accezioni del termine *figura* in campo letterario.

2.2.1 In *Figura*, e più esattamente nelle pagine conclusive di quel saggio, Auerbach si concentra sull'ipotesi di quello che io chiamerò (per ora, e in mancanza di meglio) *figuralismo di secondo grado*. L'idea centrale del figuralismo di secondo grado è che ciascuna delle anime che Dante incontra nell'aldilà sia il compimento o l'antitipo di ciò che era stata prima della morte; o, detto altrimenti, che la vita terrena di ciascun personaggio (di ciascun uomo) *prefiguri* e *anticipi* quella che sarà la vita eterna della sua (della nostra) anima nell'oltretomba: lo *status animarum post mortem* rappresenta dunque il compimento e il perfezionamento della vita terrena di ciascuno. Ora, le conseguenze di questa sorta di versione 'profana' del figuralismo biblico sono, direi, almeno tre.

La prima è che non sono più le grandi personalità del Vecchio Testamento ad essere coinvolte nel processo figurale, ma i protagonisti della storia passata o presente e persino le persone comuni, le insignificanti comparse della scena fiorentina attive sul finire del tredicesimo secolo.

La seconda conseguenza è una sorta di 'restringimento' dell'orizzonte figurale: la distanza tipologica non si misura più, nella *Commedia*, tra due personaggi (o due eventi) lontanissimi nel tempo e nello spazio come Adamo e Gesù, ma nel lasso di tempo molto più breve che separa la vita e la morte del *medesimo* individuo. Anche nella storia individuale e concreta delle persone comuni si intravede la stessa identica filigrana di cui è intessuta la storia sacra. Questo restringimento di orizzonte porta con sé conseguenze importanti, che non posso qui approfondire per mancanza di spazio e che sono legate da un lato agli esempi di Catone, Virgilio e Beatrice nel saggio *Figura* e dall'altro a quelli di Farinata e Cavalcante nell'ottavo capitolo di *Mimesis*. Dirò solo che la scelta degli esempi è funzionale alla diversa finalità delle argomentazioni nei due contesti: in *Figura* Auerbach doveva prendersi la rivincita su Croce, che anni prima ne aveva stroncato il libro giovanile *Dante als Dichter der irdischen Welt*, e dimostrare, questa volta con argomenti ben più convincenti, l'insostenibilità della distinzione crociana tra struttura e poesia in Dante; in *Mimesis* invece Auerbach voleva mostrare in che

modo la concezione figurale in Dante portasse verso il realismo. È da sottolineare, sul piano teorico, il duplice movimento che caratterizza il figuralismo di secondo grado. Da una parte abbiamo infatti una estensione del principio figurale alla storia post-biblica e contemporanea a Dante, dall'altra un drastico ridimensionamento della portata del legame analogico, e cioè uno spostamento dalla dimensione intersoggettiva a quella soggettiva: intendo dire che se il modello scritturale prevedeva un legame tipologico tra due o più personaggi, il figuralismo di secondo grado dantesco arresta la sua azione al singolo personaggio, riguarda la sfera individuale dell'uomo prima ancora che la sua posizione nella storia.

Ho citato i nomi di Catone, Virgilio e Beatrice perché si tratta dei tre esempi che lo stesso Auerbach fa sul finire del saggio *Figura* (per la gran parte dedicato all'esegesi biblica e non a Dante). Catone, Virgilio e Beatrice non sono, nella visione di Auerbach, semplici simboli o allegorie, rispettivamente, della libertà, della saggezza poetica e della rivelazione: sono, appunto, figure. Prendiamo il caso del suicida Catone, posto da Dante a guardia del Purgatorio. Il suo significato non è solo di tipo astrattamente morale: Catone è personaggio storico, realmente esistito, che dopo la morte trova finalmente il compimento della sua vita terrena come guardiano del monte purgatoriale. L'essersi opposto alla tirannia di Cesare con il gesto plateale del suicidio lo rende prefigurazione e annuncio del Catone purgatoriale, che a sua volta è, da un punto di vista morale, emblema della libertà teologale, cioè del libero arbitrio che permette al cristiano di scegliere consapevolmente tra il bene e il male, anche a costo di sacrificare la propria vita. In un certo senso, dopo la morte Catone diventa ciò che è, con una metafora moderna che rende solo in minima parte il senso della concezione dantesca. Ed è solo in ragione di questo passaggio fondamentale che, come si legge nei commenti scolastici, Catone è *anche* simbolo o emblema di moralità e di virtù: ciò che conta è dunque la sua storia personale, il suo essere stato, come parte essenziale di ciò che la sua anima è e sarà in eterno, e di ciò che quindi può significare per gli altri uomini. In altre parole, il significato morale è esprimibile solo nella misura in cui si dà *prima* un significato letterale o storico. In *Mimesis* Auerbach discuterà anche il rapporto tra il figuralismo e la concezione dantesca dei quattro livelli dell'interpretazione, così come è espressa sia nel *Convivio* sia nella lettera a Cangrande. Direi grosso modo che il senso letterale o storico corrisponde alla 'figura', mentre il senso allegorico, morale e anagogico (spirituale) rappresentano tre aspetti diversi del compimento o antitipo. Nel caso di Catone il significato morale (l'esempio di virtù) è insomma inscindibile dal suo passato: egli è un esempio non *nonostante* sia un suicida, ma *proprio perché* lo è.

Veniamo infine alla terza conseguenza del figuralismo di secondo grado, che è quella che riveste l'interesse maggiore per la storia del realismo. Nel capitolo dedicato alla *Commedia* in *Mimesis* (l'ottavo) Auerbach sceglie come esempi di figura non Catone né Virgilio né Beatrice ma Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti. Il senso di questa esemplificazione è molto chiaro: rispetto al saggio di dieci anni prima, in *Mimesis* l'accento cade sul realismo, cioè sull'imitazione seria della vita quotidiana delle persone comuni. Farinata e Cavalcante sono appunto persone comuni, diciamo pure che incarnano il fiorentino medio del quattordicesimo secolo, con le sue sanguigne passioni campanilistiche, la sua visione particolaristica della storia, ma anche l'uomo di ogni tempo, l'*Everyman*, il padre preoccupato per la sorte del figlio di cui non ha più notizie (le anime dantesche,

come si sa, vedono il futuro ma non il presente). La grandezza di Dante sta nell'aver fissato una volta per tutte questi due caratteri, nell'averli resi eterni assolutizzando, in morte, quello che era stato l'insieme dei loro tratti peculiari in vita: l'alterigia di Farinata e il carattere schivo del padre di Guido Cavalcanti. È questo, dice Auerbach, che ci colpisce nella rappresentazione dantesca. Non l'aspetto dottrinale, che accomuna entrambi nella condizione di dannati per eresia e ateismo. E neanche il significato morale delle loro vicende individuali, come nel caso di Catone:

La figura supera il compimento o, meglio, il compimento serve a dare ancora maggior rilievo alla figura, si ammira Farinata e si piange con Cavalcante; quello che più ci commuove non è che Dio li abbia dannati, ma che l'uno sia incrollabile e che l'altro provi un così acuto rimpianto del figlio e della dolce luce. La terribile condizione dei dannati serve soltanto quale mezzo per accrescere l'effetto di questi sentimenti del tutto terreni (Auerbach 1964, vol. I, p. 218).

In questo sta, per Auerbach, il realismo di Dante, ed ecco perché in *Mimesis* sceglie proprio Farinata e proprio Cavalcante. Così facendo, però, osserva Auerbach, Dante porta all'estremo limite le possibilità della concezione figurale e spalanca le porte ad altre forme di realismo, non più figurale, ma di altra natura e più vicine alla sensibilità che diciamo moderna. A questa evoluzione del realismo è affidato il racconto dei dodici capitoli che seguono, nei quali Auerbach analizza ad esempio il realismo *creaturale* della letteratura francese del Quattrocento (dove ad emergere è soprattutto l'infinita piccolezza della creatura di fronte al creatore, il dolore dell'uomo e l'orrore di un mondo in preda al caos e all'anarchia),¹ ed altri tipi di imitazione della realtà fino a giungere al realismo propriamente detto di Stendhal e Balzac, e poi di Flaubert e Zola, nei quali ormai l'elemento figurale è del tutto scomparso e l'interpretazione provvidenzialistica della storia ha lasciato il posto al concetto moderno di progresso. L'epilogo di *Mimesis* è costituito dal capitolo dedicato a Proust e soprattutto a Virginia Woolf e cioè a quello che altrove ho proposto di chiamare 'realismo modernista'.

2.2.2 Oltre al figuralismo di secondo grado c'è però in Auerbach anche una riflessione su un genere di figuralismo che chiamerò (sempre in via provvisoria) *di primo grado*. Nel testo dantesco, infatti, compaiono non di rado quelli che il filologo chiama «motivi tipologici» (*typologysche Motive*): vale a dire citazioni, allusioni, riferimenti a passi della Bibbia dotati di valore figurale, o più esattamente riconosciuti e direi quasi 'etichettati' come figurali dalla tradizione esegetica. L'esempio preferito da Auerbach, ed effettivamente il più convincente, è quello di Raab, figura della Chiesa, da lui chiamata in causa per interpretare il senso di *Par. IX*, 109-126; un esempio che ritorna in vari saggi e nel modo più cristallino in quel volumetto di cui parlavo all'inizio, pubblicato nel '53 dal Petrarca Institut di Colonia.

L'anima che risplende «come raggio di sole in acqua mera» accanto a Folchetto di Marsiglia, nel cielo di Venere, è, dice lo stesso Folco, l'anima di Raab, la prostituta di Gerico che aiutò, nascondendoli in casa propria, gli emissari di Giosuè e che perciò fu ricompensata quando le mura di Gerico vennero distrutte. Ella fu accolta in Paradiso, dice

¹ Sul «realismo creaturale» in Auerbach si vedano Schoysman (2009), Castellana (2013, pp. 57-61), Castellana (2014) e la relazione di Lorenzo Renzi nel presente volume.

il trovatore, prima che Cristo sottraesse all'inferno gli altri uomini; e fu cosa necessaria e ben fatta che la si collocasse in cielo in segno della vittoria («palma») che Cristo avrebbe ottenuto con la crocifissione («con l'una e l'altra palma»), perché Raab, con la sua azione, favori la vittoria di Giosuè. Ma qual è la connessione tra i due eventi, cioè la buona azione della prostituta e la crocifissione di Gesù? Lo si capisce tenendo presente che l'esegesi tipologica interpretava tradizionalmente il personaggio di Raab, ricorda Auerbach, come *figura ecclesiae*, in virtù di una serie di relazioni analogiche: Giosuè è, tradizionalmente, e anche in virtù dell'identità onomastica di cui dicevo, figura di Gesù; ancora Giosuè, proseguendo l'opera di Mosè, avrebbe condotto il popolo di Israele fuori dall'Egitto verso la terra promessa, allo stesso modo in cui Gesù avrebbe portato gli uomini verso la liberazione dalla schiavitù del peccato. Estendendo la stessa analogia, la casa di Raab è la sola a salvarsi dalla distruzione della città di Gerico, così come la casa dei credenti, cioè la Chiesa, si salverà quando Cristo tornerà sulla terra nel giorno del Giudizio. Raab si salva dalla lussuria (cioè dalla corruzione, per la quale saranno puniti invece tutti gli abitanti di Gerico) legando una corda rossa fuori dalla finestra come segnale di riconoscimento perché i guerrieri di Israele non la distruggano: ma quella finestra è anche la finestra della confessione e la corda rossa è anche il segno (la prefigurazione, meglio) del sangue versato da Cristo per lei. È chiaro che se si è all'oscuro dell'interpretazione figurale di questo passo è impossibile decifrare le parole di Folchetto e comprendere il senso della presenza di Raab nel terzo cielo (Auerbach 2010, pp. 75 ss.).

Di passi danteschi egualmente allusivi alla tipologia biblica Auerbach ne individua anche altri, e benché la vera, grande novità della sua lettura stia in quello che ho chiamato figuralismo di secondo grado, anche il figuralismo di primo grado ha un'importanza non trascurabile, sebbene forse più per l'esegesi e per la filologia dantesca che per la teoria letteraria. In questo ambito ricadono, per esempio, le *figurae quae diabolum denotant* cui accennavo prima: altrove (Castellana 2008) ho interpretato Nembrot esattamente come una di queste figure, o per essere più precisi, come imitazione di Satana.

In generale, si può affermare che mentre il figuralismo di secondo grado rientra nell'ambito dei fenomeni che Gérard Genette chiamerebbe ipertestuali, nei quali l'ipotesto biblico funziona non come semplice fonte ma come modello strutturale del testo di arrivo, il figuralismo di primo grado (il «motivo tipologico») ricade invece totalmente sotto la giurisdizione della cosiddetta intertestualità, cioè di quella dimensione in cui l'ipotesto biblico, o più esattamente, il nesso inscindibile 'testo biblico' più 'commento', funziona come fonte o come contenuto alluso, dalla cui individuazione dipende la comprensione del senso. Vedremo tra breve perché è utile questa precisazione, ma intanto mi è sembrato opportuno puntualizzare la diversità tra le due accezioni di figura.

2.2.3 Concludo questa parte su Auerbach menzionando brevemente un terzo aspetto, o una terza accezione, della parola 'figura' che credo si possa collocare a metà strada tra il figuralismo di primo e quello di secondo grado. Parlo del concetto di *imitatio*, di cui Auerbach (in un saggio del '44, ora in Auerbach 1963, pp. 227-240) si serve soprattutto per presentare il personaggio di San Francesco, *imitator Christi*, nella *Commedia*. Dico a metà strada perché in primo luogo l'*imitator* non è di solito un personaggio biblico, e dunque il legame figurale col suo modello non è stabilito dall'esegesi patristica, ma si impone, in qualche

modo, da sé, è auto-evidente; e d'altra parte, però, proprio perché auto-evidente il rapporto di *imitatio* resta un fenomeno, mi pare, eminentemente intertestuale e non ipertestuale: non istituisce cioè una relazione strutturale complessa tra il testo (dantesco, in questo caso) e l'ipotesto biblico, ma per essere riconosciuta come tale fa affidamento alla memoria del lettore e alla sua capacità di riconoscere la 'citazione' della vita di Cristo in quella di Francesco.

Faccio infine osservare come l'*imitatio* rappresenti una parziale deroga e una novità rispetto alla concezione tipologica originaria, dato che l'*imitator* non rappresenta affatto l'adempimento di un tipo: Francesco non perfeziona né porta a compimento l'opera di Cristo, ma piuttosto supplisce alla sua assenza provvisoria e ricorda all'umanità che Lui è destinato a ritornare. La funzione dei santi è appunto questa: ricordare ai credenti che Cristo ha solo temporaneamente lasciato il mondo terreno.

3. Frye: tipologia come struttura

3.1 Qual è l'apporto specifico di Frye alla teoria della figuralità e che direzione ha preso quella teoria dopo l'apparizione del *Grande codice*? I tre capitoli centrali di questo libro del 1982 costituiscono, di fatto, una trattazione esaustiva del figuralismo come elemento-chiave del 'grande codice' biblico (quella del grande codice, lo ricordo, è una metafora che Frye riprende da William Blake: «The Old and the New Testaments are the Great Code of Art»).

C'è però una prima e fondamentale differenza tra la concezione figurale di Frye e quella di Auerbach: mentre per il filologo tedesco erano stati i Padri della Chiesa (con l'avallo di San Paolo) a *conferire* un carattere figurale al Vecchio Testamento, cioè a *interpretarlo* figuralmente, per Frye invece la tipologia si presenta come un dato strutturale del testo biblico, come una sua qualità oggettiva e come un dato ontologico *a priori*: un dato certo *riconosciuto* ed esaltato dall'esegesi cristiana, ma solo *a posteriori*. Ciò comporta, se accettiamo questo spostamento di enfasi dal momento interpretativo a quello strutturale, almeno due ordini di considerazioni. La prima ci porterebbe a riconoscere, con Frye, che la struttura tipologica del Nuovo Testamento può essere individuata in larga parte anche prescindendo dalla esegesi figurale dei Padri della Chiesa. La vicenda di Cristo, per esempio, ricalca *oggettivamente* quella di Mosè: come Mosè, Gesù sfugge all'infanticidio; raccoglie dodici discepoli così come Mosè aveva diviso Israele in 12 tribù; è battezzato nel Giordano e riconosciuto come figlio di Dio, portando a compimento il 'tipo' di Mosè che attraversa il Mar Rosso, etc. Sono troppe le coincidenze per poter pensare che la 'costruzione' del personaggio Gesù nei Vangeli sia casuale. Più conveniente ritenere che essa si sia conformata a un disegno tipologico preordinato. Si può semmai aggiungere che l'esegesi figurale cristiana ha spesso e volentieri calcato la mano e lasciato che l'interpretazione diventasse sovrainterpretazione (per dirla con Umberto Eco), individuando relazioni tipologiche ben oltre i limiti forniti dal testo e ben oltre l'evidenza: il caso di Raab *figura ecclesiae* è probabilmente uno di questi. Ma in fondo questo è un problema secondario e non tocca il vero nodo della questione, che è appunto quello che (almeno) la storia di Gesù è strutturalmente inserita in un sistema di relazioni figurali con le storie dei profeti, un sistema di relazioni che in molti casi è semplicemente impossibile non vedere.

La seconda considerazione è meno ovvia della prima e forse ancora più interessante.

Frye la formula in modo volutamente provocatorio (forse per distanziarsi da Auerbach, con cui dialoga sempre in maniera implicita, citandolo molto raramente) in questi termini:

La tipologia nella Bibbia non è in alcun modo confinata alla versione che il cristianesimo dà della Bibbia: almeno dal punto di vista del giudaismo, il Vecchio Testamento è molto più autenticamente tipologico senza il Nuovo Testamento che con esso. Nel Vecchio Testamento vengono in primo luogo ricordati eventi che sono tipi di eventi posteriori pure riportati dal Vecchio Testamento. Così, la fabbricazione da parte di Aaron d'un "vitello d'oro" al tempo dell'Esodo (*Esodo* 32.4) è un tipo del più tardo culto scismatico impostosi nel regno settentrionale di Israele (1 *Re* 12.28), che pure plasmò dei vitelli d'oro. Per il giudaismo i principali antitipi delle profezie del Vecchio Testamento sono, come nel cristianesimo, la venuta del Messia e la restaurazione di Israele, sebbene, naturalmente, i due contesti differiscano. Il giudaismo ha anche il grande vantaggio, per una prospettiva tipologica, di mantenere nel futuro i propri antitipi cruciali (Frye 1986, p. 120).

