

Sul metodo di Auerbach*

Riccardo Castellana

1. L'antinomia del modernismo

così od'io che solea far la lancia
d'Achille e del suo padre esser cagione
prima di trista e poi di buona mancia
(Dante, *Inf.* XXXI, vv. 4-6)

L'ultimo capitolo di *Mimesis* arriva ad abbracciare alcuni aspetti della narrativa contemporanea, muovendo come di consueto dall'analisi dettagliata di un brano (tratto, in questo caso, dalla prima parte di *To the Lighthouse* di Virginia Woolf), per poi estendere progressivamente la visione a tematiche più ampie. Prima delle conclusioni, tuttavia, un breve *excursus* sposta il fuoco dell'osservazione sul *metodo*, come già era accaduto nei capitoli su Montaigne e Stendhal (*Mimesis*, II, 35-36 e II, 230-231), ma con una differenza sostanziale: mentre il procedere saggistico di Montaigne, «apparentemente capriccioso e non guidato da un piano», oppure il proposito stendhaliano di «prendre au hasard tout ce qui se trouve sur ma route» offrivano solo spunti isolati e si presentavano come anticipazioni di uno spirito critico ancora lontano dall'affermarsi pienamente, nelle tecniche dei romanzieri degli anni Venti e Trenta Auerbach rileva invece una vera e propria *omologia* con i metodi di alcuni critici e filologi moderni, e nella «solidarietà "stilistica" fra tutte le manifestazioni spirituali di un'epoca»¹ individua uno dei fondamenti della propria ricerca:

* Riporto di seguito le traduzioni italiane dei libri di Auerbach che cito in sigla nel presente scritto, rinviano alla *Bibliografia minima ragionata* dell'*Introduzione* per ulteriori indicazioni: *Mimesis* = *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, Einaudi, Torino 1956, 2 voll.; *LLP* = *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960; *SSD* = *Studi su Dante*, Prefazione di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 1963; *SFDV* = *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, De Donato, Bari 1970; *DMAP* = *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Garzanti, Milano 1970; *IFR* = *Introduzione alla filologia romanza*, Einaudi, Torino 1963.

1 A. Roncaglia, *Saggio introduttivo*, in *Mimesis*, I, XXV.

nel nostro tempo c'è stato uno spostamento d'accento. Molti scrittori rappresentano piccoli fatti che non significano nulla in relazione alle importanti svolte del destino; li rappresentano per amore dei fatti stessi, o piuttosto come spunto per sviluppare un motivo, per una penetrazione prospettica in un ambiente, in una coscienza o nello sfondo del tempo; essi hanno rinunciato a rappresentare la storia dei loro personaggi con la pretesa di una compiutezza esteriore e nel rispetto della successione cronologica, ed hanno rinunciato anche a porre l'accento sulle svolte esteriori e significative del destino.²

E così come Proust, Joyce e la Woolf hanno abbandonato il proposito ottocentesco di raccontare i «destini esteriori» per cercare invece in un «qualunque fatto della vita scelto casualmente» i significati dell'esistenza, parimenti il moderno filologo, interpretando solo «pochi passi dell'*Amleto*, della *Fedra* o del *Faust*», scelti anch'essi a caso, «dice molto di più e di essenziale su Shakespeare, Racine e Goethe e le loro epoche, che non corsi monografici che trattino in ordine sistematico la loro vita e le loro opere» (*Mimesis*, II, 332).

Per comprendere il significato e le conseguenze di questa omologia dobbiamo prima di tutto esaminare l'interpretazione che Auerbach dà del modernismo letterario. In esso egli vede agire una radicale antinomia: per un verso infatti il romanzo contemporaneo esprime una visione cupamente nichilista dell'esistenza, dà al lettore «la sensazione che non vi sia alcuna via d'uscita» alla situazione di scacco e di disgregazione presente e rivela un profondo «senso di avversione contro la civiltà»; per l'altro invece, proprio perché attinge all'infinito mondo degli attimi di cui è costituita la nostra realtà quotidiana, può mostrarci anche i fatti «che hanno un valore decisivo per la nostra vita» (*Mimesis*, II, 336), al di là delle ideologie e delle intenzioni che li oscurano. L'originalità della posizione di Auerbach sta nell'aver individuato *anche* questa seconda possibilità, laddove le interpretazioni correnti del modernismo avevano di solito insistito (e insistono) solo sulla prima, negando inoltre qualsiasi continuità con la tradizione del realismo ottocentesco.³ Certo, anche

- 2 Modifico solo in questo caso la traduzione italiana corrente (*Mimesis*, II, 331), che qui semplifica eccessivamente il testo originale: «Jetzt aber hat eine Akzentverschiebung stattgefunden; viele Schriftsteller geben die kleinen und als äußere Schicksalswendung unbedeutenden Vorgänge und ihrer selbst willen, oder vielmehr als Anlaß zur Entwicklung von Motiven, von perspektivistischer Versenkung in ein Milieu oder in ein Bewußtsein oder in den Zeitenhintergrund; sie haben darauf verzichtet, die Geschichte ihrer Personen mit dem Anspruch auf äußere Vollständigkeit, unter Einhaltung der chronologischen Abfolge und mit dem Akzent auf den bedeutenden äußeren Schicksalswendungen darzustellen»: E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke Verlag, Bern und München 1971⁵, p. 508.
- 3 I. Schiffermüller, ad esempio, vede l'antinomia ma interpreta l'ultimo capitolo di *Mimesis* come la presa d'atto del congedo della letteratura moderna dal paradigma mimetico: *Das letzte Kapitel der «Mimesis». Pathos und Erkenntnis in der Philologie Erich Auerbachs*, in Aa.Vv., *Wahrnehmen Lesen Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*, a cura di W. Busch e G. Pickerodt, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1998, pp. 264-286; cfr. soprattutto p. 286.

Auerbach vede in questi romanzi una «dissoluzione della realtà» (*Mimesis*, II, 335), ma la sua analisi è assai più articolata e precisa. A Proust riconosce il merito di avere per primo piegato a una nuova funzione le tecniche del «romanzo del soggettivismo unipersonale» (*Mimesis*, II, 320) di fine Ottocento: diversamente da quanto accadeva, poniamo, in *À rebours* di Huysmans, infatti, la coscienza di Marcel «vede *in prospettiva* i propri strati passati [...] confrontandoli continuamente tra di loro» (*Mimesis*, II, 326 corsivo mio),⁴ relativizzando e storicizzando se stessa, e superando così l'isolamento solipsistico dal mondo; inoltre, il processo che mette in moto lo sguardo interiore in Proust non è innescato da esperienze eccezionali o privilegiate, bensì trae spunto da fatti casuali e comuni (come il sapore di un biscotto che rievoca l'infanzia del narratore a Combray) per recuperare, attraverso la memoria, il senso di un'identità e di una vita. Ma Virginia Woolf, in *To the Lighthouse*, si spinge secondo Auerbach ancora oltre, combinando la prospettiva temporale proustiana con la «rappresentazione della coscienza pluripersonale» (*Mimesis*, II, 320) in un ampio e variegato quadro «polifonico» (*Mimesis*, II, 324): ciò che in Proust era ottenuto «verticalmente», con lo stratificarsi dei tempi dentro la coscienza di un solo soggetto è qui raggiunto anche «orizzontalmente», mediante il riflettersi della realtà nella coscienza di tanti soggetti, ciascuno dei quali è latore di una prospettiva spaziale e temporale autonoma. Così, nel brano analizzato da Auerbach, le varie voci tentano di dare una spiegazione all'espressione di tristezza che corre sul volto della signora Ramsay mentre sta provando al piccolo James il calzerotto che all'indomani, se sarà bel tempo, dovranno portare al figlio del guardiano del faro: l'insieme dei «piccoli avvenimenti esteriori» forma la cornice oggettiva e concreta entro la quale una pluralità di soggetti (la stessa signora Ramsay, la «gente» e gli ospiti della casa) elabora ipotesi, fornisce ragioni, esprime punti di vista. Il «mistero» della realtà quotidiana è così accerchiato da più parti: essa oppone la più strenua resistenza all'attribuzione di un senso, ma la sua consistenza oggettiva non è mai messa in dubbio.