Dunque non solamente il Nuovo, ma soprattutto il Vecchio Testamento (e principalmente quella che nella tradizione ebraica è detta *Thorà* e in quella cristiana *Pentateuco*) possiede una struttura tipologica. E una prova a favore della tesi di Frye è l'esistenza di una antica tradizione giudaica di esegesi tipologica della *Thorà* sviluppatasi in modo del tutto indipendente da quella cristiana, all'interno della quale, ovviamente, i 'tipi' biblici assumevano una significazione del tutto diversa da quella individuata negli stessi testi dai Padri della Chiesa. Basta del resto aprire l'imponente volume sull'interpretazione della Bibbia nella antica cultura ebraica pubblicato dal biblista Michael Fishbane tre anni dopo *The Great Code* per averne una conferma autorevole e solidamente argomentata anche dal punto di vista stilistico (per esempio tramite l'analisi di formule stereotipe quali 'così come ... allo stesso modo', che segnalano la relazione tra tipo e antitipo).² E però, a onore del vero (e per correggere la posizione troppo radicale di Frye), Fishbane mostra molto bene anche che nella tradizione ebraica la lettura tipologica non ha mai avuto l'importanza decisiva che ebbe nel cristianesimo, e che il suo peso è stato decisamente inferiore rispetto a quello dell'esegesi scritturale o legale (volte a chiarire il senso letterale della Bibbia) o anche rispetto ad altre forme di *aggadah*, cioè di interpretazione del *sensus plenior*, di una legge o di un'usanza descritte nel Vecchio Testamento.

Ma quali sono le conseguenze principali (ed anche i rischi, ovviamente) di questo spostamento di enfasi dal momento dell'interpretazione e dal fatto culturale (e sociale) della tradizione esegetica (che è quanto interessava ad Auerbach) al momento del testo in sé, della sua struttura e del suo 'codice', appunto (che è quanto interessa a Frye)? Nella prospettiva del critico canadese muta intanto, lo si vede bene, la funzione del critico, che non è più uno storico e un interprete quanto piuttosto un analista e uno 'scienziato' il cui compito è riportare alla luce la struttura oggettiva del testo. Auerbach, dal canto suo aveva spesso fatto cenno alla forma intrinsecamente aperta, bisognosa di interpretazione, del testo biblico (si ricordi la sua stupenda analisi dell'episodio del sacrificio di Isacco nel primo capitolo di *Mimesis*), ma ciò che gli interessava in modo esclusivo, come filologo romanzo e come

² Cfr. Fishbane (1985, pp. 350 ss.). Ringrazio padre Roberto Vignolo per avermi segnalato questo libro insieme agli studi di Beauchamp, che citerò più avanti.

medievista, era il modo concreto in cui la cristianità aveva *riempito* quei vuoti interpretativi e aveva dato senso a quelle ripetizioni e quelle analogie: il suo interesse è dunque di tipo storico. Eppure, per quanto rischiosa e problematica, l'apertura 'strutturale' di Frye apre effettivamente una serie di ipotesi che non possono in alcun modo essere trascurate, ed arricchisce, secondo me, la proposta di Auerbach senza toglierle validità. Il problema sta nel cercare di capire come queste due visioni possano trovare una sintesi teorica.

Per trovare questa sintesi occorre intanto riconoscere che, se è la Bibbia (e non solo la sua esegesi) ad avere carattere tipologico, allora saremo pienamente legittimati a ricercare le sue potenzialità ipertestuali (di nuovo nel senso di Genette) ben oltre la tradizione cristiana tardoantica e medievale studiata da Auerbach. Davvero, in questo caso, la Bibbia avrebbe tutti i requisiti per essere considerata il grande codice dell'arte occidentale, come diceva Blake, anche dopo la fine dell'egemonia culturale del figuralismo cristiano, cioè, stando ad Auerbach, dopo il Trecento e Dante; e davvero la Bibbia potrebbe essere stata il grande modello dell'arte occidentale, la grande mitologia fondativa della civiltà europea, non solo in virtù del suo contenuto (il che è scontato) ma appunto anche come modello formale e strutturale di tanti testi letterari.

Gli argomenti di Frye meritano attenzione, così come merita attenzione il suo approccio su due livelli (entrambi tipologici) al testo biblico, che appare molto più analitico di quello adottato da Auerbach (anche se non sempre persuasivo). I due livelli sono quello del mito (inteso in senso ristretto come racconto, trama, *dispositio* del materiale mitico) e dell'immaginario simbolico: c'è insomma una figuraltà delle singole immagini e dei singoli personaggi, e una figuraltà della trama, della macrostruttura narrativa.

3.2 Riguardo al primo aspetto direi che lo sforzo più notevole di Frye è il tentativo di 'grammaticalizzere' l'*imagery* biblica, sulla scia degli schemi classificatori dell'*Anatomia della critica* (Frye 1969). L'immaginario biblico è da lui scomposto e segmentato in tre grandi ambiti tematici: quello naturale, quello urbano, e quello della vita umana in sé. Ciascun ambito tematico ha a sua volta un'articolazione interna a tre livelli che Frye chiama apocalittico (cioè prefigurante il regno di Dio), analogico e demonico. Tutti e tre i livelli hanno natura tipologica. Per esempio, la figura femminile della Bibbia, che pertiene al terzo grande ambito, quello dell'essere umano in sé, comprende al suo interno la sottospecie della figura materna, e in questa prospettiva la Vergine Maria è 'figura' apocalittica della rivelazione (la Vergine Maria), mentre il suo contraltare demonico, Lilith (lo spirito notturno, probabilmente desunto dalla mitologia sumera) è, paradossalmente, il 'tipo' del male e del demoniaco. Eva, figura materna 'intermedia', annuncia invece per analogia le figure apocalittiche vere e proprie (Maria).

Un aspetto decisivo dell'immaginario figurale è inoltre la polisemia. Il medesimo elemento naturale-archetipico, l'acqua per esempio, può assumere un aspetto apocalittico-paradisiaco: così la sorgente, il fiume, la pioggia benedetta sono, nella Bibbia cristiana, tipi del battesimo. E tuttavia, l'acqua può avere anche una connotazione demonica, se il Diluvio, pur essendo stato inviato da Dio e pur prefigurando (sempre in una prospettiva cristiana) il battesimo, è anche un'immagine negativa di ira e di vendetta divina e una prefigurazione di tutte le future ire e vendette divine. D'altra parte la stessa Croce (che Frye associa all'immagine dell'Albero, altra figura altamente polisemica: Albero della Vita ma anche Albero del tabù violato da Adamo ed Eva) non ha affatto un significato univoco, perché contiene

sia l'idea della redenzione e della fede, sia l'orrore demonico della tortura inflitta a Gesù dai pagani. Già Auerbach aveva cominciato ad interrogarsi sul problema della polisemia figurale, distinguendolo nettamente dalla polisemia simbolica: Adamo è sia figura di Cristo sia figura dell'eresia, ma è il contesto a decidere di volta in volta quale dei due significati debba essere preso in considerazione nella relazione figurale (cfr. Castellana 2008). Ora, se dovessi individuare un punto debole nell'analisi di Frye lo vedrei nel fatto che questa tende continuamente ad estendersi al dominio vasto e ricco di insidie del simbolico e dell'archetipico, perdendo così di vista quella specificità della figura rispetto al simbolo di cui aveva parlato Auerbach. Il critico canadese è insomma più affascinato dall'inesauribile pluralità dei significati di un personaggio o dal potere archetipico di un oggetto che preoccupato di individuare la specificità culturale ed espressiva del 'tipo' rispetto al 'simbolo'.

Questo limite, in cui ad onor del vero molti riconoscono invece il fascino della teoria fryana, è chiaramente percepibile nella prosecuzione del *Grande codice* costituita da *Il potere delle parole*. In questo libro vengono approfonditi quattro archetipi biblici: la montagna, il giardino, la caverna e la fornace. All'immagine simbolica della montagna, per esempio, sono assimilabili per analogia quelle della scala, dell'albero e della torre: tutte rinviano ad una concezione simbolica del mondo terreno come mondo di mezzo, al di sopra del quale sta un mondo celeste e al di sotto un mondo sotterraneo. Questa concezione (dell'*axis mundi*) sarebbe stata presente in tutte le culture prima dell'avvento della spiegazione scientifica del mondo (Frye 1994, p. 177). La montagna simboleggia un desiderio di ascesa e di intensificazione della coscienza, così come la caverna simboleggia la discesa. Il sogno della scala (o meglio scalinata) di Giacobbe (*Genesi*, 28) è un sogno di ascesa al cielo: lì la scala *scende* dal cielo (non *sale* al cielo), indica cioè la volontà divina di entrare in contatto con l'uomo. Viceversa, la torre di Babele, essendo stata costruita dall'uomo, indica la presunzione dell'uomo di entrare in contatto con Dio o addirittura di sostituirsi a lui. Ora, le osservazioni più interessanti e suggestive di Frye riguardano la presenza dell'immagine della scala-montagna che sale al cielo in tutte le mitologie del vicino oriente: la ziggurat mesopotamica, dotata di scale a chiocciola per favorire un movimento a spirale, o la piramide egizia, costituiscono alcuni precedenti dell'immagine simbolica della scala-montagna nella Bibbia. La stessa torre di Babele assolveva originariamente a questo scopo, ma proprio attraverso questo esempio si può comprendere meglio il modo in cui Frye intende il principio tipologico: la Bibbia integra nella propria mitologia l'immagine della torre di Babele (che in origine doveva essere semplicemente un'immagine di collegamento tra umano e divino, come la sua etimologia, 'porta di Dio', lascia intendere) facendone un mito negativo e dandone una *interpretatio nominis* tendenziosa ('confusione delle lingue'). È così che essa diventa 'parodia demoniaca' della creazione e immagine di superbia.

L'analisi di Frye diventa poi davvero suggestiva e illuminante quando, sull'esempio di Frazer, affianca miti analoghi presi da culture lontanissime tra loro: in una leggenda dei nativi americani della Columbia Britannica si racconta di una scala di frecce costruita dagli animali sul tronco di un albero per salire al cielo; i più piccoli e agili riescono a salirvi, ma non il presuntuoso orso, che la fa crollare sotto al suo peso (Frye 1994, p. 185): la presunzione punita del plantigrado ricorda molto la superbia empia di Nembrot e quella dei Titani che ammassano le montagne per salire al cielo. Miti simili in culture diverse, dunque. E

a questo sostrato simbolico-archetipico che accomuna l'*imagery* biblica all'immaginario archetipico universale si aggiunge un elemento specifico che consiste appunto nel conferire al simbolo un significato tipologico: nella Bibbia, il crollo della torre di Babele è il tipo degli imperi che crolleranno dopo di lei. Nata in una cultura tribale, la Bibbia è ostile agli imperi, e Nembrot è il prototipo del re-imperatore che vuole sostituirsi a dio conquistando il mondo: «Babele è un simbolo ciclico, un esempio dell'ascesa e della caduta dei grandi imperi che forma una specie di contrappunto alla storia biblica» (Frye 1994, p. 190).

3.3 L'altro livello testuale sul quale si concentra l'analisi tipologica di Frye è quello della trama, del *mythos* vero e proprio. E in questo caso mi sembra che il vantaggio conoscitivo rispetto a quanto aveva osservato Auerbach ci sia, e sia anche notevole. Lo schema narrativo della Bibbia è sostanzialmente, sostiene Frye, uno schema a 'U' ripetuta, una sinusoide che descrive una caduta che segue sempre un'ascesa e così via, ma non all'infinito (come si vede nel grafico a p. 223 dell'edizione italiana del *Grande codice*). Dato un punto iniziale, che è la Creazione, abbiamo poi una serie di cadute e ascese: la cacciata dall'Eden e l'uccisione di Abele, poi Abramo che guida il popolo di Israele verso la Terra promessa; la cattività in Egitto e poi l'esodo guidato da Mosè e da Giosuè; l'invasione filisteica e la morte di Saul, e poi la rinascita ad opera di Davide e Salomone; la nuova caduta coincidente con la divisione del regno d'Israele e la cattività babilonese, e poi però la rinascita con la ricostruzione del Tempio di Gerusalemme sotto Ciro di Persia; le nuove persecuzioni degli Ebrei e la profanazione del Tempio voluta da Antioco Epifane e poi il risollevarsi delle sorti di Israele con la ribellione dei Maccabei; e infine l'Impero di Nerone cui però segue, per i cristiani, la nascita di Gesù e per gli Ebrei la venuta del futuro Messia. Questa sequenza di *mythoi* vede ogni volta ripetersi quasi esattamente la stessa vicenda di caduta e ascesa. Tutte le cadute e tutte le ascese sono collegate tra loro: Eden, Terra Promessa, Gerusalemme e Monte Sinai sono sinonimi interscambiabili della dimora dell'anima (e per il cristianesimo sono identici, nella loro forma spirituale, al regno di Dio annunciato da Gesù nei Vangeli). Analogamente, l'Egitto, Babilonia, Roma, Nerone, ecc. sono spiritualmente la stessa persona. I liberatori di Israele (Abramo, Mosè, Giosuè, Davide) sono tutti prototipi ('tipi') del liberatore finale (il Messia: Gesù per i cristiani), benché nel passaggio da un anello all'altro della catena tipologica vi sia sempre qualcosa in più: Mosè è figura di Cristo, ma il fatto che muoia prima di aver condotto Israele nella Terra Promessa sta ad indicare (nell'esegesi tipologica cristiana) il fatto che la sola legge non è in grado di redimere l'uomo, ma occorre l'intervento della saggezza e della profezia, qui emblemizzata dal 'tipo' di Giosuè, che porta a termine la missione del suo predecessore.

Questo modello di trama rompe radicalmente con l'epica e con la mitologia classica. Nella Bibbia, ogni caduta prefigura la caduta successiva, e ogni risalita preannuncia ogni futuro ripristino della condizione edenica: non è un semplice susseguirsi di rovesciamenti di fronte, come in un racconto d'avventure, ma un percorso lineare teso verso un punto nel futuro che non è esattamente l'Origine (l'Eden o la Creazione), ma è l'Origine e anche qualcosa di diverso da essa, una nuova meta, un nuovo traguardo finale. La specificità del *mythos* biblico sta insomma nel fatto che questo andamento ciclico che si avvita apparentemente su se stesso ha, *anche*, una direzione, segue *anche* un moto rettilineo, ed è mosso da una spinta verso il futuro che lo libera dalla prigione dell'eterno ritorno dell'identi-

co. Ciò che questa struttura narrativa esprime è sostanzialmente una nuova concezione del tempo, una concezione alternativa a quella delle società tradizionali e anche a quella greco-romana. Ed è proprio questa nuova idea di temporalità, per Frye, l'eredità maggiore che la Bibbia come narrazione tipologica ha lasciato alla cultura occidentale: l'idea secondo cui lo svolgersi degli eventi umani avviene nel tempo e che il tempo ha un senso e segue un moto rettilineo, nonostante le ripetizioni e i ricorsi storici. Un'eredità ben più che semplicemente letteraria, come si vede, dato che a questa stessa concezione del tempo attingerebbero, secondo Frye, tutte le religioni 'laiche' della modernità, dal marxismo allo stesso progressismo democratico: concezioni della politica fondate, prima ancora che su una verità scientifico-causale (e persino indipendentemente da essa), su una irrazionale e appunto fideistica speranza in uno sviluppo positivo della storia. Una concezione fideistica che il critico ha il compito di relativizzare e stemperare con quell'ironia che è per Frye lo *Zeitgeist* del nostro tempo, il 'modo' della contemporaneità, ma che è anche, a veder bene, l'unica modalità in cui qualcosa come un 'senso della storia' può sopravvivere oggi.

Si potrebbe discutere a lungo, in realtà, sulle conclusioni cui Frye approda nel *Grande codice*, contrapponendogli ad esempio la visione di Walter Benjamin, il quale vedeva nella Bibbia e nella teologia non un archetipo del progressismo liberale e socialdemocratico ma piuttosto un modello dell'azione rivoluzionaria, l'espressione di una filosofia della storia discontinua e fondata sulla rottura anziché sulla continuità. Il progressismo delle socialdemocrazie è «interminabile» («corrisponde a una perfettibilità infinita dell'umanità»), «incessante» (percorre una linea retta o una spirale) e si basa su una concezione del tempo come qualcosa di omogeneo e vuoto (Benjamin 1962, p. 83). Il materialismo storico (il marxismo rivoluzionario di Benjamin), invece, concepisce il tempo non come una categoria vuota e omogenea ma come discontinuità nel quale il passato è carico di attualità: la Rivoluzione francese si autorappresentava come una Roma repubblicana rinata, compiendo un «balzo di tigre» nel passato. Come dei nuovi Giosuè, inoltre, i rivoluzionari volevano fermare il tempo, sparando sugli orologi.

C'è un'intesa segreta fra le generazioni passate e la nostra. Noi siamo stati attesi sulla terra. A noi, come ad ogni generazione che ci ha preceduto, è stata data in dote una *debole* forza messianica, su cui il passato ha un diritto. Questa esigenza non si lascia soddisfare facilmente. Il materialista storico lo sa (Benjamin 1962, p. 76).

4. Una sintesi possibile? Qualche modesta proposta

4.1 Le argomentazioni di Auerbach sul figuralismo di primo grado vengono toccate in modo marginale dalla revisione di Frye e restano tuttora valide. Si tratta infatti, come ho detto, di forme di intertestualità, nelle quali l'ipotesto, la fonte puntuale, è in realtà non la Bibbia, ma il commento dei Padri della Chiesa alla Bibbia (si ricordi l'esempio di Raab). È invece la nozione di figuralismo di secondo grado, e insieme a questa il complesso di quelle relazioni che ho chiamato, con Genette, ipertestuali, che va ripensato in blocco alla luce delle conclusioni del *Grande codice* e che può portare a una revisione sostanziale della teoria della figuralità. Riconoscere la struttura *intrinsecamente* figurale della Bibbia

significa infatti anche ammettere che questa possieda (almeno in potenza) una dimensione ipertestuale, una forza modellizzante che va ben oltre il cristianesimo tardoantico e medievale, e forse anche, io credo, addirittura oltre l'orizzonte cristiano. Intendo dire che se la chiave di lettura tipologica è *interna* e non *esterna* al testo, allora l'eredità, le tracce della struttura biblica possono essere legittimamente cercate in ogni testo della tradizione letteraria occidentale, come Frye sostiene. A me pare insomma che questo mutamento di prospettiva possa aprire nuovi orizzonti di ricerca o legittimare da un punto di vista teorico alcuni tentativi che sono già stati fatti, in ordine sparso, in direzioni analoghe.³

Per fare questo, però, dobbiamo mettere meglio a fuoco la funzione del Nuovo Testamento come 'codice' di lettura figurale. Quando all'inizio ho riassunto le argomentazioni di Auerbach in *Figura* ho parlato di una evidente asimmetria nella relazione tipologica tra Vecchio e Nuovo Testamento, ma se accettiamo la prospettiva di Frye non è il Nuovo Testamento a costituire la chiave interpretativa del Vecchio, ma l'esatto contrario. Ciò non significa affatto, si badi bene, che nella teologia cristiana i Vangeli vengano sminuiti di importanza: Frye, del resto, prima che un critico letterario, era stato un pastore della Chiesa riformata canadese, e certo aveva ben presente la centralità del messaggio evangelico. Bisogna allora distinguere tra la *regola* strutturale che sovrintende alla costruzione del libro di Dio (di per sé autoevidente già nella Bibbia ebraica) e il *contenuto* dottrinale della rivelazione cristiana, che per il cristiano si chiarisce ovviamente solo attraverso il Nuovo Testamento.⁴

Chiariti questi due punti, mi pare che possiamo vedere la figuraltà di secondo grado ipotizzata da Auerbach in Dante in una prospettiva parzialmente diversa, e cioè come *uno* (non più l'*unico*) dei modi in cui la struttura tipologica della Bibbia ha direttamente influenzato la struttura narrativa di molti testi della letteratura occidentale. Se infatti è più conveniente ed economico, nel caso di Dante, ipotizzare uno o più intertesti esegetici nella (ipotetica) applicazione del principio figurale al destino individuale di personaggi di Catone o di Farinata, in linea teorica questa mediazione non è sempre necessaria: ciò che è necessario postulare è unicamente il presupposto dottrinale della 'realità' dell'inferno, sancito già dai Vangeli, ed ignoto alla Bibbia ebraica (nell'ebraismo l'anima del malvagio irredimibile dopo la morte si dissolve completamente e torna a Dio annullandosi: nella concezione ebraica l'idea dantesca che la vita ultraterrena sia il compimento figurale di quella terrena sarebbe del tutto inconcepibile).

4.2 Un tassello importante per un ampliamento della teoria nel senso che sto cercando di indicare è ad esempio il libro di Emilio Pasquini, *Dante e le figure del vero*. Quella che Pasquini ha chiamato figuraltà infratestuale (e io aggiungerei anche interpersonale, per distinguerla da quella intrapersonale del figuralismo tradizionale) non è, mi pare, necessariamente dipendente dalla mediazione patristica, ma può essere in gran parte collegata, in modo diretto, alla struttura tipologica della Bibbia, o quanto meno della Bibbia cristiana.

³ Elena Fabietti (2015) rintraccia ad esempio una struttura figurale in alcune liriche di Baudelaire e di Rilke ma, rifacendosi sul piano teorico al solo Auerbach, non chiarisce cosa legittimi la propria ipotesi di lavoro, che peraltro contiene spunti interessanti.

⁴ Su questo punto rinvio a Beauchamp (2000, pp. 221-223). Anche questo studio mi è stato segnalato da Roberto Vignolo.

Pasquini, che si rifà esplicitamente ad Auerbach, vede agire in tutta l'opera di Dante, e non solo nella *Commedia*, una sorta di figuralità infratestuale o di «figuralismo immanente al testo» (Pasquini 2001, p. 24) che, prendendo le mosse dalla *Vita nuova*, troverebbe un compimento finale nel *Paradiso*, «'vero' conclusivo» degli «umbriferi prefazi», cioè di ogni scritto dantesco precedente.⁵ Ora, se pare difficilmente accettabile nella sua formulazione diciamo così massimalista,⁶ questa tesi appare però plausibile se limitata alla *Commedia*. Molto suggestiva è ad esempio la 'serie' figurale ipotizzata dal critico, che per brevità chiamerò Ulisse>Stazio>Dante, dove l'eroe omerico rappresenta figuralmente la tensione umana a «seguir virtute e canoscenza», che ci distingue dalla bestia; dove Stazio, poeta cristiano, nel discorso sulla generazione dell'uomo di *Purgatorio* XXV 52-78, riprende e supera la concezione ulissiaca della conoscenza e prefigura già «Dante che sta redimendosi» (Pasquini 2001, p. 116); e dove Dante stesso, infine, 'indandosi' accanto a Beatrice nel *Paradiso* (Pasquini 2001, p. 245), porta a compimento il lungo percorso verso l'unica conoscenza fondamentale per l'uomo (quella di Dio), da Stazio solo auspicata ma non esperita. Ecco quindi un esempio di figuralismo infratestuale (*infra-*, considerando le diverse cantiche come testi autonomi), dove contano sia le analogie (Dante è simile a Ulisse per il desiderio di conoscenza che lo solleva dalla bestialità) sia le differenze e il superamento del modello (l'«alto volo» di Dante lo condurrà a Dio, il «folle volo» di Ulisse al naufragio e alla perdizione).

Ora, a me sembra chiaro che questo figuralismo infratestuale e interpersonale (che implica cioè una relazione tipologica tra due o più personaggi), abbia in realtà ben poco a che fare con Auerbach (la cui ipotesi di lettura riguarda invece la dimensione intrapersonale, di Catone o di Farinata) e abbia poco a che fare, anche, con la tradizione patristica, mentre mi pare leggibile come un effetto diretto (cioè non necessariamente mediato dalla tradizione esegetica) dell'azione modellizzante della struttura tipologica biblica: paradossalmente, dunque, Pasquini è molto più vicino a Frye (peraltro mai citato) che all'autore di *Mimesis*.

4.3 È venuto il momento di dare una forma sistematica alle osservazioni fatte sin qui e di offrire un'idea di quelle che ancora si potrebbero fare. La tabella che propongo di séguito offre, credo, una visione della figuralità molto più varia e articolata di quella a cui siamo abituati *d'après* Auerbach.

⁵ «Nella prospettiva che qui si suggerisce, di un *work in progress* esteso a tutta l'opera di Dante, non sembrerebbe arbitrario applicare all'universo dantesco questa sorta di duplice meccanismo di completamento-perfezionamento, che nella nostra prassi esegetica viene a configurarsi [...] come una sorta di 'figuralismo infratestuale'. La *Vita nova* e le *Rime* potranno così essere considerate 'figura' del *Convivio*, le une e l'altro 'figura' dell'Inferno e insieme del purgatorio. Si rifletta, per un primo esempio, sull'immagine giovanile degli stranieri di passaggio a Firenze dopo la morte di Beatrice (i "peregrini che pensano de li amici lontani" nel XL della *Vita nova*), e come essa si trasformi nel mito della lontananza e della nostalgia nell'esordio dell'VIII del *Purgatorio* ("Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core / lo di c'han detto a' dolci amici addio"). Ma, soprattutto, s'immaginino tutte insieme queste opere come 'figura' e 'tipo' del *Paradiso*, nel quale *ultimus cantus* (tale, per Petrarca, il suo *Triumphus Eternitatis*) convergerebbero, come a 'compimento' o approdo definitivo, tutti gl'itinerari precedenti» (Pasquini 2001, pp. 18-19).

⁶ Il rischio maggiore (che mi pare evidente anche dalla citazione di *Vita nova* XI in parallelo con *Purg.* VIII, 1-6) è quello di confondere il «figuralismo infratestuale» o «immanente al testo» con qualcosa che somiglia molto ad un semplice rapporto intertestuale, o a quella cosa abbastanza comune tra gli scrittori che è il perfezionamento di un'immagine, di una metafora ricorrente, di un luogo testuale da un'opera all'altra.

		Livello di transtestualità			
		Iperestuale <i>tipologia biblica come modello del testo letterario</i>		Interestuale <i>tipologia biblica come fonte del testo letterario</i>	
		<i>Trasposizioni figurali</i>	<i>Figure di 2° grado</i>	<i>Imitationes</i>	<i>‘Motivi tipologici’ (Auerbach) (o figure di 1° grado): mediazione dell’esegesi patristica</i>
Livello dei personaggi	Personale <i>il senso figurale riguarda il singolo personaggio</i>	Personaggio non biblico che ‘imita’ il personaggio biblico e ne replica la dimensione tipologica: i ‘romanzi’ di Giobbe (T. Hardy, <i>Jude the obscure</i> , F. Tozzi, <i>Il potere...</i>)	-	<i>Imitatio Christi</i> : San Francesco nella <i>Commedia</i> (Auerbach)	Citazioni/allusioni a personaggi biblici dotati di senso figurale, da interpretare secondo il codice esegetico elaborato dalla tradizione patristica: Raab <i>figura ecclesiae</i> in <i>Par. IX</i> (Auerbach) Nembrot <i>figura diaboli</i> in <i>Inf. XXXI</i>
	Intrapersonale <i>la relazione figurale unisce due stadi dell’esistenza dello stesso personaggio</i>	-	Figuralismo intrapersonale (il legame figurale è tra i due stati dell’anima: <i>ante</i> e <i>post mortem</i>) Catone, Virgilio, Beatrice, Farinata e Cavalcante nella <i>Commedia</i> (Auerbach)	-	-
	Interpersonale <i>la relazione figurale unisce due (o più) personaggi distinti</i>	<i>Star Wars</i>	Figuralismo infratestuale (e interpersonale) Ulisse > Stazio > Dante nella <i>Commedia</i> (Pasquini)	-	-

Le colonne della tabella si riferiscono al genere di transtestualità, mentre le righe riguardano il livello del personaggio, che può essere considerato (1) nella sua dimensione unitaria e personale; (2) in quella intrapersonale, come fa Auerbach; o infine (3), in quella interpersonale, ad es. nell’ipotesi di Pasquini. Alcune caselle sono vuote, a volte perché

devono esserlo, a volte perché, lo confesso, non ho ancora trovato esempi soddisfacenti. Una parte della mia terminologia deriva da Genette (1997, pp. 3-7), anche se sono ben consapevole della possibile confusione generata dal termine 'ipertestuale', che oggi ha un altro significato prevalente. Chiamo quindi *transtestuale* tutto ciò che mette in relazione un testo con un altro testo (nel nostro caso l'altro testo è sempre la Bibbia), e *ipertestuale* qualsiasi relazione, che unisca un ipertesto a un testo anteriore o ipotesto, di grado più complesso della semplice *intertestualità*, intendendo con quest'ultimo termine ogni forma di citazione o allusione 'semplice' all'ipotesto. La *trasposizione* rientra per Genette tra i fenomeni di ipertestualità e non tra quelli di intertestualità. Uso invece il termine *infratestuale* nel senso proposto da Pasquini, intendendo con esso quel particolare sottotipo di relazione ipertestuale esistente tra le diverse opere di Dante e anche (in via del tutto ipotetica, e almeno parzialmente) tra i diversi canti della medesima opera (la *Commedia*), sia a livello di personaggio che di trama.

Sulla destra della tabella ho collocato i 'motivi tipologici' di Auerbach (Raab figura della Chiesa, Adamo e Saul *figurae Christi* etc.). Subito a sinistra situo invece le *imitationes*, e cioè i casi di intertestualità diretta tra il testo letterario e quello biblico: l'esempio di San Francesco è ripreso ancora da Auerbach, e numerosi esempi di *imitatio Christi* sarebbero ovviamente ricavabili anche al di fuori della *Commedia*.

La zona sinistra della tabella è riservata invece alle relazioni *ipertestuali*, che sono di due tipi: uno lo conosciamo già, ed è quello che avevo chiamato in modo provvisorio figuralismo di secondo grado, e che ora sarei tentato di ribattezzare *figuralismo intrapersonale* (l'esempio di Catone e quello di Farinata valgono per tutti). Il *figuralismo infratestuale* di Pasquini mi pare collocabile più o meno sulla stessa linea, eccettuato il fatto che è interpersonale e non intrapersonale, cioè coinvolge più personaggi della stessa vicenda e nello stesso testo. In entrambi i casi la relazione col testo biblico mi sembra di tipo strutturale e formale, e non implica nessuna o quasi nessuna relazione con l'esegesi figurale medievale.

Un elemento nuovo dello schema, che mi pare di poter dedurre (ma molto indirettamente) dalle riflessioni di Frye, è quello relativo alle trasposizioni figurali. Le *trasposizioni figurali* sono, nella mia intenzione, un caso particolare delle 'trasposizioni' *tout court* (sempre nel senso di Genette). Tra queste non includo né le innumerevoli riscritture (es. *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann) né le parodie (*La pazza storia del mondo* di Mel Brooks) della Bibbia o di singoli personaggi biblici, ma appunto solo le trasposizioni moderne della Bibbia in narrazioni che ne conservino allo stesso tempo anche il carattere figurale.

Mi spiego con un esempio. Esiste, tra Otto e Novecento, un buon numero di romanzi che attualizzano la vicenda di Giobbe e la riscrivono in termini moderni. Non tutti i 'romanzi di Giobbe', però, sono trasposizioni figurali. Alcuni, come *Il processo* di Kafka⁷ o il *Giobbe* di Roth, sono trasposizioni e basta (nel senso in cui l'*Ulisse* di Joyce è

⁷ È lo stesso Frye (1986, p. 195) a definire *Il processo* un *midrash* al libro di Giobbe. Più esattamente, direi, un *midrash aggadah*, un commento in forma di racconto. Ho studiato in modo approfondito la struttura dei 'romanzi di Giobbe' nel saggio omonimo che uscirà a breve nella raccolta di saggi *Tozzi in Europa*, curata da me insieme a Ilaria de Seta per l'editore Carocci.

una trasposizione dell'*Odissea*, ed è evidente che nella tradizione ebraica Giobbe non ha alcuna dimensione figurale. Viceversa, nella tradizione cristiana Giobbe è stato spesso letto come 'figura' di Cristo, a volte già a partire dall'esegesi patristica (*Job, qui dolens, vel magnus interpretatur, figuram Christi portavit*, San Girolamo, *Commentarii in librum Job*).⁸ Inoltre, l'interpretazione in chiave figurale e cristologica di Giobbe ricorre spesso, peraltro, anche nel cristianesimo moderno, come si vede nella suggestiva lettura che del mito giobico ha dato René Girard ne *L'antica via degli empi*.⁹ In un contesto cristiano, dunque, è perfettamente legittimo evocare la storia di Cristo per comprendere il grado di ipertestualità che lega il Libro di Giobbe a libri come *Jude l'oscuro* di Thomas Hardy o il *Podere* di Federigo Tozzi, il cui protagonista è appunto un «Giobbe laico, un Giobbe che non conosce o almeno non riconosce Dio nelle prove alle quali è sottoposto» (Baldacci 1994, p. 51), che subisce però un'uccisione sacrificale che lo assimila paradossalmente al Cristo. Tozzi o Hardy, quindi, non si limitano a trasporre la sola storia di Giobbe, ma ne traspongono anche la dimensione figurale (cristiana): questa dimensione (se è attivata nel processo interpretativo: ma può non esserlo) arricchisce di senso il testo e ne complica la relazione con l'ipotesto.

La trasposizione figurale può riguardare anche il livello che ho chiamato *interpersonale*. Chi ha seguito l'evoluzione della saga di *Guerre Stellari* dal 1977 a oggi si sarà accorto che quella che con i primi tre episodi degli anni Settanta e Ottanta non era altro che una storia rocambolesca con alterni rovesciamenti di fronte, negli ultimi e più recenti episodi si è trasformata in un meccanismo narrativo molto più complesso, assumendo appunto una struttura marcatamente tipologica. Tra i cavalieri *jedi*, coloro cioè che sono dotati della Forza e addestrati per farne buon uso, esiste un rapporto di paternità reale o elettiva, ma soprattutto un rapporto di prefigurazione, nel senso che le qualità di ognuno sono anticipate da colui o da coloro che lo hanno preceduto, e nel senso di un perfezionamento progressivo di queste qualità. Qui-Gon Jinn, esattamente come i profeti del Vecchio e del Nuovo Testamento, annuncia e anzi riconosce il Messia in Anakin, che però in una certa fase della sua vita sarà catturato dal Lato oscuro della Forza e diventerà il nero cavaliere Darth Vader, salvo ritrovare se stesso e ripudiare il Male *in limine mortis*, immolandosi per il trionfo del Bene. Anakin bambino, del resto, ha tratti inequivocabilmente cristologici perché, come Cristo, non ha un padre terreno ma è nato per concepimento verginale dalla madre Shmi. Darth Vader è tra l'altro non solo 'tipo' del figlio Luke, ma anche, se si vuole, la sua parodia demonica, direbbe Frye, e come tale inaugura una serie figurale negativa che lo mette in relazione tipologica col nipote Kylo Ren, decisamente più malvagio di lui perché finge di redimersi e uccide addirittura il proprio padre Han Solo, compiendo quell'omicidio contro natura che Darth Vader non aveva osato commettere nei confronti

⁸ Ma un esempio della contaminazione figurale tra la vicenda di Giobbe e quella di Cristo è già nel *Paradise Regained* di Milton, dove Cristo occupa il posto di Giobbe nella contesa tra Dio e Satana (cfr. Frye 1956).

⁹ Le tesi sulla violenza mimetica e sul mutamento di paradigma imposto dal cristianesimo sono esposte da Girard nel libro sul *Capro espiatorio* (Girard 1987, in particolare, sul sacrificio di Cristo, v. pp. 168 ss. e 201 ss.). L'analisi del Libro di Giobbe è invece in Girard (1994), le analogie con Cristo sono analizzate soprattutto alle pp. 172 ss.

del figlio Luke. In *Star Wars* non c'è solo un rapporto di somiglianza tra tutti i buoni da un lato e tutti i cattivi dall'altro: ogni buono (e ogni cattivo) supera per qualità (positive o negative) chi lo ha preceduto, in quella che a me pare a tutti gli effetti una 'serie' figurale.