Se ancora i *Buddenbrook* raccontavano coerentemente e compiutamente i «destini esteriori» dei personaggi, nei romanzi moderni si susseguono in modo frammentario e caotico semplici «fatti», il cui legame reciproco spesso sfugge o è assai labile quando non inesistente (*Mimesis*, II, 330-331). Tra il romanzo di Thomas Mann e la *Recherche* o *To the Lighthouse*, gli effetti della modernizzazione e la crisi dei valori hanno scavato in profondità, mutando per sempre le strutture della civiltà occidentale e,

4 Altrove Auerbach definisce il realismo moderno «realismo prospettivista» in contrapposizione al realismo oggettivo ottocentesco e attribuisce a Proust in particolare un «prospettivismo consapevole» (*IFR*, 278).



con esse, le forme simboliche della sua autorappresentazione. È precisamente qui, in questo profondo mutamento storico e sociale, che va ricercato l'etimo comune ai procedimenti del narratore e del filologo moderni. Per il narratore ottocentesco la possibilità di raccontare «destini» era garantita da una visione del divenire storico come evolversi di una razionalità immanente, di natura ideale oppure materiale: la concezione romantica (e hegeliana) della storia prima e il positivismo poi avevano offerto anche agli scrittori «criteri sicuri» per ordinare la realtà sulla pagina (*Mimesis*, II, 335): si pensi, in Italia, rispettivamente a Manzoni e a Verga, dissimili in tutto tranne che nel comune intento di raccontare *destini*.⁵ L'attenzione accordata al dettaglio, al singolo frammento e alla nuda contingenza è l'effetto principale della sopraggiunta inapplicabilità di quegli schemi. Tutto, ora, può diventare rilevante, perché nessun criterio permette più di distinguere *a priori* ciò che è significativo da ciò che non lo è. Per le stesse ragioni, osserva Auerbach, è oggi impossibile scrivere una storia del realismo europeo:

Non avrei potuto scrivere una storia del realismo europeo, sarei annegato nella quantità dei fatti; avrei dovuto discutere disperatamente sulla delimitazione delle varie epoche, la posizione dei singoli autori in esse, ma soprattutto sulla definizione del concetto di realismo. Inoltre, per amore di completezza sarei stato obbligato a occuparmi di fenomeni a me noti soltanto superficialmente, cosicché avrei dovuto acquistare con letture apposite le cognizioni necessarie, il che mi sembra un metodo poco raccomandabile; e i motivi che ispirano la mia ricerca e per i quali essa è scritta, sarebbero scomparsi completamente nella massa di indicazioni materiali già note e reperibili in manuali. *In compenso mi sembra fruttuoso e realizzabile il metodo di lasciarmi guidare da alcuni motivi presentatisi alla mia mente a poco a poco e disinteressatamente, e di esaminarli in una serie di testi, divenutimi familiari e vivi nel corso della mia attività filologica; poiché sono convin-*

Sul metodo
di Auerbach

5 L'esempio non è, ovviamente, in *Mimesis*. Come proposta di lavoro, si potrebbe estendere il discorso all'ultima generazione degli scrittori realisti europei dell'Ottocento: Zola in Francia, Verga in Italia, e Thomas Hardy in Inghilterra (tutti e tre nati nel 1840), rispettivamente in *Nanà*, in *Mastro-don Gesualdo* e in *Jude the obscure*, non raccontano fatti isolati, ma narrano ancora destini: disegnano cioè parabole esistenziali, esattamente come avevano fatto tre generazioni prima Manzoni, Balzac o Dickens. Certo, rispetto a Manzoni, Balzac e Dickens, la narrazione di questi *destini* si serve adesso, molto più che in passato, di cesure, di brusche interruzioni del *continuum* narrativo, di slittamenti del punto di vista; certo la "descrizione", come avrebbe detto Lukács, prende ora il sopravvento sulla "narrazione": ma basta guardare la struttura del *Mastro* per capire come l'eclisse del narratore sia ampiamente compensata da un montaggio che, selezionando i passaggi fondamentali della vita di Gesualdo (l'asta per le terre comunali, il matrimonio con Bianca, la morte) e disponendoli secondo una parabola discendente, esprime su di essa un giudizio e ci presenta il destino del personaggio come rappresentativo e paradigmatico di un'intera epoca. Quando invece Joyce, nell'*Ulysses*, racconta ventiquattro ore della vita di Leopold Bloom e ce le descrive con relativa completezza, esaustivamente, e sin nei minimi dettagli (*Mimesis*, II, 333), non è affatto il *destino* di Leopold ad essere raccontato, ma un qualunque fatto di una giornata qualunque della sua vita, non più importante né più significativa di altre: l'essenza di una vita si lascia così cogliere virtualmente a partire dal singolo evento, tanto più se banale, insignificante e quotidiano.

to che quei motivi fondamentali della storia del realismo letterario, se non ho errato nell'individuarli, si devono riscontrare necessariamente in un qualunque testo realistico. (*Mimesis*, II, 332-333, corsivo mio)

Il metodo dovrà essere dunque, come Auerbach scriverà pochi anni dopo nella recensione agli *Essays in Stylistics*, lo stesso di Spitzer e della critica stilistica:

Per [Spitzer] l'indagine filologica è impossibile senza la fiducia nell'unità e nella indagabilità dello spirito dei fenomeni storici ed estetici. A buon diritto l'A. richiama alla tradizione tedesca della *Geistesgeschichte* romantica, a Schleiermacher e allo «Zirkel im Verstehen» di Dilthey. In questo contesto egli descrive il proprio metodo come segue. Fondandosi su una lettura continua ed intensiva, basata sulla propria esperienza, S. esegue intuitivamente un'osservazione linguistica "periferica" che gli appare essenziale per la particolare indole dello scrittore considerato. La interpreta e penetra così, in modo ancora intuitivo, nel cuore del problema. Comincia successivamente il lavoro di esame analitico, tornando dal centro alla periferia, durante il quale da altri fenomeni stilistici ed anche dai contenuti del testo deve risultare se l'osservazione compiuta all'inizio e l'interpretazione rimangono essenzialmente valide. [...] Anche il recensore si basa, nella propria attività, su un presupposto formulabile in modo simile, cioè sul principio che i fenomeni storici ed estetici si possono concepire come un insieme unico.⁶

Riccardo
Castellana

Sono dunque esperienza individuale, intuizione e interpretazione a giocare un ruolo decisivo, insieme alla necessaria verifica oggettiva delle «ipotesi di lavoro» (*SFDV*, 242) di cui la filologia non può fare a meno. Ed è significativo che qui compaia espressamente il nome di Dilthey, perché è nell'ermeneutica diltheyana e più in generale nella crisi dello storicismo tedesco di fine Ottocento che vanno individuate le premesse della filosofia della storia di Auerbach.