La teoria del figurale che ho cercato di abbozzare sin qui non è alternativa a quella di Auerbach, che per primo ha saputo coglierne le possibilità trasferendola dalla teologia e dalla cultura medievale sul piano della critica letteraria. Piuttosto la integra, senza negarne la portata conoscitiva nei casi circoscritti in cui il grande filologo l'ha applicata. Ho cercato di problematizzare ed estendere questa teoria tenendo conto soprattutto dell'apporto di Frye, delle intuizioni di Pasquini e di alcuni filoni della teologia biblica contemporanea. Considero in particolare l'apporto di Frye fondamentale a condizione però che si evitino i rischi connessi alla critica archetipica, e a patto di rispettare la specificità della figura rispetto al simbolo (come non sempre Frye mostra di saper fare). Lo scopo di questo allargamento della teoria è semplice: estendere l'ipotesi figurale a un numero di fenomeni culturali maggiore di quelli tradizionalmente studiati in tale prospettiva, spaziando dalla cultura letteraria 'alta' fino alla produzione cinematografica di intrattenimento, permette di vedere in che misura il testo biblico abbia dato forma a un modo specifico di raccontare e abbia contribuito a delineare la struttura di molti poemi, romanzi e film.

Bibliografia

- Auerbach E. (1963), *Studi su Dante*, a cura di Della Terza D., Milano, Feltrinelli.
- Auerbach E. (1964), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, introduzione di Roncaglia A., trad. it. di Romagnoli A., H. Hinterhäuser, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Auerbach E. (2010), *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, a cura di Castellana R., C. Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale.
- Baldacci L. (1994), *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi.
- Beauchamp P. (2000), *L'uno e l'altro testamento*, vol. II, *Compiere le Scritture*, Milano, Glossa.
- Benjamin W. (1962), *Angelus novus. Saggi e frammenti*, introduzione di Solmi R., Torino, Einaudi.
- Castellana R. (2008), *Nembrot figura diabolica: la mimesi figurale nella «Commedia»*, «Rivista di studi danteschi», VIII, 2, luglio-dicembre 2008, pp. 328-340.
- Castellana R. (2013), *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Roma, Artemide.
- Castellana R. (2014), *Il realismo creaturale di Tozzi: una lettura di Giovani*, in Tortora M. (a cura di), «La punta di diamante di tutta la sua opera». *Sulla novellistica di Federigo Tozzi, Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012*, Perugia, Morlacchi editore U.P., pp. 35-70.
- Fabietti E. (2015), *Immagini figurali. Uno studio sulla poesia di Baudelaire e Rilke*, Cuneo, Nero-subianco.
- Fishbane M. (1985), *Biblical interpretation in ancient Israel*, Oxford, Clarendon Press.
- Frye N. (1956), *The Typology of Paradise Regained*, «Modern Philology», 4, pp. 227-238.
- Frye N. (1969), *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi.
- Frye N. (1986), *Il grande codice*, Torino, Einaudi.
- Frye N. (1994), *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, Firenze, La Nuova Italia.
- Genette G. (1997), *Palinsesti*, Torino, Einaudi.

Girard R. (1987), *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi.

Girard R. (1994), *L'antica via degli empi*, Milano, Adelphi.

Pasquini E. (2001), *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Mondadori.

Schoysman A. (2009), *Mimesis, X: Les variantes du «réalisme créaturel»*, in Domenichelli M., M.L. Meneghetti (a cura di), *Erich Auerbach*, «Moderna», XI, 1-2, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, pp. 153-164.

Nella Zona. Leggere Auerbach attraverso Pynchon

Federico Francucci

Of course it happened. Of course it didn't happen.
(Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*)

Sarebbe poco dispendioso dal punto di vista ontologico, e non richiederebbe clamorose violazioni dei dati storici né eccessivi sfrenamenti dell'immaginazione, costruire un mondo possibile in cui Erich Auerbach e Thomas Pynchon si sono incontrati. Il brevissimo *Vorwort* di *Literatursprache und Publikum* è datato «New Haven, Conn[ecticut], Ende Februar 1957» (Auerbach 1958, p. 7); i primi racconti pubblicati da Pynchon, *The Small Rain* e *Mortality and Mercy in Vienna*, escono solo due anni dopo, nel 1959, su riviste degli studenti della Cornell University,¹ a cui Pynchon si era iscritto nel 1953 per studiare fisica e poi letteratura. Il Connecticut e lo stato di New York sono contigui; basterebbe immaginare – e non è affatto inverosimile – che una copia di *Mimesis*, magari nella traduzione americana di Willard Trask, pubblicata a Princeton nel 1953, sia arrivata tra le mani di un Pynchon non ancora ventenne (era nato nel 1937); e poi che questi, già apprendista scrittore, si sia messo in viaggio verso New Haven, per vedere ed ascoltare quel professore tedesco sessantenne che aveva chiuso il suo *magnum opus* discutendo delle sorti della cultura europea su una scena che si faceva sempre più velocemente globale, o per usare le sue parole, andava verso una «unificazione e semplificazione» che avrebbe messo capo a una «vita comune degli uomini sulla terra» (Auerbach 1964, vol. II, pp. 337-338), e sarebbe stata il risultato, e il capovolgimento, dell'estrema complicazione poliprospectica e multitemporale, e anche della varietà di forme di vita – si può forse tradurre così il «Lebensreichtum» dell'originale (Auerbach 1959, p. 514) – raggiunte in quel frangente storico. Orchestrare quell'incontro, fargli seguire, chissà, un dialogo, e svilupparne le conseguenze sarebbe un affascinante esercizio di critica fantastica e controfattuale, un'ipotesi di contatto tra incompatibili, la costruzione ex post di un collegamento da aggiungere a quelli, non molto numerosi, che legano lo storicismo tedesco dell'Ottocento, e il suo lascito, e la nebulosa postmodernista, in special modo nella sua disseminazione statunitense,² di cui qui non mi assumerò il peso.

¹ Cfr. Levine, Leverenz (1976, p. 265); Bloom (2003, p. 297).

² Importante a questo riguardo il caso di Geoffrey Hartman, critico letterario allievo di Auerbach a Yale e più tardi generalmente annesso all'area cosiddetta 'decostruzionista'. Hartman ha lasciato una testimonianza significativa dei suoi rapporti con Auerbach, e della vita di Auerbach alla Yale University (Hartman 2007, pp. 165-180). Gli intellettuali che si sono richiamati alla lezione di Auerbach, però, hanno assunto in prevalenza posizioni fieramente contrarie al cosiddetto postmodernismo: una figura esemplare in questo senso è, ovviamente, quella di Edward Said. Molto più sfumata e variegata è a mio avviso la posizione di Fredric Jameson, che studiò con Auerbach mentre era dottorando a Yale, alla metà degli anni Cinquanta.

Resta però il fatto, forse degno di qualche attenzione, che il primo romanzo di Pynchon, *V.*, esce soltanto sei anni dopo la morte di Auerbach, ed è leggibile, in modo perfettamente ambivalente, come la conferma e la smentita sia della filosofia della storia che delle ipotesi sulla rappresentazione della realtà edificate dallo studioso tedesco.

Verifichiamolo prendendo in considerazione tre problemi di fondo, strettamente interrelati, con cui Auerbach ha dovuto misurarsi incessantemente nell'ultimo periodo della sua vita, durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale. In primo luogo il destino del progetto e dell'identità culturali chiamati Europa, o anche Occidente, nella fase in cui la loro forza aggregante e unificatrice viene minacciata da un'omologazione planetaria che potrebbe cancellarne tutti i valori: un problema formulato in termini simili già dal Goethe che discute di *Weltliteratur* nei colloqui con Eckermann, e sempre più dibattuto col passare dei decenni.³ In secondo luogo, la necessità, per affrontare un compito arduo come la riformulazione e la salvaguardia della cultura europea, di una visione d'insieme, basata su una sintesi dialettica, e la cui possibilità si gioca tutta nell'individuazione di un punto di accesso, o di attacco, in grado di irradiare – è proprio Auerbach, nel famoso intervento sulla *Weltliteratur* del 1952, a parlare in proposito di «irradiazione», «Ausstrahlung», e «forza di irradiazione», «Strahlkraft» (Auerbach 2006, pp. 60-63) – sui materiali una luce che ne riveli l'intima e nascosta connessione (Pradeau 2005; Castellana 2013, pp. 121-123). O, con un'altra formula di Auerbach, la necessità di una «domanda» da porre al testo, o all'archivio, perché quello possa rispondere (Auerbach 1960, p. 26), e presentarsi nella sua natura di nodo in una rete di riferimenti collegati. In terzo luogo, un problema metacritico della massima rilevanza: occorre che visione e sintesi originate dall'aver formulato la domanda giusta o dall'aver trovato, per intuizione, il punto d'attacco adeguato, rimangano sempre immanenti o consustanziali al campo di studio, senz'ombra di distanziamento o trascendenza ironici, malinconici o solo prudenziali che ne compromettano l'integrità o revochino in dubbio l'adesione dello studioso alla sua intuizione e alla sua ricerca. È questo il significato principale, per Auerbach, della serietà, del serio (*Ernsthaftigkeit, Ernst*), tante volte invocati come pietra di giudizio.

Se ora apriamo *V.*, è subito evidente che il romanzo parla proprio della civiltà e della cultura europea, ma lo fa dal punto di vista di chi ha dovuto subire quella civiltà e cultura per un periodo durato qualche secolo, con enormi perdite umane, materiali e spirituali. È specialmente la porzione ambientata nelle colonie tedesche in Africa meridionale nel 1922 (dove fanno la loro apparizione alcuni personaggi che ritroveremo in *Gravity's Rainbow*) a mettere in chiaro, simultaneamente, la dislocazione del punto di vista e l'ipotesi che l'altezza dell'elaborazione spirituale europea non possa in alcun modo essere separata dall'atrocità con cui le potenze europee hanno agito in territori vicini e lontani. Siamo prossimi, si capisce, alla celebre affermazione di Benjamin, nell'ottavo paragrafo di *Sul concetto di storia*, secondo la quale niente nel patrimonio culturale «è un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie» (Benjamin 1997, p. 31). Tutti o

³ Jérôme David ha costruito una sintesi intelligente dei percorsi che da Goethe portano fino a Auerbach, attenta a restituirne una fisionomia riconoscibile navigando nell'oceano bibliografico (David 2012, pp. 31-61 e 154-185).

quasi i personaggi del romanzo, per venire al secondo problema di Auerbach, sono raffigurati alle prese con un compito ermeneutico; proprio come il filologo, devono interpretare, ridisporre, ricomporre in una figura una congerie di dati enorme e in apparenza refrattaria alle ipotesi d'ordine. La gran parte dei personaggi di *V.* non fa altro. E anch'essi avvicinano il loro 'testo' partendo da una domanda, che riguarda l'entità messa a titolo: Chi o che cos'è 'V.'? Questa domanda possiede una forza d'irradiazione immensa, dato che è in grado di legare eventi storici, contesti geografici, testi artistici distanti e disparati in un unico e insieme estremamente vario discorso; ma tutta la finezza ermeneutica dispiegata si trasforma in un delirio interpretativo a stampo gravemente paranoico, dato che 'V.' sarebbe la lettera iniziale di una (o più) creatura femminile implicata in un complotto di dimensioni planetarie, ordito da tempo imprecisabile, con lo scopo di provocare una catastrofe che metterebbe fine alla civiltà dell'Occidente. Il piccolo prodigio dell'intuizione filologica confina pericolosamente con la ragnatela inattaccabile del paranoico. Inoltre, e siamo al terzo problema, qual è l'atteggiamento degli interpreti, e poi del narratore, nei confronti dei loro oggetti? Per capirlo è necessario un esempio, che traggio proprio dal capitolo 'africano', il nono, intitolato *Mondaugen's Story*. Kurt Mondaugen è un giovane studente di ingegneria che viene inviato in Africa Meridionale per compiere rilevazioni. Si sono verificati fenomeni atmosferici sonori inspiegabili, «atmospheric radio disturbances, sferics for short» (Pynchon 1963, p. 230), e il tecnico deve registrarli e studiarli per cercare di scoprire se siano segnali o rumori, se portino qualche messaggio. Mentre conduce la sua attività, si comincia a parlare di una nuova ribellione dei nativi contro i coloni; Mondaugen dunque si rifugia nel palazzo di Foppl, un tedesco che in Africa ha fatto fortuna, e mentre intorno a lui gli altri inquilini mettono in scena una specie di interminabile orgia sadico-perversa, prendendo a pretesto un assedio che non c'è e trasformandolo in una festa funerea – il «Foppl's Siege Party» (Pynchon 1963, p. 235) – il giovane tecnico continua la sua ricerca. Senza risultati, finché una notte il capitano Weissmann non gli comunica di aver decifrato gli «sferics». Riportiamo la scena.

One night he was awakened by a disheveled Weissmann, who could scarcely stand still for excitement. "Look, look", he cried, waving a sheet of paper under Mondaugen's slowly blinking eyes. Mondaugen read:

DIGEWOELDTIMSTEALALENSWTASNDEURFUALRISK

"So", he yawned.

"It's your code. I've broken it. See: I remove every third letter and obtain: GODMEANTUURK. This rearranged spells Kurt Mondaugen".

"Well, then", Mondaugen snarled. "And who the hell told you you could read my mail."

"The remainder of the message," Weissmann continued, "now reads: DIEWELTISTALLESWASDERFALLIST."

"The world is all that the case is," Mondaugen said. "I've read that somewhere before" (Pynchon 1963, pp. 277-278).

Qui abbiamo a che fare con un duplice smarcamento da ogni 'serietà' in senso auerbachiano. In primo luogo per le modalità di costruzione del contenuto: la scena è grottesca e

risibile sia per come Weissmann ‘decifra’ il codice, separando dalla stringa alfabetica un gruppo di lettere, selezionato con un criterio arbitrario, che, anagrammato, produrrà senso; sia per il senso che in tal modo viene rinvenuto (proprio il nome del tecnico-ermeneuta, come se gli *sferics* avessero sempre parlato espressamente con lui). In secondo luogo per la scelta, attribuibile in questo caso solo all’istanza autoriale, delle lettere che formano la seconda parte del messaggio. «Die Welt ist Alles, Was der Fall ist» è, infatti, la prima proposizione del *Tractatus Logico-Philosophicus* (Wittgenstein 1922, p. 24), che nel mondo di questo capitolo pynchoniano, ambientato, lo si è detto, nel 1922, era uscito da appena un anno (la battuta finale di Mondaugen funziona da segnale dell’ironia d’autore; va anche rimarcato il fatto che, nella decifrazione di Weissmann, gli *sferics* parlano tedesco). In italiano potremmo tradurla, per conservare la probabile intenzione di Pynchon nel riportarla qui, e assecondare anche la traduzione inglese, come ‘il mondo è tutto ciò di cui si dà il caso’; ovvero tutti i fatti che accadono e costituiscono il mondo accadono per caso, senza corrispondere a nessun progetto. Ne consegue, dunque, che anche il fatto qui narrato, ossia la trasmissione e decifrazione di un messaggio in cui si dice che tutto capita per caso, è casuale, e che le cose potevano svolgersi anche diversamente, il messaggio avere tutt’altro contenuto, o non esistere affatto. Oppure anche che la tecnica di decifrazione di Weissmann è frutto del caso, e la stringa di codice poteva essere decifrata diversamente. Oppure ancora, cambiando di piano, che la complicata struttura di *V*, intessuta di richiami e legami a distanza, non trova fondamento in un preciso progetto d’autore, non è fatta per formulare alcuna domanda, né per fornire alcuna risposta; oppure che può formularne e fornirne una qualsiasi. Abbiamo sotto gli occhi, per riassumere, una concatenazione di eventi estremamente improbabile, un’interpretazione che diventa ridicolo delirio, e la mossa dell’autore che piazza la citazione di un celebre libro, che ha avuto una consistente influenza sul pensiero filosofico occidentale, in un posto e in un tempo dove verosimilmente non può stare se non a prezzo di spericolate acrobazie, citazione che ha l’effetto di destabilizzare profondamente la tenuta ontologica del mondo romanzesco.⁴

Sembra ci sia un modo per sanare la contraddizione, però: la storia di Mondaugen arriva al lettore mediata da un secondo narratore, Herbert Stencil, che, sostiene, l’ha messa per iscritto dopo averla raccolta dalla voce dell’ormai anziano Foppl, che l’aveva appresa da Mondaugen stesso. Stefan Matessich ha analizzato questa narrazione multipla, parlando di «palimpsestic effect that comes increasingly to distort and fragment the novel» (Matessich 2002, p. 27). E in realtà tutte le porzioni del libro che si svolgono in tempi diversi

⁴ Questo tipo di configurazione del materiale romanzesco, che si potrebbe, calcando un po’ la mano, definire suicida, ha, evidentemente, massicci effetti sulle interpretazioni che se ne possono dare. Uno dei più evidenti è che moltissimi passaggi (tutti, in linea di principio) del romanzo possono essere assunti con uguale legittimità come chiave interpretativa dell’intero edificio. Valga a titolo di esempio Lhamon Jr (1976), che basa la sua lettura, sottile e intelligente, su un dettaglio apparentemente trascurabile del primo capitolo di *V*, dove un personaggio molto secondario viene trasferito dall’equipaggio di una nave della Marina a quello di un’altra. Ho provato, anche se in estrema sintesi, a suggerire l’idea che nel romanzo di Pynchon vi sia, pur inevitabilmente impaniata, almeno in parte, nelle maglie dell’iperinterpretazione a tutto campo, la possibilità di una presa diversa sulla materia e quindi anche un altro modo di leggere, in Francucci (2017). Uno sguardo complessivo sul romanzo, con una forte base teorica, si trova in Frasca (2003).

dal suo presente di base, gli anni Cinquanta in cui Stencil si muove, sono in qualche misura «stencilized» (Pynchon 1963, p. 228); cioè insieme filtrate dalla coscienza di Stencil, e ridotte a schematiche sagome bidimensionali, *stencils* appunto, sono tutte «impersonations» (Pynchon 1963, p. 61) di Stencil medesimo. E dato che Stencil frequenta una banda di intellettualoidi tra i divertimenti dei quali c'è anche comporre canzoncine interpolando nel testo la prima proposizione del *Tractatus*, sembra molto probabile che quella frase sia stata 'spedita' nel 1922 del giovane Mondaugen, ancora una volta, dal solito Stencil. La storia di Mondaugen sarebbe dunque almeno in parte apocrifà, e ad ogni modo è di sicuro una storia di secondo livello incastonata nel corpo del romanzo. La grossa incoerenza ontologica che la dissesta sarebbe puntellata da un'analisi dei piani di enunciazione, e si ridurrebbe a una mancanza di serietà da parte di un personaggio-narratore, non del narratore principale né dell'autore. Ma ciò che Ursula Heise (1997, p. 212) ha scritto di *Gravity's Rainbow* è valido, sia pure in maniera un po' meno perturbante, anche per *V.*: «some solutions that the text proposes turn out merely to repeat the structure of the problem». Infatti Stencil, il «quick-change artist» (Pynchon 1963, p. 61) che può ventriloquare il racconto storico assumendo e deformando tutte le identità, è di per sé l'«impersonation» dell'inconsistenza. Replicabile e cartaceo sin dal nome, assorbito dal compito insensato di ricostruire la vita (e la morte) di suo padre Sidney, un altro Stencil / *stencil* a sua volta ossessionato da una ricerca, quella di 'V.', Herbert è un vuoto, uscito da un altro vuoto, che gira a vuoto i quattro angoli del pianeta. *V.* alberga un buon numero di strambi e di matti, ma Herbert Stencil è la figura più astratta, monomaniaca, lontana dall'esistenza che si incontra su queste pagine. Affidare a lui la trasmissione del racconto del passato significa automaticamente desostanzializzare il passato e tramutarlo in un ordito paranoico senza capo né coda. Il problema della serietà, dunque, non fa che riproporsi.