Ancora una citazione – l'ultima – da *Mimesis*:

Chi rappresenta dal principio alla fine lo svolgimento completo della vita umana o di un fatto di lunga durata, arbitrariamente taglia e isola; ad ogni momento la vita è già incominciata da un pezzo e ad ogni momento continua il suo corso; e ai personaggi capitano molte più cose di quante egli ne potrà mai raccontare. Ma quanto succede a poche persone nel giro di

6 Cito dalla recensione del 1948 a L. Spitzer, *Essays in Stylistics*, in *SFDV*, 242. Poco dopo Auerbach aggiunge: «Piuttosto [il recensore] avrebbe qualcosa da obiettare sul modo con cui S. applica questo metodo, sembrandogli che a volte la prima osservazione intuitiva di S. dia rilievo più a ciò che è interessante e dà nell'occhio che non a ciò che è essenziale» (*ibidem*). In *IFR*, 37 Auerbach aveva citato cursoriamente Dilthey come il più importante prosecutore della scuola storicista tedesca nel Novecento.

pochi minuti, ore o tutt'al più giorni, può essere forse descritto con una certa completezza. *In tal modo si possono raggiungere anche quell'ordine e quell'interpretazione che di volta in volta si forma nelle persone stesse; poiché in noi si compie ininterrottamente un processo di formazione e di interpretazione il cui soggetto siamo noi stessi.* Noi cerchiamo continuamente di dare ordine, interpretandola, alla nostra vita col passato, presente e avvenire, col nostro ambiente, col mondo in cui viviamo, sicché essa assume per noi un aspetto complessivo che cambia di continuo. (*Mimesis*, II, 333, corsivo mio)

La narrativa modernista e l'indagine storico-filologica contemporanea si incontrano sul terreno comune dell'*ermeneutica*. Per il narratore, conoscere e rappresentare la vita umana non significa più *spiegarla* attraverso leggi né rappresentarla come un «destino», bensì *interpretarla*, dandole un ordine consapevolmente provvisorio e parziale; sul piano della storia della cultura, in modo del tutto analogo, il dettaglio «periferico» e non intenzionalmente cercato si offre all'intuizione del critico e, pur richiedendo una successiva conferma, sancisce la priorità della scelta soggettiva nell'atto interpretativo.

Come si vede, anche qui, sul terreno della *Kulturgeschichte*, si ripete l'antinomia del modernismo dalla quale eravamo partiti: l'ermeneutica storica può dar voce al più assoluto arbitrio e all'«anarchismo dei valori» (l'espressione è di Dilthey), oppure, viceversa, può rivelare la specularità e la perfetta simmetria che consente all'uomo, come aveva detto Goethe, di «conoscere se stesso conoscendo il mondo» e di «cogliere il mondo soltanto in se medesimo». ⁷ La stessa antinomia era del resto ben chiara anche a Meinecke, che nella prefazione a *Le origini dello storicismo* (1936), un libro i cui echi risuonano più volte in *Mimesis*, aveva scritto:

Superficialmente concepito lo storicismo, sorse l'opinione che esso conducesse ad un relativismo inconsistente e paralizzasse le forze creative dell'uomo. [...] Noi crediamo che in esso sia la forza di guarire le ferite che ha prodotto rendendo relativi i valori. ⁸

Del tutto estraneo alla riflessione nietzschiana sui medesimi temi, Auerbach si colloca interamente nel solco della tradizione dello «storicismo critico» (l'espressione è ancora di Meinecke) primonovecentesco, che prende le mosse dall'ermeneutica di Wilhelm Dilthey: per questa tradizione la relatività di ogni prospettiva individuale non comporta né l'annullamento del passato storico in un eterno presente, né la negazione dell'essere sociale dell'uomo. Tuttavia, la reale possibilità di applicare i criteri diltheyani in un saggio di storia letteraria si presentò ad Auerbach

⁷ J. W. Goethe, cit. in K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Torino 1949, p. 31.

⁸ F. Meinecke, *Le origini dello storicismo*, Sansoni, Firenze 1954, p. XII.

solo nel momento in cui il romanzo modernista gli fornì una sintassi e una struttura narrativa adeguate allo scopo: è questo «storicismo modernista» (secondo la definizione di Hayden White)⁹ che fa di *Mimesis* non una raccolta di saggi ma un'opera organica e in sé compiuta, che dietro l'apparente frammentarietà rivela un'«unità, vaga ma pur sempre sensibile» (*LLP*, 29).

2. Storicismo

Natura di cose altro non è che nascita di esse in certi tempi e con certe guise.

(G. B. Vico, *Principi di scienza nuova*, I, 2)

Riccardo
Castellana

2.1. Il nesso tra il nuovo *Historismus* novecentesco e il realismo modernista non è per Auerbach che la conferma del più ampio legame esistente tra l'impulso alla rappresentazione della realtà, in letteratura, e l'istanza di una comprensione storicistica del mondo nel discorso storico-filosofico. Le rispettive vicende si intersecano e si svolgono quasi parallelamente nello sviluppo della cultura europea: essi, come mostra *Mimesis*, sono i due volti di una stessa concezione del mondo, ciascuno nel dominio discorsivo che gli compete: letterario l'uno, storiografico l'altro. Entrambi conoscono, per così dire, una doppia nascita: apparsi in forma embrionale già nel Vecchio e poi soprattutto nel Nuovo Testamento, si sono riaffacciati ancora una volta contemporaneamente, in Europa, tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento. Michelet e Balzac, si legge per esempio nel capitolo *All'hôtel de la Mole*, «vengono portati da eguali correnti» e se il primo elabora uno «storicismo atmosferico», il secondo, in modo speculare e complementare, dà forma ad un «realismo atmosferico» (*Mimesis*, II, 244). Una storia della rappresentazione letteraria della realtà sarà dunque, in seconda istanza, anche un ragionamento sulle potenzialità e i limiti dello stesso metodo conoscitivo.

Auerbach si colloca consapevolmente nella tradizione dello storicismo tedesco, che conobbe per via diretta seguendo le lezioni universitarie di Ernst Troeltsch a Berlino.¹⁰ Nel capitolo *Miller il musicista*, sulla scorta di Meinecke, egli individua le due istanze principali di questo metodo (a) nel giudicare le diverse epoche «ciascuna secondo i suoi presupposti», e non mediante un canone assoluto e atemporale, e (b) nel cercare le connessioni storiche non solo sulle «vette della società» e nelle azioni

9 H. White, *Auerbach's Literary History. Figural Causation and Modernist Historicism*, in *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999, pp. 87-100.

10 Cfr. M. Mancini, *Introduzione*, in E. Auerbach, *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Carocci, Roma 2007, p. XXVI.



delle classi dominanti, ma anche, seguendo in questo caso più l'esempio di Huizinga, nella «storia dell'arte, nell'economia, nella cultura materiale e spirituale, nelle profondità della vita quotidiana e popolare», poiché *tutto è storia* e perché solo nei suoi bassifondi è possibile vedere in atto le grandi forze che scuotono dalle fondamenta la struttura sociale, mutandone la configurazione nella lunga durata (*Mimesis*, II, 208-209). A queste due istanze fondamentali se ne deve però aggiungere una terza, che è formulata con chiarezza nell'*Introduzione a Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* e che permette di comprendere in tutta la sua complessità lo storicismo auerbachiano e il suo significato autenticamente ermeneutico:

Il relativismo storico [...] è duplice, si riferisce così all'oggetto da comprendere come pure a chi lo vuol comprendere. È un relativismo radicale; ma non per questo lo si dovrebbe temere. Il campo nel quale ci si muove in questa attività è il mondo degli uomini, al quale anche l'osservatore appartiene. (*LLP*, 19)

Sul metodo
di Auerbach

Questo relativismo radicale, che vincola alla storia tanto l'opera letteraria quanto chi la interpreta, è il confine che separa lo storicismo di Auerbach dalla metafisica hegeliana della storia così come dal riduzionismo positivista di fine Ottocento; è la linea oltre la quale la filologia storica diventa una ermeneutica e si pone il «compito infinito» di individuare «la particolarità di ogni epoca e di ogni opera» da una posizione ogni volta parziale e soggettiva (*LLP*, 19).

Fu per impulso di Ernst Troeltsch che Auerbach cominciò ad interessarsi a Vico, traducendone antologicamente la *Scienza nuova* e individuando in lui il vero precursore del moderno storicismo.¹¹ Vico precorre alcune delle concezioni che più tardi saranno proprie dei romantici, come l'idea di storia quale processo dotato di senso dove i fatti non appaiono casuali e irrelati, e come l'importanza accordata alla poesia, quale forma di espressione dello stadio primitivo dell'essere umano. Ma più degli stessi romantici Vico è interessato alla pura e semplice conoscenza storica, priva cioè di quelle implicazioni moralistico-pedagogiche che saranno invece ancora ben presenti in Herder; di qui il rifiuto vichiano di generalizzazioni indebite e potenzialmente dannose come quella di *Volksgeist*, che avrebbero alimentato il nazionalismo tedesco fino alla seconda guerra mondiale. Scopo della ricerca storica è per lui la pura conoscenza, fina-

11 Una «dissertazione inedita di Erich Auerbach che avvicina il pensiero vichiano a certe posizioni fondamentali del Barocco» è citata in nota da E. Troeltsch, *Lo storicismo e i suoi problemi* [1922], tr. it. di G. Cantillo, Guida, Napoli 1991², vol. I, p. 168. L'influsso di Troeltsch su Auerbach è ancora tutto da studiare e benché la soluzione religiosa del maestro alla «crisi dei valori» sia estranea al laicismo del discepolo, le due posizioni presentano numerosi tratti comuni sul piano del metodo.

lizzata solo alla salvaguardia dell'universale umano, di quel «senso comune» che rende simili tutti gli uomini a prescindere da quelle che Vico chiamava le «modificazioni della mente umana» e in particolar modo dal senso dell'appartenenza etnica. Lo studio dell'universale umano avviene per Vico tramite la filologia, che è lo studio del «certo», cioè dei riti, della poesia, delle leggi, delle tradizioni culturali (*Vico e il Volksgeist*, in *SFDV*, 109), e al filologo la poesia appare non come espressione libera del sentimento, bensì come fatto «cerimoniale», come fondamento di civiltà in senso proprio e non puramente estetico come accadrà nell'Ottocento: ogni aspetto della storia dell'uomo è dunque considerato da Vico in una prospettiva politica, né hanno corso nella *Scienza nuova* quelle idee astratte e nebulose che tanto affascineranno i romantici.

Da Vico Auerbach mutua l'idea fondamentale secondo cui gli uomini possono conoscere la storia in quanto ne sono i produttori¹² e anche quella, non meno importante, che l'unità della storia umana è in ultima analisi intuibile attraverso la filosofia, poiché il suo senso si coglie solo quando si è in grado di elevarsi dal particolare (che è l'oggetto della filologia) all'universale, cioè alla comprensione della totalità. Infine, Auerbach esalta l'eticità e il valore pedagogico dello «storicismo estetico» vichiano: comprendere l'alterità diacronica o sincronica dell'oggetto artistico è per ciascuno di noi la prima forma di disposizione positiva alla comprensione del diverso: lo sperimentiamo facilmente ogni volta che discutiamo di opere d'arte e di cultura, mostrandoci di solito, in tali occasioni, più aperti e comprensivi di quando dobbiamo difendere «interessi politici» (*Il contributo di Vico alla critica letteraria*, in *SFDV*, 82). Di questa possibilità siamo debitori a Vico e a chi dopo di lui ha incrementato questa coscienza:

l'ampiezza dell'orizzonte estetico odierno è conseguenza della nostra prospettiva storica, si basa sullo storicismo, cioè sulla convinzione che ogni civiltà ed ogni età possono raggiungere una propria perfezione estetica; che le opere d'arte dei diversi popoli ed età (così come i loro costumi) debbono essere considerate prodotti di condizioni individuali variabili e che ciascuna deve essere giudicata secondo il proprio grado di sviluppo e non secondo regole estetiche assolute. (*Vico e lo storicismo estetico*, in *SFDV*, 88-89)

Vico è dunque il primo pensatore ad averci dato una visione generale e «secolarizzata» della storia umana,¹³ ma la sua teoria ciclica ne limita fortemente la portata conoscitiva. Pur non riconoscendo «alcun obiettivo ideale della storia», infatti, Vico ne ricerca ancora le «leggi eterne»,

12 «Quel ritrovare la storia nel nostro spirito è un conoscere noi stessi; è il nocciolo di una teoria della comprensione della storia basata sulla comprensione di sé. È un comprendere in sintesi partendo dalla propria esperienza, dall'interno» (*SFDV*, 112).

13 Meinecke, *Le origini dello storicismo*, cit., pp. 42-43.



e sebbene egli consideri «la struttura dello sviluppo storico» con strumenti analoghi a quelli della futura sociologia, dell'economia e della politica (*Vico e il Volksgeist*, in *SFDV*, 114), la sua pretesa è quella di ricavarne le regole metastoriche di funzionamento, come tenterà di fare più tardi anche il materialismo dialettico, cioè «il tentativo più geniale ed influente di comprendere secondo leggi tutta la storia moderna» (*LLP*, 27). Esistono bensì leggi storiche, per Auerbach, ma esse si possono applicare solo a «fenomeni parziali» e limitati nel tempo, non alla storia come processo nel suo insieme (*LLP*, 27). Il compito odierno dello storico è invece essenzialmente quello di *interpretare* gli eventi e di *rappresentarli* come farebbero un «dramma» o un'opera letteraria, servendosi cioè dei modelli narrativi più adeguati a fare emergere una dialettica e un campo di tensioni e di forze:

L'universale che ho in mente non è costituito da leggi o categorie classificatorie. [...] L'universale che a me è sempre sembrato rappresentabile è la concezione di un corso storico: qualcosa come un dramma, che non contiene neppure esso alcuna teoria, bensì una concezione paradigmatica del destino umano. (*LLP*, 27)

Scopo di questa rappresentazione sarà una conoscenza del passato in funzione del presente:

L'oggetto, nel senso più largo, è l'Europa; io cerco di coglierlo in alcuni temi di ricerca. Ciò facendo si può aspirare al massimo a penetrare i molteplici rapporti di un accadere dal quale noi deriviamo e al quale partecipiamo; a determinare il luogo al quale siamo arrivati e magari anche a intravedere le possibilità immediate che ci attendono; ma in ogni caso a partecipare più intimamente a noi stessi, e ad attualizzare la coscienza: «noi qui e ora», con tutta la ricchezza e le limitazioni che ciò comporta. (*LLP*, 27)

2.2. Se Auerbach fa risalire a Vico, come si è visto, la scoperta che le *Geisteswissenschaften* fondano se stesse nell'identità di soggetto e oggetto del conoscere, è però da Dilthey che mutua l'idea fondamentale secondo cui le categorie di questa conoscenza sono sostanzialmente le stesse dell'esperienza vissuta (*Erleben*) e che le une e le altre debbano definitivamente emanciparsi da una metafisica e da una teologia della storia.¹⁴ Se il no-

Sul metodo
di Auerbach

14 Il giudizio che di Vico aveva dato Dilthey è perfettamente analogo a quello di Auerbach: «I *Principii di una scienza nuova* del Vico lasciano sussistere i tratti esteriori della filosofia teologica della storia, ma all'interno di tale enorme edificio il lavoro positivo di questo pensatore, una vera indagine storica con intenti filosofici, ha trovato un campo tutto suo nella storia arcaica dei popoli affrontando il problema della loro evoluzione storica e delle epoche di questa evoluzione comuni a tutti i popoli» (W. Dilthey, *Introduzione alle scienze dello spirito*, Presentazione e traduzione di G. A.

me di Dilthey appare solo cursoriamente negli scritti metodologici di Auerbach non è perché la sua idea di storicismo sia di minore importanza rispetto a quella di Vico, ma perché in Vico Auerbach volle vedere, soprattutto a partire dalla fine degli anni Trenta, un modello di pensiero storicistico alternativo a quello nato più tardi nel solco del Romanticismo tedesco: una sorta di storicismo “buono”, insomma, in quanto in nessun modo riconducibile (e anzi antipodico) alle sanguinarie distorsioni del pensiero herderiano operate dal nazionalsocialismo. Questa intenzione, ancora non presente nei primi studi vichiani di Auerbach, dove è dato piuttosto risalto agli elementi di continuità tra Vico e Herder, si preciserà in modo sempre più evidente negli ultimi scritti sul filosofo, come *Vico e lo storicismo estetico* del 1948 e *Vico e il Volksggeist* del 1955 (rispettivamente in *SFDV*, 88-101 e 102-114) e come la già citata Introduzione metodologica a *Lingua letteraria e pubblico*.