Una sequenza del secondo romanzo di Pynchon, *The Crying of Lot 49*, mostra un altro di quelli che potremmo chiamare i modi della non-serietà (auerbachiana) dell'autore (montaggio adialettico, struttura autoconfutante, irreperibilità di un punto di orientamento e di ancoraggio sulle cose, ironia formale al massimo regime di funzionamento), un modo che stavolta riguarda i tratti basilari dello spazio, o meglio degli spazi, nell'opera. La riasumo per cenni, limitandomi a quanto attiene strettamente al mio discorso. Oedipa Maas, la protagonista, e l'investigatore-avvocato-attore Metzger sono in una camera d'hotel, e la donna non è sicura se accettare o meno le smaccate *avances* dell'uomo, ma ha bisogno che lui le fornisca informazioni. Decidono così di fare un gioco: per ogni domanda rivolta a Metzger, Oedipa dovrà togliersi un capo d'abbigliamento. A questo punto la tonalità picaresca e tardoadolescenziiale su cui era registrata la narrazione sparisce bruscamente e ne subentra una nuova: Oedipa si chiude in bagno, che guarda caso è dotato di una cabina-armadio, e

quickly undressed and began putting on as much as she could of the clothing she'd brought with her: six pairs of panties in assorted colours, girdle, three pairs of nylons, three brassieres, two pairs stretch slacks, four half-slips, one black sheath, two summer dresses, half dozen A-line skirts, three sweaters, two blouses, quilted wrapper, baby blue peignoir and old Orlon muumuu. Bracelets then, scatterpins, earrings, a pendant. It all seemed to take hours to put on and she could hardly walk when she was finished. She made the mistake of looking at herself in

the full-length mirror, saw a beach ball with feet and laughed so violently she fell over, taking a can of hair spray on the sink with her. The can hit the floor, something broke, and with a great outsurge of pressure the stuff commenced atomizing, propelling the can swiftly about the bathroom. Metzger rushed in to find Oedipa rolling around, trying to get back on her feet, amid a great sticky miasma of fragrant lacquer. "Oh, for Pete's sake", he said in his Baby Igor voice. The can, hissing malignantly, bounced out the toilet and whizzed by Metzger's right ear, missing by maybe a quarter of an inch. Metzger hit the deck and cowered with Oedipa as the can continued its high-speed caroming; from the other room came a slow, deep crescendo of naval bombardment, machine-gun, howitzer and small-arms fire, screams and chopped-off prayers of dying infantry. She looked up past his eyelids, into the staring ceiling light, her field of vision cut across by wild, flashing overflights of the can, whose pressure seemed inexhaustible. She was scared but nowhere near sober. The can knew where it was going, she sensed, or something fast enough, God or a digital machine, might have computed in advance the complex web of its travel; but she wasn't fast enough, and knew only that it might hit them at any moment, at whichever clip it was doing, a hundred miles an hour. "Metzger", she moaned, and sank her teeth into his upper arm, through the sharkskin (Pynchon 1966, p. 23).

È un brano lungo, ma andava citato per intero. William Donoghue lo ha letto brillantemente come esempio della compresenza, in Pynchon, di una rappresentazione dello spazio e degli eventi compatibile con la comune esperienza quotidiana, diciamo pure realistica, e di un'altra rappresentazione in cui spazio e eventi seguono leggi molto simili a quelle che si trovano nei cartoni animati, «real space» e «cartoon space» (Donoghue 2014, p. 84). Nelle righe che abbiamo letto, l'ingresso di Oedipa in bagno sigla il trasferimento dal primo al secondo spazio, e solo in quest'ultimo diventa possibile ciò che, pochi istanti prima e nell'altra stanza, non lo sarebbe stato: l'indossare decine e decine di indumenti e gioielli, il trascorrere di un tempo indefinibile prima che Metzger entri a controllare, il ruolo di attore principale rivestito da un oggetto inanimato che comincia a impazzire, e costruisce quella che senza equivoci possibili è definita come una trama («complex web»), mettendo a rischio la vita dei due umani presenti (che, per conto loro, risultano ubriachi, o inebetiti, o abulici, o ricalcati su personaggi televisivi, e comunque piatti e incoerenti). E, ciò che è più importante, il testo non fornisce alcuna ragione, nemmeno la più inverosimile, del passaggio da uno spazio all'altro: li giustappone brutalmente, e poi li connette mediante la traiettoria del flacone di lacca (un oggetto dotato di una propria volontà maligna), che passa dal bagno alla camera e poi di nuovo al bagno, e il sonoro della televisione, che Oedipa e Metzger, sdraiati sul pavimento del bagno, sentono venire dall'altra stanza. Donoghue parla di «hysterical juxtaposition of the two spatial modes» (Donoghue 2014, p. 100), a me qui basta segnalare quella vicinanza e permeabilità senza rapporto, in virtù della quale, cambiando stanza, i personaggi cambiano anche natura, passano a un livello d'essere differente, e senza nemmeno farci caso: l'unico 'spirito' che può varcare immutato, in un senso e nell'altro, la soglia tra i due spazi è qui il gas del flacone di lacca, la vera anima-soffio, il propellente che permette il tracciarsi di una rete di traiettorie. Ma questa forma d'ordine, l'unica percepibile nella situazione confusa e fuori fuoco che abbiamo visto, è un ordine ostile. E inoltre anche quell'energia che sembrava «inexhaustible» a un certo punto (dopo quanto? Non possiamo dirlo, data la percezione del tempo alterata, come sotto acido o marijuana, che troviamo nel romanzo) viene meno; il flacone ritorna un guscio

senza vita, la forma reticolare svapora in una nuvola puzzolente. Molto rumore per nulla.⁵

Sulla mancanza di serietà (o sull'alternanza di serietà e non serietà) come strategia fondativa della scrittura di Pynchon si è discusso molto. Riporto, tagliandoli all'osso, solo tre pareri interessanti. Stefan Mattesich, dopo aver sottolineato che nell'opera in questione «a determined antiseriousness prevails [...] at almost every level and becomes its point», ha posto la domanda di «how to take seriously a nonserious discourse», affermando inoltre che rispondere a questa domanda avrebbe «implications for postmodernism in general» (Mattesich 2002, p. 25); Leo Bersani ha scritto che l'*allure* da fumetto o film comico così ricorrente sulla pagina di *Gravity's Rainbow* (ma l'osservazione si può estendere), a interrompere sequenze di grande pathos e partecipazione gestite secondo i canoni dello stile sublime, ha una funzione importantissima: «comic books and movies provide the mode of *Gravity's Rainbow* seriousness, which is the mode of ontological comedy» (Bersani 2003, p. 164). Brian McHale ha caratterizzato l'instabilità ontologica pynchoniana (lo spezzone di *The Crying of Lor 49* riportato sopra ne è un esempio semplice; il brano estratto da *V* un esempio un po' meno semplice; in *Gravity's Rainbow* tale instabilità diventa terremotante) come un processo di decondizionamento del lettore (McHale 1992, p. 61).

Prima però di mantenere fede al titolo che ho dato al mio intervento e portare Auerbach dove questo indica, forse è il caso di riattraversare molto cursoriamente *Mimesis*, con una domanda naturalmente, e senza la pretesa di dire alcunché di nuovo. Controlliamo allora ancora una volta quali fattori devono combinarsi, secondo Auerbach, perché in un testo letterario occidentale ci sia realismo, e inoltre quali campi semantici, e in qualche caso

⁵ Lo scritto in cui più che in tutti gli altri Auerbach ha esercitato la sua «historicist generosity» (Ankersmith 1999, p. 57) nei confronti di un fenomeno letterario dai caratteri opposti alla sua indole e alla sua teoria – perché fondato proprio su disarmonia, stridore, compresenza di forma e informe – è il grande saggio su Baudelaire del 1951. In esso Auerbach porta fino quasi al limite di rottura il suo orizzonte ermeneutico per giungere alla comprensione, e alla splendida spiegazione, di un'attitudine radicalmente nichilista che vede il mondo come un carcere, la vita stessa come un processo orribile, la salute come il peggiore dei mali (sono le stesse immagini che Auerbach userà per descrivere il mondo di Joyce). È un esercizio di empatia quello imbastito da Auerbach quando, leggendo *Spleen*, afferma che «si comincia a dubitare, insieme al poeta, che possa mai ritornare un giorno in cui splenderà il sole», e che «il povero pipistrello, la Speranza, ha perso il contatto con ciò che vi è al di là delle nubi»; e nella domanda capitale che segue la voce del poeta e quella del critico fanno una cosa sola: «E poi, esiste davvero qualcosa?» (Auerbach 1970, p. 151). Se le nuvole dovessero davvero un giorno diradarsi, si vedrebbe finalmente il sole, o non sarebbe piuttosto il nulla stesso a mostrarsi? Auerbach arriva addirittura a comprendere e accettare l'assenza della figura di Cristo, e della vicenda dell'incarnazione e della passione, così fondamentali nella sua concezione della vita e della letteratura, dal panorama delle *Fleurs du mal*. Ma c'è un punto estremo giunto al quale il critico è costretto ad allontanarsi da Baudelaire, e ad invocare un errore imperdonabile da parte del poeta. Commentando alcuni versi di *Le rêve d'un curieux*, Auerbach isola una scena di rivelazione dopo la morte, che in Baudelaire può essere soltanto rivelazione del nulla, rivelazione negativa. Ebbene, questa rivelazione è fallimentare perché completamente priva di pathos; il morto si trova nella stessa situazione che lo infastidiva e annoiava in vita, ancora in attesa che qualcosa succeda, che il nulla si mostri. Questo momento supremo azzerà le aspettative del momento supremo. «N'est-ce donc que cela?», si chiede Baudelaire, e Auerbach non può tollerare che questo nulla si prenda gioco di chi l'ha cercato: «è un Nulla che attraverso la sua nullità stessa irride e trascina verso il basso chi vi anela» (Auerbach 1970, p. 170). Insomma Auerbach rifiuta il nulla non serio, il nulla che schernisce, e il Baudelaire che arriva ad ipotizzarlo.

quali parole, si affaccino con regolarità sistematica nel momento in cui il critico illustra i suddetti fattori. Questo potrà servire a mettere in luce ancora una volta la dimensione problematica del realismo auerbachiano, e alcune delle linee di tensione che la attraversano. Per come Auerbach la costruisce e ricostruisce insieme, la rappresentazione seria, problematica o addirittura tragica di un momento o di una piccola serie strutturata di momenti qualsivoglia della vita di persone comuni, colti (momento e serie) nella profondità umana e nello spessore storico che loro pertiene (ho unito, è evidente, alcune formule fisse dello studioso), porta con sé una difficoltà intrinseca che prima o poi si manifesta. Auerbach trova genialmente una maniera e una figura che consente di rendere pervia l'aporia; ma proprio questa soluzione si trasforma ben presto, a sua volta, in un altro problema pressoché insormontabile.

Fin dalla prima ricezione di *Mimesis* è stata sottolineata l'ampiezza dell'arco oscillatorio sul quale alcune parole-chiave del libro si muovono, arco a cui corrisponderebbe un ventaglio di concetti, o di accezioni terminologiche, piuttosto diversi tra di loro. Com'è noto Auerbach ha rivendicato con forza questo aspetto, rispondendo alle critiche di Curtius negli *Epilegomena* del 1953, come una scelta di metodo: usare termini vaghi perché siano i contesti storico-culturali, volta per volta, a chiarirne il significato; anziché adottare categorie concettuali la cui univocità spianerebbe il vario e il molteplice dell'accadere (sintetizzo così Auerbach 1970, p. 196). La varietà esiste ed è giustificabile alla luce del prospettivismo storicista che guida Auerbach. Tuttavia ciò non toglie, mi pare, che si possano individuare due esigenze principali che si fanno sentire in ogni tipologia del realismo auerbachiano, in qualunque contesto storico lo si reperisca; due basilari direzioni di scorrimento sempre richieste, che sembrano confermare l'idea, più volte affacciata dalla critica, che nel lavoro di Auerbach ci sia anche, accanto a quella storicamente variabile, un'idea normativa di realismo (Ankersmith 1999, pp. 57-58).

Veniamo al primo cardine del realismo. La vita di tutti i giorni (*alltäglich*) delle persone comuni in un momento qualsivoglia si deve, nella rappresentazione, *sentire*, si deve percepire a livello sensoriale e corporeo. Auerbach usa continuamente termini che afferiscono all'area semantica del *fühlen*. Si sostiene che la pagina restituisca colori, odori, sapori, aromi («die Würze», Auerbach 1959, p. 281), di quei particolari momenti di realtà che rappresenta; sensazioni concatenate in blocchi che si danno a percepire non razionalmente ma per empatia, per coinvolgimento somatico, e infine per immersione, per incorporazione. Al gruppo di termini appena sinteticamente esposto si associano infatti regolarmente indicatori per così dire di profondità, e *tief* è senz'altro una delle parole più cariche e importanti di tutto il libro;⁶ questa vita intensa sta giù, nel mezzo, negli interstizi della carne; una buona opera realista ci fa scendere a quel livello, che condividiamo con i personaggi-momenti rappresentati e con l'autore che li ha rappresentati. Tanto avanti si spinge l'intensità di tale esperienza da lasciarsi indietro, o lasciarsi al di sopra, i confini dell'identità dei singoli; si tratta, al limite, di un unico flusso impersonale di vita in cui ci si immerge.

⁶ Questo aspetto della proposta storico-teorica di Auerbach si presta ovviamente a letture di impostazione diversa. Elena Fabietti (2014), che ha messo in rilievo l'«ossessione per la profondità» di Auerbach, ne ha tentato un'interessante interpretazione fenomenologica in chiave merleau-pontyana.

D'altra parte, però, la scena, l'evento, il momento rappresentato deve risultare percorribile anche in un altro modo, e la pagina deve trasmettere anche un altro livello di senso. Il fatto deve risultare intessuto in una rete di relazioni con altri fatti, ad esso adiacenti oppure lontani; deve essere sintatticamente ordito in un insieme largo di fenomeni, nella concatenazione dei quali siano espresse le dinamiche storiche, politiche, sociali, culturali, in cui ciascun individuo comune e ciascun momento qualsivoglia è oggettivamente coinvolto, che i suoi attori ne siano consapevoli oppure no. Insomma il fatto è solo una piccola figura in una tela molto più vasta. E se nel realismo di primo tipo, quello somatico ed empatico, scrittore/narratore, fatto rappresentato e lettore condividono (idealmente) un unico ambiente, che è appunto di sensazioni in transito nella corrente della vita, nel realismo di secondo tipo, che potremmo definire prospettico-panoramico, lo scrittore prima e il lettore poi stazionano su un livello diverso, e superiore, a quello del fatto rappresentato. Se il realismo di primo tipo è quello del *fühlen*, al realismo di secondo tipo Auerbach riserva un verbo fondamentale (in *Mimesis* e negli scritti che gli orbitano intorno), il verbo *herrschen*, signoreggiare, dominare. Per poterli ordinatamente disporre in vista della produzione di un senso articolato e complessivo, gli eventi vanno dominati dallo scrittore, che deve saperli e poterli «überschauen», guardare dall'alto, da lontano. Quello di primo tipo è un realismo della profondità e dell'aderenza, quello di secondo tipo è un realismo della distanza e del sorvolo. Con la puntualità di un meccanismo a orologeria, Auerbach definisce sempre il primo tipo di realismo con l'aggettivo *unmittelbar*, immediato; mentre è ovvio che il realismo di secondo tipo, pretendendo dall'autore la capacità sovrana di manipolare, tagliare e cucire secondo un piano gli eventi raccontati, è un'arte della mediazione, della negazione e dell'opportuno grado di disimpegno.