È con Dilthey che si impone, all'interno della tradizione storicista, una concezione ermeneutica dell'esistenza e della storia. Vivere comporta interpretare, mediare incessantemente le esigenze dell'*Erlebnis* con le manifestazioni dello spirito oggettivato (la cultura, le istituzioni sociali, i modi di vita tradizionali ecc.); ma il rapporto che si instaura tra l'esperienza vissuta di ciascuno di noi e lo spirito oggettivo in cui tutti siamo immersi non potrà mai essere identico per tutti, né potrà mai essere identico a se stesso in ogni singolo momento della nostra esistenza: non si dà, insomma, tra vita vissuta e spirito oggettivato, quel tipo di relazione univoca e necessaria che è dato rinvenire nelle *Naturwissenschaften*, quando colleghiamo uno o più fenomeni tramite una legge. In ciò consiste la dimensione ermeneutica dell'esistenza, ed è per questo che il paradigma positivistico non è trasferibile alle scienze sociali.¹⁵ La forma più alta di interpretazione è per Dilthey, come si sa, la storiografia: essa si propone di “comprendere” (*verstehen*) gli eventi passati facendoli rivivere in modo partecipativo nel presente, laddove, per converso, le scienze naturali hanno il compito di “spiegare” (*erklären*) i fenomeni alla luce di leggi uni-

De Toni, *La Nuova Italia*, Firenze 1974, p. 133). Cfr. anche Meinecke, *Le origini dello storicismo*, cit., pp. 46-47: la teoria dei corsi e ricorsi storici col suo schematico fa di Vico un precursore del positivismo oltre che dello storicismo. Poco prima (a p. 38), Meinecke aveva citato in nota *Vico und Hender* di Auerbach e la sua traduzione della *Scienza nuova*.

15 «Le scienze dello spirito si distinguono da quelle della natura in primo luogo per il fatto che queste ultime hanno a loro oggetto fenomeni che compaiono nella coscienza come provenienti dall'esterno, come fenomeni singoli, mentre le prime hanno ad oggetto fenomeni interni, che compaiono originalmente come connessione vivente. Ne deriva, per le scienze della natura, che in esse una connessione nella natura è data solo attraverso connessioni integrative, mediante un collegamento di ipotesi; per le scienze dello spirito ne deriva, al contrario, che in esse la connessione della vita psichica è ovunque sottostante come data originariamente. Spieghiamo dunque la natura, comprendiamo invece la vita psichica»: W. Dilthey, *Idee per una psicologia descrittiva e una analitica*, in *Psicologia descrittiva, analitica e comparativa*, Introduzione e traduzione di A. Marini, Unico- pli, Milano 1979, pp. 138-139.



versali. La comprensione storica non può avvalersi né di spiegazioni causali in senso proprio né di teorie, ma crea ogni volta quella che Dilthey chiama una «connessione dinamica» tra i fenomeni e il tutto, facendo ricorso a categorie quali «fine», «significato» o «totalità».¹⁶ Così un'epoca può apparire allo storico come un tutto omogeneo solo nella misura in cui egli riesce a individuare scopi, valori e modi di pensare comuni, raggruppandoli in tendenze e correnti; ma accanto a quelli che, per lui, costituiranno gli elementi distintivi di un'epoca, vi saranno anche tendenze e correnti contrapposte, nelle quali si esprimerà o la conservazione dell'antico oppure la prefigurazione del nuovo. In questo senso, la storiografia articola i propri modi di comprendere in una forma intrinsecamente drammatica e dialettica, e fa uso di tecniche narrative che la rendono assimilabile ad un genere della letteratura.¹⁷

Lo storicismo dialettico di Dilthey è però antihegeliano, nella misura in cui per Hegel la storia era la realizzazione della volontà universale della ragione. Secondo l'autore della *Critica della ragione storica*, «dobbiamo invece muovere dalla realtà della vita», analizzando i «dati» che la storia ci offre senza sovrapporre loro schemi metafisici.

L'analisi attuale dell'esistenza umana suscita in tutti noi la coscienza della fragilità, della forza dell'impulso oscuro, della sofferenza derivante dalle tenebre e dalle illusioni, della finitudine presente in tutto ciò che è nella vita, anche dove da essa derivano le supreme forme della vita della comunità. Non possiamo quindi intendere lo spirito oggettivo sulla base della ragione, ma dobbiamo rifarci alla connessione strutturale delle unità viventi che si continua nelle comunità. E non possiamo subordinare lo spirito oggettivo ad una costruzione ideale, ma dobbiamo piuttosto porre a base la sua realtà nella storia.¹⁸

Nel soggetto dell'ermeneutica storicista scorre dunque «sangue vero» e non «la linfa rarefatta di una ragione hegeliana intesa come pura attività del pensiero»: ¹⁹ l'uomo è un essere finito, compreso nel fragile involucro della propria materialità biologica ed esposto al decadimento fisico e alle sofferenze. L'antropologia di Auerbach, dal canto suo, ri-

Sul metodo
di Auerbach

16 W. Dilthey, *Critica della ragione storica*, Introduzione e traduzione di P. Rossi, Einaudi, Torino 1954, pp. 242 sgg.

17 L'idea che la storiografia sia un «genere dell'arte letteraria» (*Filologia della Weltliteratur*, in *SFDV*, 186) è mutuata da Auerbach direttamente, credo, dallo storicismo del secondo Ottocento e da Dilthey in particolare, che distingue i modi dell'esposizione storica (biografico, monografico, catastrofico, pragmatico) nel loro rapporto con le strutture di intreccio della tradizione letteraria occidentale (romanzo, tragedia, commedia, satira). Cfr. H. White, *Retorica e storia*, II, Guida, Napoli 1978, pp. 14 sgg. Per la concezione drammatica o dialettica (ma non più in senso hegeliano) della storia, cfr. anche Meinecke, *Le origini dello storicismo*, cit., pp. 197-198.

18 Dilthey, *Critica della ragione storica*, cit., pp. 239-240.

19 Id., *Introduzione alle scienze dello spirito*, cit., p. 9.

conoscerà ampiamente l'aspetto "creaturale" della vita umana, ovvero la dimensione di sofferenza preindividuale e prepolitica nella quale l'uomo è gettato, come ricordano soprattutto il capitolo sul Quattrocento francese, *Madame du Chastel*, e le notazioni più fugaci sul «realismo creaturale» di Montaigne e dei romanzieri russi dell'Ottocento. Ma c'è soprattutto, nel richiamo diltheyano alla realtà e alla storia, il vero fondamento metodologico dello storicismo di Auerbach: il fenomeno storico deve essere compreso partendo dai «dati» oggettivi e non dalle teorie, e nel caso dell'opera letteraria ciò porterà a privilegiare, sia pure in modo non esclusivo, le caratteristiche di stile e di lingua dei testi. Tali caratteristiche dovranno essere rintracciabili in un qualsiasi frammento dell'opera letteraria che, pertanto, potrà essere scelto *casualmente* a rappresentare per sineddoche l'intero, ma dovrà anche essere esaminato col massimo rigore filologico, analogamente a quanto avviene, nelle scienze naturali, con il metodo del campionamento e dell'analisi al microscopio. È invece del tutto soggettiva la scelta delle categorie interpretative alle quali si cerca di ricondurre i fenomeni: queste categorie sono chiamate, nella *Conclusione* di *Mimesis*, 'idee direttive' (*leitende Gedanken*, *Mimesis*, II, 339), con un termine, anche in questo caso, ripreso dalla tradizione dello storicismo critico.²⁰ Le «idee direttive» sono i concetti generali che permettono di raggruppare e interpretare i fenomeni di stile, altrimenti inerti, dando loro un senso e aprendo così una breccia nella comprensione di fatti e concezioni di ordine storico generale altrimenti inafferrabili perché troppo vasti ed eterogenei. Anche le «idee direttive» sono ricavabili dal dato e dalla storia, poiché non appartengono alla soggettività dell'interprete, ma all'oggetto stesso del conoscere, ovvero alla cultura che ha prodotto il testo: tali idee sono propriamente il punto di partenza (*Ansatzpunkt*) dal quale lo storico deve muovere nella sua interpretazione, che consisterà pertanto da una parte nel riconoscere e nel riportare alla luce alcune «idee direttive» da lui scelte perché ricche di significato, e dall'altra nel verificarne il valore euristico misurandole sui fatti di stile e di lingua accertati dalla filologia.²¹ Il passaggio dal primo al secondo momento non è tuttavia meccanico, ma obbedisce ad un movimento circolare: «la conoscenza in filologia si ottiene non soltanto con la progressione graduale da un particolare ad un altro particolare, ma con l'anticipazione o divinazione dell'insieme».²² La

20 Cfr. ad es. l'uso che ne fa F. Meinecke in *Esperienze 1862-1919*, a cura di F. Tessoro, Guida, Napoli 1971, p. 194.

21 Come nella concezione di Troeltsch, lo storico non giudica il passato, ma si trova a scegliere (più o meno consapevolmente) i «centri» della propria indagine ed organizza i fatti in base a «complessi di valori» che appartengono al suo presente. Cfr. E. Troeltsch, *Etica, religione, filosofia della storia*, tr. it. di G. Cantillo, Guida, Napoli 1974, pp. 363-364.

22 L. Spitzer, *Linguistica e storia letteraria* [1948], in *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di A. Schiaffini, Laterza, Roma-Bari 1966. Nella stessa pagina Spitzer cita Schleiermacher e Dilthey.

comprensione del particolare presuppone il suo inserimento in una totalità e l'ipotesi di una totalità presuppone l'individuazione del particolare. Tutti i membri di questo circolo ermeneutico si trovano, per Dilthey come per Auerbach, dentro l'orizzonte della storia: la *Weltanschauung* dello storico diventa così tanto il punto di osservazione dal quale l'oggetto può essere compreso quanto l'obiettivo di una ancora più radicale autostoricizzazione. Negli *Epilegomena a Mimesis*, Auerbach scriverà infatti:

Un'altra obiezione al mio lavoro è che la mia esposizione è troppo legata al tempo e troppo condizionata dal presente. [...] ormai nessuno può contemplare il contesto [europeo] se non dal punto di vista dell'oggi, un oggi determinato da origine, storia, cultura personali dell'osservatore. È meglio essere legati al tempo coscientemente piuttosto che inconsapevolmente. In molti scrittori eruditi s'incontra un genere di obiettività in cui, senza che l'autore ne abbia la minima coscienza, da ogni parola, da ogni fiore retorico, da ogni giro di frase parlano moderni giudizi e pregiudizi [...]. *Mimesis* è coscientemente un libro scritto da una determinata persona, in una determinata situazione, all'inizio degli anni Quaranta. (*DMAP*, 252-253)

Sul metodo
di Auerbach

3. Topologia storica

La filosofia materiale della storia è per sua natura teleologica. Come potrebbe essere altrimenti? Tuttavia, non si tratta della teleologia del corso del mondo oggettivamente costruibile considerato a partire dal fine ultimo ed eterno, bensì della teleologia della volontà che, a partire dal momento, trasforma e configura il proprio passato nel futuro.

(E. Troeltsch, *Lo storicismo e i suoi problemi*, I, p. 176)

3.1. Le «idee direttive» devono essere ricavate dalla materia stessa di studio, come si legge tanto nella *Prefazione* alle *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* del 1951 (*DMAP*, 254 sgg.) quanto in *Filologia della Weltliteratur*, dell'anno successivo (*SFDV*, 184). Le due «idee direttive» di *Mimesis* sono, come dice la sua *Conclusion*, il figuralismo e soprattutto l'antitesi tra la concezione classica e classicistica della separazione degli stili (*Stiltrennung*) e quella della loro mescolanza (*Stilmischung*). A questi concetti fondamentali Auerbach aveva dedicato alcuni saggi autonomi che, letti in prospettiva, costituiscono i principali studi preparatori di *Mimesis*, in particolare *Figura*, del 1938, e *Sacrae scripturae sermo humilis*, del 1941. In entrambi aveva cercato di riportare alla luce la fisionomia originaria di concetti e nozioni che dovevano apparire ovi e scontati (benché non sempre manifesti) dentro il modello di cultura che li

aveva generati e che appare invece meno o per nulla evidente, se non del tutto estranea, a noi, dopo secoli di oblio. Il senso dell'una come dell'altra operazione è chiarito da Auerbach in un altro importante intervento metodologico, la breve *Prefazione alle Vier Untersuchungen*:

Elemento comune a questi come agli altri miei lavori è lo sforzo di giungere ad una topologia storica, nella quale lo scopo principale non è di spiegare la particolarità del fenomeno in sé, ma piuttosto le condizioni della sua nascita e la direzione assunta dai suoi effetti. La particolarità assoluta di un'opera d'arte importante si spiega da sola. Naturalmente ne dobbiamo conoscere le forme espressive, quando queste non appartengono alla nostra lingua o al nostro tempo. Peraltro, appena queste conoscenze siano state acquisite in sufficiente misura, l'opera manifesta da sé la sua essenza.

Ora, se queste conoscenze riguardano non una sola opera ma più opere di diversi periodi, esse portano oltre la meta originaria della comprensione delle opere stesse. Ci permettono di comprendere cose che gli autori non avevano compreso appieno, e non potevano comprendere: le relazioni storiche tra forme del pensiero, forme del sentire e forme dell'espressione. Ciò ci consente di studiare sia lo sviluppo dei modi di assimilazione e di rappresentazione, sia la collocazione delle opere e degli autori all'interno di questo sviluppo. Poiché non si tratta di una o di poche linee di sviluppo bensì dell'intreccio di una moltitudine di relazioni, lo studio è suscettibile di affinamento quasi infinito, sia nel numero sia nella precisione delle interpretazioni conseguibili. (*DMAP*, 255)

Quella che Auerbach chiama «topologia storica» (*historische Topologie*) è una morfologia storica della cultura: suo compito non è la comprensione della singolarità e dell'individualità di ciascuna opera, ma una ricognizione ad ampio raggio volta a rilevare i caratteri formali comuni a più opere e far emergere costanti e ripetizioni significative. L'identificazione di tali costanti, tuttavia, non scaturisce dall'adozione di un taglio sincronico "puro", di tipo strutturalistico, bensì è il risultato di una considerazione evolutiva dei fenomeni, il cui significato si chiarisce nel dispiegarsi temporale quale si presenta all'orizzonte intellettuale dello storiografo. Le mappe della «topologia storica» non rappresenteranno dunque situazioni statiche ma in movimento e saranno costituite da linee isocrone e da vettori indicanti direzioni di senso visibili solo sulla lunga o lunghissima durata. Queste mappe diacroniche hanno soprattutto il compito di evidenziare la rete potenzialmente infinita delle connessioni dinamiche (Dilthey) tra i modi di *percepire*, *conoscere* e *rappresentare* la realtà propria di un'epoca attraverso lo studio delle opere letterarie, le quali, nella misura in cui *rappresentano non il mondo in sé, ma un certo modo di conoscere e di fare esperienza del mondo da parte di un soggetto*, si offrono come l'elemento di mediazione privilegiato di una ermeneutica storica.