Evidentemente, la convivenza dei due tipi non è pacifica. Le cose si fanno ancora più interessanti, e complicate, quando si registra l'atteggiamento del critico, della voce argomentante di *Mimesis*, nei confronti di questa forte polarizzazione. Auerbach infatti sembra sempre presupporre che ci sia un ponte tra realismo fusionale e realismo panoramico, tra la massa del corpo e la sintassi della storia e del discorso, e questo si vede dal fatto che, nel valutare la riuscita della rappresentazione della realtà, il critico cerca sempre, nel testo, entrambi gli aspetti. E ciò che era stato giudicato buono da un versante, viene poi scartato per le sue mancanze sull'altro versante. Che altezza e profondità siano in Auerbach due polarità dialettiche e che il loro nesso si produca anche attraverso la negazione è evidente, così come è evidente che l'intera struttura di *Mimesis* obbedisca nei suoi snodi principali a questa dialettica: è la corrente di più riconoscibile ascendenza hegeliana.⁷

In *Mimesis* c'è una figura, a statuto del tutto eccezionale, a cui tocca il compito di comporre in sintesi le polarità e evitare che la dialettica divenga aporia. Ovviamente mi riferisco alla figura di Cristo, e alla sua duplice natura che gli fa incarnare, fino al punto di assumere su di sé la morte, la divinità trascendente, onnisciente e onnipotente. In questo modo Cristo è sia giù, immerso, nel profondo della vita, e della morte, sia in alto, dominatore di tutta la conoscenza e di tutte le relazioni in un solo battito di ciglia. Il migliore, e forse l'unico, vero realista occidentale è lui. Nell'economia interna di *Mimesis* Cristo è

⁷ Cfr. Tinè (2013).

la sua storia, spogliati dalla connotazione religiosa o teologica, svolgono la funzione di risolvere, anzi di armonizzare, in maniera insieme misteriosa e perfettamente evidente-perspicua, la dialettica di trascendenza e immanenza. La figura di Cristo non è, e questo mi pare importante, un ideale regolativo da tenere pacificamente all'orizzonte. Ho l'impressione che Auerbach metta in scena tutti i protagonisti, numerosi e molto diversi, della sua opera facendo vestire loro, pur se in maniera spesso non evidente, i panni di supplenti, vicari, *imitatores* di Cristo; perché far convergere i due versanti della rappresentazione realistica richiede niente meno che un miracolo.⁸

Il ricorso a questa configurazione finisce però con l'aggravare, con il radicalizzare ulteriormente il problema che era chiamato a risolvere. Pressoché tutte le volte che l'accordo sembra risuonare nelle pagine di *Mimesis*, anche se solo momentaneamente, per disunirsi subito dopo, Auerbach si esprime sul registro della meraviglia, della commossa stupefazione, e fa intervenire un elemento di prodigioso, di soprannaturale. Tale soprannaturale può assumere un nome codificato nella storia della cultura (il magico in Shakespeare, il demonico in Balzac), oppure, più di frequente, può rimanere senza nome e sottotraccia; ma agisce sempre, e anzi mi sembra che sia necessario postularlo come condizione in mancanza della quale l'accordo non può realizzarsi. Ma è ovvio che la supplenza, il vicariato, l'*imitatio* di cui dicevo non possono che rivelarsi inadeguati, troppo umani. E più si avanza, nel tempo e sulle pagine di Auerbach, verso la modernità, epoca nella quale il mito cristologico del realismo (chiamiamolo così in mancanza di meglio) si rivela con evidenza sempre maggiore irrealizzabile, più il critico ricorre, come paletti per evitare che il *progress* verso l'adeguata rappresentazione della realtà deliri, esca dalla retta via, a una batteria di valori morali, se non in qualche caso addirittura moralistici.⁹

Ho finora tralasciato, nel commentare le formule che devono caratterizzare la rappresentazione realistica per Auerbach, un aggettivo fondamentale: l'aggettivo 'serio', *ernst*. Perché Auerbach insiste così tanto sulla serietà della rappresentazione? Perché la posta in gioco legata alla serietà è così importante da convincere Auerbach a svalutare, a screditare senza esitazioni, anche se forse con qualche rimpianto, opere per altri versi così ammirate? È proprio la mancanza di serietà che determina, per fare due esempi cruciali, il moderato distacco espresso da Auerbach nei confronti degli *Essais*, e il netto distacco nei confronti del *Chisciotte*; ed è la mancanza di serietà, unita all'accusa di perversione quasi diabolica,

⁸ A possibile riprova di questo si veda una delle figure nei confronti della quale lo Auerbach di *Mimesis* si mostra più ambivalente, ossia Montaigne (le pagine a lui dedicate vivono sul contrappunto tra una grande ammirazione e una leggera ma inemendabile disapprovazione, che a tratti conquista il palcoscenico). Dopo aver affermato che l'unità di corpo e spirito, che fa la forza di Montaigne, ha le sue radici nell'antropologia cristiano-creaturale, «in der christlich-kreatürlichen Anthropologie» (Auerbach 1959, p. 291), lo studioso sostiene che Montaigne avrebbe potuto (o dovuto? Anche qui l'oscillazione tra storicismo e concezione normativa è visibile), anche se non l'ha fatto, rendere ancora più evidenti quelle radici chiamando in suo aiuto il divenire carne del Verbo, «er hätte vor allem die Fleischwerdung des Wortes selbst zu Hilfe rufen können» (Auerbach 1959, p. 291). Anche se subito dopo Auerbach distingue gli atteggiamenti intellettuali dell'uomo Montaigne dal senso intrinseco della sua opera, mi risulta difficile non pensare che anche a quest'ultima Auerbach rimproverasse, in maniera reticente, una reticenza, o un'adesione tiepida al nucleo fondamentale dell'incarnazione divina.

⁹ Si veda per questo Domenichelli (2009); una lettura diversa offre Castellana (2013).

la ragione della freddezza, se non vogliamo dire dell'aperta ostilità, nei confronti di Joyce, a cui il critico preferisce, per la sua serietà, per l'amore vero e buono – «guter und echter Liebe» (Auerbach 1959, p. 513) – di cui sono pieni i suoi libri, Virginia Woolf. Il serio non è una qualità degli oggetti rappresentati, ma una modalità di rappresentazione; consiste, detto in grande sintesi, nell'assenza di procedimenti distanzianti, come l'ironia, che neghino o mettano in dubbio la partecipazione dell'autore alla materia rappresentata, o che disturbino il processo di rilevamento della sua posizione. Consiste inoltre in una pratica della mescolanza degli stili che sia amalgama, e non attrito, non stridore. Se viene attivato il modo ironico, l'autore non sta lì dove dovrebbe essere (dovrebbe per una obbligazione morale). La ricorrenza di una stessa parola, che associa a questo riguardo le pagine su Cervantes e quelle su Joyce, mi aiuta a precisare il discorso. Il mondo rappresentato del *Chisciotte* e quello dell'*Ulysses* vengono etichettati da Auerbach con il medesimo termine: *Verwirrung*, 'confusione'. Il diverso atteggiamento dei due autori determina i toni rispettivi delle due confusioni; nel caso di Cervantes è una confusione gaia, rappresentata con la leggerezza del distacco e del disincanto (secondo Auerbach, una posizione ideologicamente falsa e reazionaria); nel caso di Joyce è una confusione tetra, angosciante, volutamente caricata nei suoi tratti deformi, grotteschi, disorientanti e infernali – e qui starebbe la cattiveria dell'autore. Da questo e dal giudizio di Auerbach sui due libri si induce che un autore, se rappresenta in modo serio la realtà, non la rappresenta, in nessun caso e per nessun motivo, come confusione in cui i personaggi si muovono come burattini, piatti, esauriti della loro intenzionalità e della loro profondità esistenziale, vitale. E questa specie di comandamento – non rappresenterai la confusione – serve a sanzionare una vera e propria eresia, forse paragonabile a qualche forma di gnosticismo: confusione e non serietà sono un tradimento del titanico compito di rappresentare, il che vuol dire anche ricostruire, in maniera organica, provvista di un ordine, con vastità di collegamenti che suggeriscano una prospettiva storica, un mondo cogliendolo nei dettagli qualunque di una vita qualunque sentita nella sua profondità psichica e biologica. Rappresentare, non seriamente, la confusione significa scegliere di uscire dalla via dei questa *imitatio Christi* profana.

Verifichiamo molto rapidamente la ricostruzione appena proposta rileggendo le pagine sul *Chisciotte*. Quando Auerbach deve definire ciò che è strettamente peculiare di Cervantes, «das "eigentlich Cervantinische"» (Auerbach 1959, p. 338), afferma che si tratta in primo luogo di «etwas spontan Sinnliches», di qualcosa come uno spontaneo sensuale, tutto compreso nella sfera dei sensi; e continua:

una potente capacità di rappresentare al vivo [*lebhaft*, vivacemente] uomini diversissimi in diversissime situazioni, di farci penetrare nei loro pensieri e nei loro sentimenti, di farci udire le loro parole. Questa capacità è in lui tanto immediata [*unmittelbar*] e forte e a un tempo tanto libera da ogni altra mira, che quasi tutto il realismo dei tempi anteriori accanto al suo diventa limitato, convenzionale e tendenzioso (Auerbach 1956, p. 111).

Leggendo Cervantes noi ci troviamo, dunque, dentro i suoi personaggi, in un'adesione completa e priva di ogni finalità che non sia l'assaporare, diciamo così, il gusto dell'esistenza nel suo svolgimento. Con la stessa immediatezza sensuale, prosegue Auerbach, questa vita vera quotidiana è continuamente variata e rinnovata da Cervantes con

l'inserimento di personaggi nuovi e la tessitura di nuovi rapporti, fino a creare un grande gioco combinatorio, «kombinatorische Spiel» (Auerbach 1959, p. 339). Infine, ed è fondamentale, l'immediatezza profonda della vita e l'insieme variegato delle relazioni in cui tale immediatezza è coinvolta, sono ripresi e tenuti insieme da qualcosa, che dà ordine al tutto e lo fa apparire, risplendere in una luce inconfondibilmente cervantiana.¹⁰ E questo è il punto in cui Auerbach muove la sua principale obiezione: tipicamente cervantine sono «un'asprezza e un orgoglio [...] che gli impediscono di prendere il gioco sul serio» (Auerbach 1964, vol. II, p. 112). È, dunque, una questione di serietà, di serietà mancata, che segna secondo Auerbach il limite di Cervantes. Serietà ossia, in questo caso, accettazione di un impegno, di un coinvolgimento basilare con il mondo rappresentato. Cervantes non giudica nessuno, si limita a contemplare; ma così facendo rinuncia anche a comprendere l'intreccio di reali motivazioni storiche alla base degli eventi umani narrati, e – ultima conseguenza – può rappresentare questa realtà che egli stesso si è resa incomprensibile solo sotto forma di gioco. Il suo modo di ordinare la materia – questo è il cuore del discorso – basandosi su un rifiuto di conoscerla davvero, la configura come un girotondo di allegra e divertente confusione, «Reigen heiterer und unterhaltsamer Verwirrung» (Auerbach 1959, p. 342); il necessario guardare dall'alto per costruire una totalità produce una forma svuotata di sostanza. È appena il caso di notare, con doveroso salto anacronistico, che con giudizi pressoché identici è stato spesso liquidato il cosiddetto 'romanzo postmoderno'.

È stato spesso rimarcato quanto siano importanti in *Mimesis* i sommari, le analessi e le prolessi con cui Auerbach lega l'argomento di volta in volta trattato all'intero edificio del libro, suggerendo una forma di continuità, e un percorso di totalizzazione, alla sua esposizione discontinua e per *exempla*. Proprio seguendo queste piccole mappe disposte a intervalli irregolari sul territorio del libro, risulta chiaro che Auerbach tratteggia due linee di sviluppo del realismo tra XVII e XX secolo; una che da Saint Simon arriva a Virginia Woolf, e l'altra che da Cervantes arriva a Joyce passando per Flaubert. La prima è quella che, secondo lo studioso, riesce nel miracolo di «una sintesi così totalmente libera dall'armonizzazione tradizionale e così immediatamente penetrata nella profondità dell'esistenza umana a partire da dati dell'esperienza scelti a piacere» (Auerbach 1964, vol. II, p. 189).¹¹ Nei confronti della seconda l'attitudine di Auerbach è molto più guardinga, dato che i suoi protagonisti sarebbero tutti contraddistinti da un distanziamento nei confronti di realtà ed esperienza, che avrebbe viziato o vanificato la sintesi. Nel caso di Joyce la cautela di Auerbach diventa a mio avviso, come già detto, aperta ostilità. Com'è noto, allo scrittore irlandese sono dedicate poche righe, in due passaggi dell'ultimo capitolo;¹² varrà la pena riportare qui il secondo.

¹⁰ «Etwas, welches das Ganze ordnet und in einem bestimmten "cervantinischen" Licht erscheinen läßt» (Auerbach 1959, p. 339).

¹¹ Ho leggermente modificato la traduzione italiana in direzione di una maggiore aderenza al testo tedesco, che suona così: «eine so ganz von traditioneller Harmonisierung freie, so unmittelbar aus den beliebigen Daten der Erscheinung in die Tiefen der Existenz vorstoßende Synthese eines Menschen» (Auerbach 1959, p. 397).

¹² Sul «rumore d'assenza» prodotto dall'*Ulysses* in *Mimesis*, e su una maniera di riaccostare Joyce alle ipotesi di Auerbach sulla rappresentazione della realtà, si veda Baldi (2009, p. 205); mentre di «sostanziale incomprensione» da parte dello studioso tedesco parla Federico Bertoni (2009, p. 420).

In tutte quelle opere [quelle che dissolvono la realtà in un prisma multiprospettico, ndr] vi è, sì, un aspetto da fine del mondo [*Weltuntergangsstimmung*: un sentimento più che un aspetto], soprattutto nell'*Ulysses* con il suo beffardo scombussolamento della tradizione europea ispirato da odio-amore, con il suo stridente e disperato cinismo, il suo simbolismo che sfugge a ogni interpretazione, perché anche l'analisi più esatta non riuscirà ad altro che a cogliere il molteplice intreccio dei motivi, ma non l'intento e il significato dell'opera. Anche la maggior parte degli altri romanzi che seguono la tecnica del frangersi della coscienza, danno al lettore la sensazione [*Gefühl*] che non vi sia alcuna via d'uscita; essi contengono spesso qualcosa di sconcertante [*verwirrend*; che crea confusione, *Verwirrung*], di velato, di ostile; non di rado mancanza di volontà pratica di vivere, oppure gioia nel ritrarre le forme più crude della vita; un senso di avversione contro la civiltà [*Kultur feindschaft*], espresso con i mezzi stilistici più raffinati che essa aveva creato; qualche volta un ostinato e radicale impeto di distruzione (Auerbach 1964, vol. II, pp. 335-336).

Come ha già fatto notare Castellana (2009, pp. 103-104), nell'edizione italiana manca la frase che conclude il paragrafo, così: «comune quasi a tutti è l'oscurità e l'indefinitezza del loro senso; proprio quel simbolismo ininterpretabile che del resto si trova in altri generi artistici della stessa epoca». ¹³ In riferimento contrastivo al «senso di profonda realtà», «*Wirklichkeitstiefe*» (Auerbach 1964, vol. II, p. 336; Auerbach 1959, p. 513) che assume nel romanzo di Woolf il singolo fatto, l'episodio del calzerotto marrone, in *Ulysses* e nel tipo di romanzi di cui esso è la realizzazione più perfetta proviamo un senso di fine del mondo, mentre sulla pagina la tradizione europea viene sbattuta di qua e di là; difficile pensare che per Auerbach, che scriveva queste righe a Istanbul durante la seconda guerra mondiale, l'*Ulysses* non valesse anche come equivalente letterario del conflitto in corso e dei suoi effetti. E poi nel romanzo non troviamo fatti (e quindi non possiamo avere accesso, tramite questi, alla profondità vitale della realtà), ma solo simboli; e se ci mettiamo alla ricerca di un'intenzione d'autore, vale a dire di un impegno diretto dell'autore sulla sua materia, il tentativo fallisce e ci ritroviamo ogni volta a girare nel cerchio o nel labirinto dei motivi simbolici o mitologici («simbolismo ininterpretabile» significa quindi in realtà, per Auerbach, infinitamente interpretabile), in preda a una confusione, *Verwirrung*, sempre maggiore; proprio come, nel *Chisciotte*, non potevamo uscire dal «*kombinatorische Spiel*», dalla realtà trasformata (e impoverita) in rutilante spettacolo, e al posto del giudizio, della presa di posizione di Cervantes trovavamo solo la pazzia di Don Chisciotte. La differenza sostanziale è che la confusione, il disordine, da allegri che erano, sono diventati mortalmente angoscianti.

La guerra, la fine del mondo (del mondo della cultura europea), l'irreperibilità dei fatti o meglio la separazione non sanabile tra fatti e radicamento esistenziale, un labirinto infinitamente interpretabile di motivi, una gigantesca confusione disorientante, il compito impossibile di ordinarla in una sintesi incarnata: eccoci arrivati nella Zona.

In the Zone – Nella Zona è il titolo della terza parte di *Gravity's Rainbow*, il romanzo pubblicato da Thomas Pynchon nel 1973, ambientato in Europa durante la seconda guerra

¹³ «Fast allen ist gemeinsam das Verschleierte, Unabgrenzbare ihres Sinnes; eben jene undeutbare Symbolik, die sich auchst sonst, in anderen Kunstgattungen der gleiche Epoche findet» (Auerbach 1959, p. 513).

mondiale. Con il termine «Zona» si indica, nel romanzo di Pynchon, un'area geografica in un preciso momento della storia: una vasta estensione di territorio dell'Europa centrale che coincide grossomodo con la Germania e l'Olanda, nella tarda primavera e nell'estate del 1945, dopo che la Germania si è arresa alle forze alleate ma la guerra non è ancora finita, perché il Giappone è rimasto belligerante. La Zona è occupata dalle truppe americane, che però, in uno scenario di totale devastazione, si preparano a smobilitare in vista dell'arrivo dei russi, a cui l'area è stata assegnata; ed è attraversata da flussi di persone delle etnie più varie, la maggior parte in fuga, altre invece a caccia di segreti, di informazioni, per conto di oscure e minacciose agenzie. Si tratta dunque di uno spazio non più nazionale, popolato da tutte le razze, in una condizione di disordine politico, in uno stato di provvisorio ma apparentemente interminabile frammezzo, di sospensione senza futuro, e in cui si fanno soprattutto affari, gestiti in maniera impenetrabile da misteriosi cartelli transnazionali. Si capisce presto, insomma, che la Zona è trasfigurazione retrospettiva, retrodatata e *en raccourci*, del pianeta intero in quegli anni Sessanta-Settanta nei quali *Gravity's Rainbow* fu scritto, e che si affacciano direttamente nel finale dell'opera, imprimendo un'improvvisa scossa alla consistenza ontologica di base di un mondo finzionale la cui legalità era già molto incerta, e la cui complicazione già estrema. Anzi, si può dire senz'altro che la Zona è un tentativo di genealogia mitico-espressionista del mondo globalizzato e retto dal tardo capitalismo della seconda metà del XX secolo.¹⁴ È una figurazione allegorica condensata, lancinante e spaventosa di questa situazione, colta nel momento del suo primo fiorire, a guerra non ancora finita.