L'enfasi posta non tanto sulla forma o sulla qualità estetica dell'opera letteraria in sé, quanto sul carattere conoscitivo parzialmente autonomo della letteratura, lascia intravedere sullo sfondo del metodo auerbachiano alcune suggestioni della filosofia kantiana e neokantiana. Anche per il Cassirer di *Sostanza e funzione* e della *Filosofia delle forme simboliche*, ad esempio, l'arte non è mera riproduzione di una sostanza preesistente, ma «forma simbolica», cioè espressione di una relazione funzionale tra soggetto e mondo per mezzo di un «concreto segno sensibile»: la forma simbolica è legata alla «forma del tempo».²³

Non l'opera letteraria in sé, quindi, né il suo valore estetico, devono costituire l'oggetto primario dello studio filologico. L'attribuzione del giudizio di valore interviene solo secondariamente e consiste nel riconoscere il modo specifico in cui la grande opera declina la struttura essenziale della forma simbolica. La filologia è dunque storia della cultura *sub specie philologica* ed è innanzi tutto *storia*: ha il compito di rendere manifesto il potenziale conoscitivo del testo letterario, individuandolo però non nei contenuti, ma nelle forme specifiche in cui quel potenziale si esprime. Nel primo capitolo di *Lingua letteraria e pubblico* Auerbach paragonerà la dottrina classica degli stili alle «pietre di un edificio distrutto che devono servire per una nuova costruzione»: chi (il riferimento è forse a Curtius) vede le singole pietre, si limita a cogliere la sopravvivenza dell'antico, mentre una topologia storica cercherà di «vedere la nuova costruzione come qualche cosa di nuovo e come un tutto» (*LLP*, 85).

Ogni «topologia storica» è inoltre potenzialmente infinita, ma trova, come già aveva detto Dilthey, un limite superiore nella *Weltanschauung* di

Sul metodo
di Auerbach

23 E. Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs* (1923), cit. in G. Raio, *Introduzione a Cassirer*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 64. Il nome di Cassirer non compare mai (se non vado errato) negli scritti di Auerbach, che tuttavia fu suo collega a Marburgo (cfr. G. Mattenklott, *Erich Auerbach in den deutsch-jüdischen Verhältnissen*, in *Wahrnehmen Lesen Deuten*, cit., p. 22: l'articolo offre una panoramica dei rapporti tra Auerbach e gli altri intellettuali ebrei tedeschi negli anni Trenta e Quaranta), ma si confronti l'uso dell'espressione «forme simboliche» in *SFDV*, 57, a proposito di Vico. Secondo Brian Stock, inoltre, Auerbach sarebbe riuscito nel compito di unire rappresentazione e realtà che filosofi come Cassirer e Lukács avevano vanamente perseguito (B. Stock, *The Middle Ages as Subject and Object: Romantic Attitudes and Academic Medievalism*, in «New Literary History», 5, 1974, pp. 527-547). Ben documentato è invece il rapporto con Panofsky, di cui Auerbach cita il saggio *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924) già nel libro giovanile su Dante (*SSD*, 8). È verosimile che Auerbach conoscesse anche *Die Perspektive als "symbolische" Form* (1927), che tuttavia non trovo mai citata nei suoi scritti. Come è noto, per Panofsky la prospettiva è una forma simbolica in quanto non riproduce meccanicamente ciò che s'imprime sulla retina dell'occhio umano, ma è un «concreto segno sensibile» nel quale è possibile cogliere il «particolare contenuto spirituale» proprio di un'epoca: la costruzione prospettica dello spazio in un quadro rinascimentale non è la resa "oggettiva" della sua percezione da parte di un ipotetico osservatore, ma è il «concreto segno sensibile» di una idea moderna dello spazio come luogo infinito, entro il quale i corpi non sono più unità discrete e assolute ma formano un *continuum* omogeneo, laddove alla spazialità finita della concezione classica corrispondevano altre forme di rappresentazione. La stessa esperienza visiva può dunque essere rappresentata in modi radicalmente diversi, che a loro volta influenzeranno la visione stessa (cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1961, in part. p. 50).

colui che la esercita e un limite inferiore nel fatto che ogni *Weltanschauung* appartiene al «mondo degli uomini». Benché condotta col massimo rigore e nel pieno rispetto del documento, essa non sarà mai avalutativa e neutrale, perché non ogni aspetto del passato è degno di essere studiato, ma solo ciò che per noi può rivestire ancora un significato. Ciò pone, naturalmente, alcuni problemi metodologici dei quali Auerbach discute ancora nella *Prefazione* alle *Vier Untersuchungen*. Tutto ciò che esula dalla filologia *stricto sensu* e dai paradigmi della ricerca letteraria, linguistica e storica non fa parte, a rigore, del metodo e dunque non può essere insegnato e trasmesso: «l'ampiezza dell'orizzonte culturale», «la ricchezza dell'esperienza personale» e «l'occhio per quelli che Bergson [...] ha chiamato "faits significatifs"» non appartengono al "metodo" (*DMAP*, 257), eppure senza di essi non si avrebbe alcuna comprensione del testo nel suo contesto originario. Molti giovani filologi, osserva ancora Auerbach nel 1951, si lasciano afferrare dallo studio dei testi *senza* avere un'ipotesi di partenza, e finiscono così per ricadere negli pseudoconcetti tradizionali, nelle categorie usurate di classicismo, romanticismo, barocco ecc., che conservano una qualche utilità solo ai fini di un primo inquadramento dei problemi ma che sono del tutto privi di valore euristico. Per questo il lavoro filologico vero e proprio dovrebbe iniziare solo *dopo* aver formulato una ipotesi su come un problema importante di ordine generale sia individuabile in un elemento concreto e caratteristico. Una volta individuato tale elemento, prosegue Auerbach, si tratterà quindi di formulare un'ipotesi di senso e verificarla sul testo, mettendo sempre in relazione quel problema con un fatto di stile, di struttura o anche un tema: dovrò dunque a questo punto «ricondurre il problema generale che aveva suscitato il mio interesse ad un insieme di fatti filologicamente registrabili» (*DMAP*, 258).