In un saggio molto interessante scritto a Istanbul nel 1941, *Literatur und Krieg*, Auerbach sostiene che la guerra in corso sarebbe stata una delle ultime, se non l'ultima, che si sarebbe vissuta sulla Terra, a meno che (parafraso fedelmente) gli uomini non andassero a trovarsi nuovi nemici su altri pianeti; perché questo pianeta, la Terra, stava diventando a ritmi molto serrati un Mondo-totalità, un Mondo-unico, che poteva essere colto dall'intelligenza umana tramite un unico sguardo d'insieme; e lo sviluppo tecnico della nostra civiltà dominava il globo in una misura che fino a trent'anni prima non ci si sarebbe potuto nemmeno figurare (sintetizzo Auerbach 2014, pp. 48-49). L'epoca è quella di ciò che Peter Sloterdijk, nella grande trilogia sulle sfere scritta a cavallo tra XX e XXI secolo¹⁵ ha chiamato terza globalizzazione, elettrica ed elettronica, nel cui tempo simultaneo tutti gli *habitus* culturali e tutte le forme di vita cosciente sulla Terra sono arrivate a una convivenza interattiva sincronica, a un'interconnessione globale carica di tensioni interne. Quel che più conta, Sloterdijk sostiene che questo mondo unico non possa in nessun modo essere radunato in totalità; il che vuol dire anche, da un'ottica latamente auerbachiana, che non c'è nessun *Ansatzpunkt*, nessun attacco adeguato (o almeno nessun attacco adeguato non ironico), nessuna posizione di problema, in base ai quali lo si possa rendere percorribile dallo spirito in tutte le direzioni e fin negli angoli più remoti. La figura eloquente scelta da Sloterdijk per definire sinteticamente questo mondo è quella delle schiume, *Schäume*;

¹⁴ Per il concetto di una storiografia espressionista che si sarebbe sviluppata attraverso e oltre la letteratura moderna rimando a Frasca (2015).

¹⁵ Si fa riferimento a Sloterdijk (2014a; b; 2015).

costruzioni «co-fragili» (Sloterdijk 2015, p. 337) di bolle continuamente alle prese con problemi di immunizzazione, cioè di regolazione dei rapporti di vicinato; se si cercasse di ristrutturarle abbattendo qualche parete esse scoppierebbero.¹⁶

Apriamo ora *Gravity's Rainbow*. Il romanzo di Pynchon è, in un certo senso, proprio un racconto che cerca di ricostituire la totalità; e il suo punto di partenza, il suo attacco, è la storia di Cristo. Già *V*, lo ricordo di passaggio, cominciava il giorno della vigilia di Natale del 1954; la prima parte di *Gravity's Rainbow* si svolge tra il 19 e il 26 dicembre 1944, quasi esattamente dieci anni prima.¹⁷ Il pellegrinaggio di Tyrone Slothrop, il protagonista, nella Zona, è anche viaggio iniziatico e percorso verso l'assunzione dell'identità cristologica: «Slothrop's Progress», dice a un certo punto il narratore (Pynchon 1973, p. 25). Slothrop, classica figura del ragazzone americano un po' sciocco che ha successo con le donne, torna nell'Europa dei suoi avi, che l'avevano lasciata alcuni secoli prima, perché tramite dure prove che prevedono il passaggio attraverso sette identità diverse, giunga infine a conquistare la sua identità più vera, il suo luogo più autentico, che sono per l'appunto quelli di un nuovo Cristo. Nel panorama sconvolto e totalmente incomprensibile della Zona, Slothrop dovrebbe diventare, alla fine, il portatore della Salvezza, della Redenzione. Il primo barlume del suo destino si manifesta attraverso una capacità speciale, paranormale, medianica; il dono di Slothrop consiste nell'aver una subitanea erezione al transito nei luoghi sui quali cadrà, poco tempo dopo, un razzo tedesco. Mappando tempestivamente le sue erezioni, a ciascuna delle quali corrisponde, nel romanzo, una conquista femminile, sarebbe possibile, tramite altrettanto tempestivi sfollamenti, evacuazioni, salvare innumerevoli vite. Per questo motivo il nostro 'eroe', senza che lo sappia, vive sotto lo stretto controllo dei servizi segreti britannici. L'*imitatio Christi* di Slothrop, assume col procedere della narrazione aspetti sempre più grotteschi, e il suo divenire-Cristo risulta sempre più inseparabile da un divenire-fumetto, divenire-ectoplasma, divenire-impalpabile, divenire-inesistente. Basti dire che tra le identità intermedie assunte dal personaggio ci sono due supereroi, Rocketman, l'uomo-Razzo, e poi addirittura Plechazuga, eroe con la faccia da maiale, e che la rivelazione definitiva, la trasfigurazione di Slothrop, cade il 6 agosto del 1945: il fulgore accecante di cui Cristo-Slothrop si ammanta è l'esplosione della bomba atomica su Hiroshima.

Non si tratta di un banale rovesciamento parodico, Slothrop non è un anticristo o una scimmia di Dio, una croce capovolta. Invece, «he becomes a cross himself, a crossroad, a living intersection» (Pynchon 1973, p. 625); il punto per cui prima o poi tutti gli attori umani e non umani del romanzo passano sulle loro piste, il punto senza identità che connette tutte le identità.

¹⁶ È solo una coincidenza, ma vale la pena di riportarla: nel sedicesimo capitolo di *Mimesis* Auerbach suggella la sua asprissima requisitoria, uno dei pochi casi di «unhistoricist hate» da parte sua (Ankersmith 1999, p. 59) nei confronti di Voltaire affermando perentoriamente che il filosofo restituisce, della realtà, solo la schiuma, «Schaum» (Auerbach 1959, p. 385). La schiuma: leggera, superficiale, iridescente, gradevole da guardare; ma priva di legami sostanziali con la materia che la sostiene, e del tutto effimera. L'immagine, nella sua caratterizzazione molto negativa, si inserisce alla perfezione nel sistema concettuale di *Mimesis*, regolato sull'asse dell'altezza e della profondità, a tutto discapito delle superfici.

¹⁷ Per il "calendario" dell'opera e l'intricata rete mitologico-religiosa ad esso associata vedi Weisenburger (2006).

Il primo effetto prodotto da *Gravity's Rainbow* sul lettore è una gigantesca confusione ermeneutica. Confusione, peraltro, di cui sono già preda molti personaggi del libro, che sono per di più dei lettori.¹⁸ Uno dei dilemmi che maggiormente alimentano la confusione, di personaggi e lettori, riguarda proprio la confusione e l'ordine. C'è qualche tipo di connessione che tiene insieme l'enorme congerie di dati, situazioni, racconti, riferimenti, di cui il romanzo e il suo mondo sono stipati? C'è insomma un modo di renderlo leggibile, o per meglio dire dominabile, in maniera dura o morbida, dandogli cioè un senso solo o una serie armonica di sensi? O ci si deve invece arrendere alla disconnessione, al disordine? E si riuscirà mai a individuare l'intento o il significato dell'opera, o ci si troverà, nonostante tutti gli sforzi, a ricadere sempre sull'intreccio molteplice dei motivi? Le domande che Auerbach poneva all'*Ulysses* possono valere anche per il romanzo di Pynchon. Molti, nel rivolgerle, hanno istruito requisitorie in piena regola, sempre concluse dallo stesso verdetto: *Gravity's Rainbow* è «careless, amoral, and malignant» (Weisenburger 2006, p. 8).

Affido il mio piccolo tentativo di risposta al rilievo di una connessione, e di una sconconnessione. La repentina interferenza, o piuttosto collisione, tra due contesti e due tempi diversi che si registra nelle pagine conclusive costringe il lettore a mettere in dubbio non questo o quell'aspetto della sua interpretazione, ma il presupposto 'naturale' che l'aveva guidata, ossia che la narrazione l'avesse impegnato sulle piste di un mondo vero, pur se di verità di finzione si trattava. Quando però nell'ultima pagina ci si ritrova in un vecchio cinema, «old theatre» (Pynchon 1973, p. 760), di Los Angeles, al buio, nel momento in cui un guasto ha interrotto la proiezione di un film che sembra proprio raccontare la storia che stiamo finendo di leggere, allora bisogna fare i conti con l'impressione che tutto sia stato una enorme sceneggiata, e che forse noi lettori siamo stati raggirati fin dall'inizio. *Loro*, quell'oscuro *They* onnipresente nella storia, ci hanno manipolati fin dal primo passo. E se torniamo all'inizio ci accorgiamo che non solo siamo stati manipolati, ma che ora il testo stesso ce ne fornisce la certezza, facendosi nel contempo beffe di noi. Leggiamo infatti alla terza riga del romanzo: «It is too late. The Evacuation proceeds, but it's all theatre» (Pynchon 1973, p. 3). È, fin dall'inizio, tutta una sceneggiata, «all theatre», in quel vecchio cinema, «old theatre», dove ci risvegliamo alla fine. È stato tutto, per riprendere un titolo di David Foster Wallace (che ha letto molto bene Pynchon), un *Infinite Jest*, e un giochino da guitti basato sull'omofonia connette i due lembi estremi del romanzo per darcene la prova. Certo che c'è un ordine, allora, ma è del romanzo, e del mondo che vi si manifesta, che non avremmo dovuto fidarci. Non ha giocato seriamente. E sì che ci aveva anche avvertito: continuando a leggerlo avremmo potuto diventare anche noi come tanti personaggi che lo abitano, «brains ravaged by antisocial and mindless pleasures» (Pynchon 1973, p. 681). Se mai avesse potuto leggere *Gravity's Rainbow*, è probabile che Auerbach avrebbe riutilizzato una formula usata per dire l'errore del *Don Chisciotte*: «es trifft ins Leere» (Auerbach 1959, p. 328); colpisce nel vuoto, si svolge nel vuoto.

Ma è davvero tutto qui? Direi di no. Quello che sembrava un romanzo ambientato nel 1944-45 e invece era un film proiettato nel 1971 (o per meglio dire: il romanzo che fingeva di essere un film che fingeva di essere un romanzo), viene troncato bruscamente prima

¹⁸ «Many characters of *Gravity's Rainbow* are enormously dependent on books» (Caesar 1997, p. 126).

della fine. Per la precisione: il romanzo narra che il film al quale forse vuol farci credere che abbiamo assistito, anziché leggere ‘veramente’ una storia scritta, si interrompe senza preavviso. Il proiettore si guasta, la pellicola si liquefa.¹⁹ Il momento in cui il romanzo ci fa capire di aver esercitato un controllo occulto sulla nostra lettura, in un certo senso di aver riso di noi mentre vagavamo sempre più scoraggiati sui sentieri dell’interpretazione, è anche il momento in cui lo stesso romanzo apre un buco nel fitto della sua tessitura, e su un suo livello interno, incastonato. Chiudendosi in cerchio e realizzando al massimo grado la *connectedness*, rompe il cerchio e disattiva la connessione. Nel momento in cui ci rivela che la nostra attitudine di lettori è simile a un condizionamento, e che con uno stimolo adeguato, per esempio lo spettacolo di una trama complicata da dipanare, o una distesa di segni forse legati e forse no, (o al contrario la promessa di una verità riconoscibile, di una ‘realtà’ a portata di mano, di un forte impegno ‘etico’) i romanzi possono farci fare esattamente quello che vogliono (per esempio farci sperperare tempo e energie nel tentativo ormai inutile di connettere in una sintesi illuminante e per così dire figurativa la molteplicità irriducibile del mondo o di un romanzo-mondo), *Gravity’s Rainbow* ci offre anche l’occasione di un decondizionamento.

Tutte le creazioni artistiche autentiche, diceva Adorno, si presentano come febbrili *tours de force* per arrivare al segreto dell’arte, il capolavoro. Solo arrivata alla fine l’opera può rivelarsi capolavoro, solo dopo l’ultima pagina o l’ultima nota si può verificare se il *tour de force* è riuscito. Ma nel caso ciò accada, immediatamente il capolavoro mostra un’altra faccia, miserabile e ridicola. «Al supremo livello formale si ripete lo spregiato atto da circo: vincere la forza di gravità» (Adorno 1975, p. 312): il lettore di *Gravity’s Rainbow* sente immediatamente quanto queste parole catturino un elemento essenziale del romanzo di Pynchon. Il quale, ripiegando la fine sull’inizio, vorrebbe proprio vincere la forza di gravità, non avere bisogno di un suolo che lo sostenga e lo ancori, giungere alla totale autoconsistenza, all’abolizione della frontiera con quello che nella teoria dei sistemi si chiama spazio non marcato: l’ambiente, l’esterno, il mondo. Ma ecco che invece, ancora con Adorno, nel momento cruciale, appare un elemento non formato, un quid di amorfo accanto alla forma, non mediato, non connesso, ma ancora dentro l’opera (Adorno 1975, p. 311); la pellicola bruciata e il proiettore rotto nel finale di *Gravity’s Rainbow* sono, credo, esattamente questo. Le grandi opere sono paradossi non armonizzati che servono al fruitore per sottrarsi al *nexus*, al vincolo con il loro mondo illusionistico, che esse stesse non possono non creare. Se le opere contengono sempre, statutariamente, quello che Adorno chiamava un «carattere di apparenza» (Adorno 1975, p. 26), allora la loro serietà starà nell’asseccarlo in maniera perfino estremistica, e nell’includere paradossalmente uno scarto, un oggetto abietto, a partire dal quale si possa tracciare una linea di fuga.

¹⁹ «The rhythmic clapping resonates inside these walls, which are hard and glossy as coal: Come-on! Start-the-show! Come-on! Start-the-show! The screen is a dim page spread before us, white and silent. The film has broken, or a projector bulb has burned out. It was difficult even for us, old fans who’ve always been at the movies (haven’t we?) to tell which before darkness swept in» (Pynchon 1973, p. 760).

Bibliografia

- Adorno Th. (1975), *Teoria estetica*, a cura di Adorno G., R. Tiedemann, trad. it. di De Angelis E., Torino, Einaudi.
- Ankersmith F.R. (1999), *Why Realism? Auerbach on the Representation of Reality*, «Poetics Today», 20, 1, pp. 53-75.
- Auerbach E. (1964), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, introduzione di Roncaglia A., trad. it. di Romagnoli A., H. Hinterhäuser, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Auerbach E. (1958), *Literatursprache und Publikum in der Lateinische Spätantike und in dem Mittelalter*, Bern, Francke Verlag.
- Auerbach E. (1959), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke Verlag.
- Auerbach E. (1960), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda latinità e nel Medioevo*, trad. it. di Codino F., Milano, Feltrinelli.
- Auerbach E. (1970), *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Bari, De Donato.
- Auerbach E. (2006), *Philologie der Weltliteratur / Filologia della letteratura mondiale*, trad. it. di Salvaneschi E., introduzione di Salvaneschi E., S. Endrighi, Bologna, Book Editore.
- Auerbach E. (2014), *Kultur als Politik. Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas (1938-1947)*, hrsg. von Rivoletti C., aus dem Türkischen von C. Neumann, Konstanz, Konstanz University Press.
- Baldi V. (2009), *Auerbach e Joyce: ipotesi per una nuova tipologia di rappresentazione della realtà*, in Domenichelli M., M.L. Meneghetti (a cura di), *Erich Auerbach*, «Moderna», XI, 1-2, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, pp. 205-211.
- Benjamin W. (1997), *Sul concetto di storia*, a cura di Bonola G., M. Ranchetti, Torino, Einaudi.
- Bersani L. (2003), *Pynchon, Paranoia and Literature*, in Bloom H. (ed.), *Thomas Pynchon*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, pp. 145-167.
- Bertoni F. (2009), *Auerbach, George Eliot e i paradossi del realismo*, in Paccagnella I., E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Padova, Esedra, pp. 411-424.
- Bloom H. (2003), *Chronology*, in Bloom H. (ed.), *Thomas Pynchon*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, pp. 297-299.
- Caesar T. (1997), *Texts of the Text: Citations in "Gravity's Rainbow"*, «Pynchon Notes», 40-41, pp. 125-133.
- Castellana R. (2009), *Storicizzare il presente. Sul capitolo XX di Mimesis*, in Paccagnella I., E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Padova, Esedra, pp. 103-112.
- Castellana R. (2013), *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a "Mimesis"*, Roma, Artemide.
- David J. (2012), *Spectres de Goethe. Les metamorphoses de la "littérature mondiale"*, Paris, Les Belles Lettres.
- Domenichelli M. (2009), *L'ultimo capitolo di "Mimesis": dello stile medio come ideale borghese e privatizzazione della storia. Auerbach, Lukács, Bachtin*, in Domenichelli M., M.L. Meneghetti (a cura di), *Erich Auerbach*, «Moderna», XI, 1-2, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, pp. 213-229.
- Donoghue W. (2014), *Mannerist Fiction. Pathologies of Space from Rabelais to Pynchon*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press.

- Fabietti E. (2014), *Dentro l'Europa: Husserl, Benjamin, Merleau-Ponty*, in Curreri L. (a cura di), "Mimesis" (1946) e la ricostruzione intellettuale di Erich Auerbach, Roma, Sossella, pp. 33-40.
- Francucci F. (2017), *Thomas Pynchon alla ricerca del nulla*, [online]. URL: <<https://www.alfabeta2.it/2017/09/08/thomas-pynchon-alla-ricerca-del-nulla/>> [data di accesso: 16/12/2017].
- Frasca G. (2003), *Understanding "V."*, in Alfano G., M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, pp. 69-89.
- Frasca G. (2015), *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Roma, Sossella.
- Hartman G. (2007), *A Scholar's Tale. Intellectual Journey of a Displaced Child of Europe*, New York, Fordham University Press.
- Heise U. (1997), *Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lhamon Jr W.T. (1976), *Pentecost, Promiscuity, and Pynchon's "V.": from the Scaffold to the Impulsive*, in Levine G., D. Leverenz (eds.), *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, Boston-Toronto, Little, Brown and Company, pp. 69-86.
- Matessich S. (2002), *Lines of Flight. Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*, Durham (North Carolina), Duke University Press.
- McHale B. (1992), *Constructing Postmodernism*, London-New York, Routledge.
- Pradeau Ch. (2005), *Présentation de "Philologie de la littérature mondiale" d'Erich Auerbach*, in Pradeau C., T. Samoyault (éds.), *Où est la littérature mondiale?*, Saint-Denis, PUV, 2005, pp. 15-23.
- Pynchon Th. (1963), *V.*, Philadelphia-New York, J.B. Lippincott Company.
- Pynchon Th. (1966), *The Crying of Lot 49*, Philadelphia, J.B. Lippincott Company.
- Pynchon Th. (1973), *Gravity's Rainbow*, New York, Viking Press.
- Sloterdijk P. (2014a), *Sfere I. Bolle. Microsferologia*, ed. it. a cura di Bonaiuti G., Milano, Cortina.
- Sloterdijk P. (2014b), *Sfere II. Globi. Macrosferologia*, ed. it. a cura di Bonaiuti G., Milano, Cortina.
- Sloterdijk P. (2015), *Sfere III. Schiume. Sferologia plurale*, ed. it. a cura di Bonaiuti G., Milano, Cortina.
- Tinè G. (2013), *Erich Auerbach, una teoria della letteratura*, Roma, Carocci.
- Weisenburger S. (2006), *A "Gravity's Rainbow" Companion*, second edition, Athens, University of Georgia Press.
- Wittgenstein L. (1922), *Tractatus Logico-Philosophicus*, London, Kegan Paul.

Indice dei nomi

- Agostino, santo: 1, 13n, 23
Adolf, H.: IXn
Adorno, Th.W.: XIII, 101
Alano di Lilla: 9n
Alighieri, D.: IX-XI, XVII, 1-4, 6 e n, 8, 9 e n, 22, 24, 26, 32, 46, 55-57, 67-70, 73, 77, 78 e n
Ammiano Marcellino: 57
Ankersmith, F.R.: 91n, 92, 99n
Anonimo del *Sublime*: X, 7, 9
Arendt, H.: 15
Aristotele: 45, 46, 55-57
Atatürk, M.K.: XII
Auerbach, C.: XIIIn
- Bachtin, M.: XVIII, XIXn, 6
Badiou, A.: 48
Baldacci, L.: 81
Baldi, V.: 96n
Balzac, H.: XVn, 30, 33, 39, 57, 69, 94
Barbey d'Aurevilly, J.A.: 46
Barck, K.: XIIe n
Barthes, R.: 46
Baudelaire, Ch.: XV, XVI, 41, 43-51, 77n, 91n
Beauchamp, P.: 72n, 77n
Beckett, S.: 35n
Benjamin, W.: XII e n, XIII, 11, 17, 18, 19, 24, 26, 27, 39, 46, 49, 76, 86
Bergson, H.: XIII e n, 22, 25 e n
Bersani, L.: 91
Bertoni, F.: XVI-XVIII, 56n, 96n
Bertoni, G.: X, 1
Blake, W.: 71, 73
Bloom, H.: 85n
Boileau, N.: 30
Bolaño, R.: 50
Bologna, C.: 31
Brenan, G.: XVIIIIn
Brombert, V.: 43n
Brooks, M.: 80
Brownlee, K.: 59n
Buck, P. S.: 39n
- Caesar, T.: 100n
Calasso, R.: 18n
Calvino, I.: 48
Cangrande Della Scala: 68
Cases, C.: IXn
Cassirer, E.: XIIIn
Castellana, R.: XIIIn, XVII, XVIII, 43, 69n, 70, 74, 80n, 86, 94n, 97
Cataldi, P.: XIII,
Catone Uticense: 68
Cavalcanti, G.: 69
Celati, G.: 50
Cervantes, M.: XVIII, 30, 42, 94-97, 100
Cesare: 68
Cesario di Arles: 4
Ceserani, R.: 61
Cicero, V.: 15n
Champfleury: 44
Chiodi, P.: 15 e n
Cicerone: XIIIn, 5n, 21
Colombo, R.: IX
Compagnon, A.: 57
Contini, G.: IXn, 53
Costa-Lima, L.: 59n
Croce, B.: IX e n, XIII e n, XV, XVII, 25n
Curtius, E. R.: 35n, 39, 53, 92
- David, J.: 86n
D'Annunzio, G.: 43
Debenedetti, G.: 53
De Certeau, M.: 53, 54
De Gouges, O.: 49
De La Sale, A.: 31 e n, 36
De Laude, S.: 31n
DeLillo, D.: 50
De Maistre, J.: 48
Derrida, J.: 56n
De Sanctis, F.: IX, XVII
Deschamps, E.: 32
De Seta, I.: 80n
Devoto, G.: IXn

- Didi-Huberman, G.: 18
 Dieckmann, H.: IXn
 Domenichelli, M.: XI e n, XII e n, 12n, 15n,
 19n, 21, 54, 94n
 Donoghue, W.: 90
 Dostojevskij, F.: 33
 Duval, J.: 45

 Eckermann, J.-P.: 86
 Eco, U.: 71
 Eginardo: 4
 Einaudi, G.: IXn, Xn
 Einstein, A.: 22
 Eliot, Th.S.: 24, 27, 47
 Ellis, B. E.: 50
 Ellroy, J.: 50

 Fabietti, E.: XIIIn, 77n, 92n
 Faral, E.: X
 Fenzi, E.: 6n
 Filone Alessandrino: 66
 Fiorentino, F.: 56
 Fishbane, M.: 72 e n
 Flaubert, G.: 33, 44, 46, 57, 59, 69, 96
 Fontane, Th.: XVn, XVIII
 Foster Wallace, D.: 50, 100
 Francucci, F.: XVIII, XIXn, 88n
 Frasca, G.: 88n, 98n
 Freud, S.: XIVn, 22, 25, 26, 42, 49, 50
 Froissart, J.: 32
 Frola, M.F.: 19n
 Frye, N.: XVII, 53, 65, 71-78, 80, 81, 82
 Funaoli, G.: 13

 Gadda, C.E.: 54
 Gehlen, A.: 46
 Genette, G.: 73, 76, 80
 Gide, A.: 47
 Glioli, D.: XV, XVI
 Ginzburg, C.: XIIIn, XVn, XIXn
 Giovanni evangelista: 12
 Girard, R.: 81 e n
 Girolamo, santo: 81
 Goethe, J.W.: 3, 30, 86 e n
 Goncourt, E.: 57
 Goncourt, J.: 57
 Gramsci, A.: IX, XV
 Gregorio Magno: 6

 Gumbrecht, H.: XI e n
 Guyaux, A.: 44n, 45

 Habermas, J.: XIII e n
 Hardy, Th.: 81
 Hartmann, G.: 85n
 Hatzfeld, H.: IXn
 Hegel, G.W.F.: IX, XIII, XVI-XVIII, 24, 26, 30,
 42, 49, 93
 Heidegger, M.: XI e n, XIII, XIVn, XIXn, 11,
 14-17, 21, 61
 Heise, U.: 89
 Hellweg, M.: XIIn
 Herimannus Contractus: 12n
 Hesse, H.: 19n
 Hiebsch, S.: 13n
 Hillis Miller, J.: 56n
 Hitler, A.: XIIIn
 Hölderlin, F.: 16, 17
 Houellebecq, M.: 50
 Hugo, V.: 45 e n
 Huizinga, J.: 31

 Jakobson, R.: 49
 Jacopone da Todi: 32
 Jameson, F.: 85n
 Jaspers, K.: XIIn
 Joyce, J.: XVI, XVIII e n, 45, 47, 57, 61, 80,
 91n, 95-97

 Kafka, F.: XVI, 61, 80
 Kahn, R.: XIIIn
 Kant, I.: 49
 Kayser, H.: 18n, 19n
 Kermode, F.: 60
 Kraus, K.: 14

 Isidoro di Siviglia: 11n

 La Bruyère, J.: 30
 Lacan, J.: 47, 49
 Lamartine, A.: 44
 Lerer, S.: 59n
 Leverenz, D.: 85n
 Levine, G.: 85n
 Lhamon Jr, W.T.: 88n
 Littell, J.: 50
 Lubac, H.: 13n

- Lucchini, G.: XIIIn, XIVn
 Lucrezio: 21
 Lukács, G.: XIIn, XIVn, XV e n, XVI, 15, 42 e n

 Mallarmé, S.: 16
 Malraux, A.: XIV e n,
 Mann, Th.: XVn, 47, 80
 Manzoni, A.: 33, 42
 Marquard, O.: 46
 Marx, K.: XV, 48
 Mastandrea, P.: 8
 Mattesich, S.: 88, 91
 Mazzoni, G.: 47
 McHale, B.: 91
 Meneghetti, M.L.: X, XI, 6, 36, 38n
 Merleau-Ponty, M.: 92n
 Meur, D.: 11n
 Milton, J.: 81n
 Migne, J.P.: 66
 Mohrmann, Ch: 5 e n
 Molière: 30
 Montaigne, M.: XIV e n, 29, 30, 31 e n, 33, 34,
 36-39, 94 e n
 Montale, E.: 25, 27, 42, 43
 Montesano, G.: 48n
 Munari, T.: IXn, Xn
 Musil, R.: XVIII
 Musset, A.: 44

 Nabokov, V.: 47
 Nietzsche, F.: 56n

 O' Malley, T.P.: 13n
 Omero: X, XI, 29, 37n, 55, 60
 Orlando, F.: XIV e n, XVI, 32n, 42, 56, 58
 Ovidio: X, 8

 Quinto, M.: IX

 Panofsky, E.: XI, XIIIn,
 Paolo, santo: 5, 12, 13, 71
 Pasolini, P.P.: 31
 Pasquini, E.: 77-80, 82
 Patrizi, F.: 57
 Petronio: 5, 57
 Pietromarchi, L.: XVIIn
 Pinard, E.: 44
 Pini, D.: 32n

 Platone: XII e n, 55, 56
 Poe, E. A.: 45
 Pradeau, Ch.: 86
 Prendergast, Ch.: 56 e n, 58 e n
 Proust, M.: XIII, XIV e n, 29, 35-39, 45, 47, 57,
 69
 Puškin, A.: 42
 Pynchon, Th.: XVIII, 50, 85-91, 97-101

 Quinzio, S.: 14

 Rabelais, F.: XIV, 30, 31 e n, 33, 34, 36
 Racine, J.: 30
 Raterio di Verona: 4, 5
 Renzi, L.: XIII, XIV e n, 32n, 35 en, 36, 39n, 69
 Rilke, R.M.: 47, 77n
 Roeck, B.: 18n
 Roggia, C.E.: 6n
 Romagnoli, A.: IXn
 Roncaglia, A.: IX e n
 Rosano, P.: 11n
 Roth, J.: 80
 Rousseau, J-J.: 30

 Saba, U.: 29
 Sabatier, A.: 44
 Said, E.: 29, 58, 59, 85n
 Sainte-Beuve, Ch.-A.: 44 e n
 Saint-Simon: XIV, 34, 42, 57, 96
 Sapegno, N.: IX
 Schiller, F.: 30
 Schoysman, A.: 30-32, 69n
 Schrijnen, J.: 5 e n
 Scott, W.: 42
 Segre, C.: XI
 Shakespeare, W.: 30, 94
 Sloterdijk, P.: 98 e n, 99
 Solmi, R.: 11
 Spitzer, L.: X, XVI e n, 3, 9, 11, 15, 17, 18 e n,
 42n, 43n
 Staiger, E.: 15
 Stendhal: XVn, 33, 69
 Svetonio: 4

 Tavoni, M.: 6n
 Tertulliano: 13, 65
 Tocqueville, A.: 47
 Tolstoj, L.: 33

- Tommaso d'Aquino, santo: 6n
Tozzi, F.: 80n, 81
Trask, W.: 85
Turgenev, I.: 33
- Ungaretti, G.: 25
- Valastro, A.: 11n
Varrone: 13
Vialon, M.: XIIIn
Vico, G.: XVI, 3, 23, 55, 61
Vignolo, R.: 72n, 77n
Vigny, A.: 45 e n
Villon, F.: 32
- Virgilio: X, 7, 9
Voltaire: XIXn, 30, 31n, 34, 35, 36, 99n
- Walton, K.L.: 56n
Warburg, A.: XII e n, 11, 17, 18 e n
Weisenburger, S.: 99n, 100
Wellek, R.: 55, 57
Winslow, D.: 50
Wittgenstein, L.: 88, 89
Woolf, V.: XVIII e n, 5, 27, 37, 38, 39, 45, 57, 58, 62, 69, 95-97
- Zola, E.: XIVn, XV, 69

***Mimesis* 1946-2016**

Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach
Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016

a cura di Raffaella Colombo, Federico Francucci, Matteo Quinto

Abstract

Le giornate di studio su Erich Auerbach nascono dall'intenzione di celebrare il settantesimo anniversario della pubblicazione di *Mimesis* (1946, Berna, Francke). Gli atti raccolgono otto contributi che affrontano ciascuno da prospettive diverse un tema particolare, nel tentativo di fornire nuovi spunti di studio attorno a una delle maggiori figure del panorama critico-letterario novecentesco.

L'intervento introduttivo di Maria Luisa Meneghetti affronta alcune problematiche sulla lingua letteraria medievale e dantesca prendendo spunto dal saggio auerbachiano *Lingua letteraria e pubblico*. Il contributo di Mario Domenichelli propone poi una riflessione sui metodi impiegati da Auerbach e da Benjamin in relazione alla ricerca etimologica come strumento di conoscenza. La questione della figuralità e la concezione auerbachiana del tempo vengono approfonditi da Pietro Cataldi, mentre Federico Bertoni si interroga sull'eredità del metodo di Auerbach.

Le due relazioni che seguono si soffermano sull'interesse di Auerbach per la letteratura francese: Lorenzo Renzi si concentra sulla linea da Montaigne a Proust, autori che privilegiano uno sguardo attento all'umano; Daniele Giglioli propone invece un'indagine sulla poesia di Baudelaire come luogo di attuazione di un 'realismo estremo'.

Infine si esplorano nuove prospettive di ricerca, con suggestioni dalla critica e dalla letteratura post-moderna: Riccardo Castellana cerca di estendere la teoria del figurale attraverso Frye e Federico Francucci legge Auerbach attraverso l'opera di Pynchon.

Raffaella Colombo ha studiato all'Università di Pavia ed è stata alunna del Collegio Ghislieri nel quinquennio 2012-2017. Dopo una triennale in Lettere Classiche, si è laureata in Filologia Moderna con una tesi sulla poesia latina di Giovanni Pascoli. I suoi filoni di ricerca comprendono la poesia didascalica latina, l'esegesi dei testi letterari latini, la ricezione di autori classici nella modernità e la poesia neolatina, ambito in cui dal gennaio 2018 svolge il dottorato di ricerca presso il King's College di Londra.

Federico Francucci è ricercatore in Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Pavia. Si occupa prevalentemente di letteratura di area sperimentale, di poesia del secondo Novecento e di narrativa postmoderna italiana e statunitense. Ha pubblicato *La carne degli spettri. Tredici interventi sulla letteratura contemporanea* (OMP 2009), *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, e saggi e studi su Giorgio Manganelli, Antonio Porta, Giovanni Giudici, Mario Pomilio, Toti Scialoja, Daniele Del Giudice, Gabriele Frasca, Don De Lillo.

Matteo Quinto si è formato all'Università di Pavia e al Collegio Ghislieri, di cui è stato alunno

dal 2012 al 2017. Ha conseguito la laurea triennale in Lettere Moderne (curriculum Filologico-Letterario), per poi frequentare la magistrale in Filologia Moderna, con indirizzo in Discipline dello Spettacolo. I suoi interessi di ricerca spaziano tra cinema e letteratura: si è occupato della produzione di Hayao Miyazaki, del realismo in Luchino Visconti e dei nuovi realismi dopo l'epoca postmoderna nel cinema e nella letteratura, ambito della tesi magistrale.

Parole chiave

Erich Auerbach, figuralità, *Mimesis*, realismo, creaturalità

***Mimesis* 1946-2016**

Proceedings of the Conference on Erich Auerbach
Pavia, Collegio Ghislieri, 27th-28th April 2016

Edited by Raffaella Colombo, Federico Francucci, Matteo Quinto

Abstract

This work collects eight lectures on Erich Auerbach aimed at celebrating the 70th anniversary of the first publication of *Mimesis* (1946, Bern, Francke). Each of them approaches a specific topic from different perspectives and attempts to give new contributions to the study of such a fundamental figure in the field of twentieth-century literary criticism.

The first conference held by Maria Luisa Meneghetti analyses some issues about the literary language of the Middle Ages with a particular focus on Dante. After that, Mario Domenichelli suggests a comparison between Auerbach's and Benjamin's methods: the etymologic research as a tool through which it is possible to achieve knowledge.

Auerbach's ideas on figurality are examined by Pietro Cataldi, while Federico Bertoni explores the heritage of Auerbach's thought.

The two following lectures are focused on French literature, following one of the main interests of the critic: Lorenzo Renzi studies the literary chain from Montaigne to Proust, authors who show a particular attention to the human condition; Daniele Giglioli presents an analysis of Baudelaire's poetry as a space for an 'extreme realism'.

In the end, new research fields and perspectives are explored with suggestions taken from post-modern literature and criticism: Riccardo Castellana tries to expand the theory of figurality through Frye's work and Federico Francucci reads Auerbach through Pynchon's eyes.

Raffaella Colombo studied at the University of Pavia and at Collegio Ghislieri from 2012 to 2017. After a BA in Classics, she graduated in Modern Philology (MA), with a dissertation on Giovanni Pascoli's Latin poetry. Her research interests include Latin didactic poetry, exegesis of Latin literary texts, reception of classical authors in modern times and Neo-Latin poetry, which is the subject of her PhD program at King's College London starting from January 2018.

Federico Francucci is Researcher in Contemporary Italian Literature at the University of Pavia. His studies focus mainly on experimental literature of the decades 60-70, on poetry of the late XX century, and on Italian and American postmodern novel. He published two books (*La carne degli spettri. Tredici interventi sulla letteratura contemporanea*, OMP 2009, and *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Mimesis 2013), and essays on Giorgio Manganelli, Antonio Porta, Giovanni Giudici, Mario Pomilio, Toti Scialoja, Daniele Del Giudice, Gabriele Frasca, Don De Lillo.

Matteo Quinto studied at the University of Pavia and was fellow of Collegio Ghislieri from 2012 to 2017. After obtaining his BA in Modern Italian Literature and Philology, he attended a MA in Modern Philology, with a focus on Cinema and Theatre studies. His research interests include mainly

cinema and literature: he studied the works of Hayao Miyazaki, the realism in Luchino Visconti's movies and the new realisms after the postmodern era, which is the topic of his MA dissertation.

Keywords

Erich Auerbach, figurality, *Mimesis*, realism, creaturality