3.2. *Figura*, scritto ad Istanbul e pubblicato su «Archivum romanicum» nel 1938, può essere letto, in un certo senso, come la lungamente meditata risposta alla recensione di Croce al libro giovanile su Dante di Auerbach. *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929) si era posto l'ambizioso obiettivo di una comprensione più autentica della cultura medievale puntando decisamente sulla rottura, anziché sulla continuità, tra il mondo antico e l'era cristiana e di mostrare la storicità della *Commedia* nella solidarietà di fondo tra poesia e teologia. La stroncatura crociana non era tuttavia del tutto immotivata quando lamentava la fallita dimostrazione di quella che rimaneva una mera proposta, plausibile benché, dal punto di vista di Croce, inaccettabile:²⁴ né era sufficiente riproporre il dualismo hegeliano tra la

24 «Si può assumere, come più volte l'Auerbach, che in Dante teologia e poesia fanno tutt'uno; ma come dimostrarlo in teoria?»: B. Croce, recensione a E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, in «La Critica», vol. XXVII, 1929 (ora in Id., *Conversazioni critiche*, Serie terza, Laterza, Bari 1932, pp. 194-197; a p. 195).



necessità, nella *Commedia*, di dissolvere la singolarità degli interessi umani di fronte al fine ultimo di tutte le cose (Dio) e, all'opposto, la "pietrificazione" degli individui con le loro passioni terrene, «nella giustizia eterna». ²⁵ La risposta a Croce è una rigorosa morfologia storica del concetto di *figura*, che per tutta la prima parte del saggio coincide con l'analisi semantica di una serie di passi di autori latini di età classica e cristiani e che rivela un momento di frattura nel momento in cui il termine "figura" passa finalmente a designare «qualcosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica» (*SSD*, 190). Ma la spiegazione etimologica non è il *fine* dell'analisi di Auerbach, che in questo si discosta decisamente dal modello spitzeriano: mentre in Spitzer la semantica storica si arresta alla comprensione delle forme individuali e specifiche, essa, e più in generale la *Stilkritik* è per Auerbach invece un *mezzo* per accedere ad una comprensione più ampia, che travalica il testo e lo colloca in secondo piano rispetto ai problemi generali che esso pone:

Le interpretazioni dello Spitzer mirano sempre all'esatta comprensione della singola forma linguistica, della singola opera o del singolo poeta. In perfetta armonia con la tradizione romantica e con la sua ulteriore elaborazione impressionistico-individualistica, egli tende soprattutto a cogliere esattamente le forme individuali. A me invece interessa qualche cosa di universale [...]. Io ho sempre avuto l'intenzione di scrivere storia; mi accosto dunque al testo non considerandolo isolatamente, non senza presupposti: gli rivolgo una domanda, e la cosa più importante è questa domanda, non il testo. (*LLP*, 26)

La parte centrale di *Figura* articola così una forma di comprensione superiore che, in modo assai schematico, potremmo riassumere in tre punti, che toccano rispettivamente la *genesì* del figuralismo, la natura *confittuale* del suo rapporto con le concezioni coeve e concorrenti e infine il radicamento *storico* di quel metodo nella sua epoca. In primo luogo, Auerbach si pone infatti il problema della genesì del metodo interpretativo figurale o tipologico delle Scritture, individuandola in San Paolo, che pur non facendo mai uso del termine "figura" è tuttavia il primo autore cristiano a concepire il Vecchio Testamento come prefigurazione del Nuovo, in nome di una concezione totalizzante, universalistica e providenziale della storia. Il ritrovamento delle basi storiche della concezione figurale del mondo in San Paolo e nei padri della Chiesa è la parte più innovativa del saggio, dato che in precedenza gli studiosi di retorica e di filosofia avevano esaminato il metodo figurale considerandolo come «semplice presupposto tecnico per la comprensione del testo» biblico,

Sul metodo
di Auerbach

25 G. W. F. Hegel, *Estetica*, edizione italiana a cura di N. Merker, Introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 1997, t. II, p. 1235. Cfr. anche *SFDV*, 50-51.

senza chiedersi su quali «strutture di comprensione della realtà» quel metodo si fondasse (SSD, 215, n. 42). L'interpretazione figurale (o tipologica), quindi, non è considerata da Auerbach solo come tecnica interpretativa, ma come una tecnica interpretativa che presuppone una precisa concezione del mondo e della storia.

In secondo luogo, Auerbach si interroga sul *perché* l'interpretazione figurale della Bibbia sia stata vincente tanto nei confronti di quella allegorica "astratta" (o "spirituale": il metodo di Filone Alessandrino e di Origene), quanto nei confronti del simbolismo medievale. Solleva cioè (pur senza entrare nel merito) il problema dell'*effetto* e della *ricezione* da parte di un pubblico di lettori e soprattutto quello della conflittualità tra forme simboliche concorrenti. Il successo dell'interpretazione figurale è individuato nella sua dimensione *universalistica*, vale a dire nella capacità di comprendere in una filosofia della storia anche tutto quanto era accaduto prima della venuta di Cristo e di dare anche alle epoche anteriori all'incarnazione di Dio un senso e una giustificazione di ordine provvidenziale. Anche le ragioni della superiorità del figuralismo sul simbolismo sono ricondotte da Auerbach al fatto che il simbolo, pur essendo strutturalmente più simile dell'allegoria alla figura in quanto concreto e non astratto, presenta però la verità della rivelazione considerandola *al di fuori della storia*, esattamente come fa l'allegoria:²⁶ la figura articola dunque, ad un tempo, *concretezza* e *storicità* nella rappresentazione di una verità eterna. L'eccezionale forza persuasiva della concezione tipologica era garantita dunque dalla possibilità di leggere il Vecchio Testamento come racconto di fatti *concreti* e *storicamente accaduti* che tuttavia prefiguravano eventi che si sarebbero compiuti nel Nuovo. Anche in questo caso, Auerbach sembra riprendere puntualmente l'idea di Dilthey secondo cui il Cristianesimo è stato la prima forma di storicismo:

la filosofia del Cristianesimo [...] era preguata di una imponente *realtà storica*; una realtà [*Realität*] che nella vita interiore coincide con la sostanza più autentica di ogni realtà effettuale [*Wirklichkeit*] preesistente storicamente [...] Di fronte a questa realtà le estasi e le visioni si dispersero come ragnatele al vento. [...] Tutte le rivelazioni precedenti furono quindi subordinate a questa come *stadi preparatori*. Con ciò ora l'essenza di dio [...] si colse in una sua vitalità storica. Ed ecco sorgere così per la prima volta, se prendiamo la parola nel senso più alto, la *coscienza storica*.²⁷

26 C'è però, aggiunge Auerbach, una differenza sostanziale tra figuralismo e simbolismo: il figuralismo è essenzialmente un modo di interpretare un testo (la Bibbia), mentre il simbolo è un modo di interpretare la vita, la natura stessa, senza la mediazione del testo sacro. Il figuralismo si basa sull'idea che la verità sia attingibile grazie alla mediazione del testo (sacro); il simbolismo che la verità sia conoscibile immediatamente e magicamente, senza dover far ricorso né a un testo anteriore né alla ragione (SSD, 212).

27 Dilthey, *Introduzione alle scienze dello spirito*, cit., p. 327.

In terzo luogo, infine, Auerbach articola una periodizzazione di lunghissima durata hegelianamente scandita in tre epoche e basata su due grandi fratture epocali: egli non mostra (come avrebbe fatto di lì a poco Curtius in *Letteratura europea e medioevo latino*) la persistenza dell'Antico nel Medioevo cristiano, né la continuità tra Medioevo ed età moderna (come aveva già fatto Gilson, espressamente citato in *Figura*), perché, *sotto il profilo della concezione della storia*, queste tre epoche rappresentano altrettante monadi, autonome e non comunicanti. La concezione figurale, infatti, considera sì il passato come l'oggetto di una interpretazione, ma di una interpretazione garantita da un disegno provvidenziale. Se l'Antico Testamento, cioè, prefigura il Nuovo che a sua volta prefigura il futuro dell'uomo non ancora compiuto, ciò è possibile solo perché ogni evento storico è, al tempo stesso, compimento e prefigurazione di qualcosa che è da sempre nella mente divina e che in essa si è da sempre realizzato. Il disegno provvidenziale, insomma, funge sia da chiave dell'interpretazione figurale sia da significato della figura: ne è cioè l'adempimento, e l'evento singolo diventa concepibile solo come l'elemento di passaggio, caduco e *provvisorio*, di un destino già scritto. Nella concezione moderna, invece, gli eventi storici sono *provvisori* in un senso ben diverso: nel senso che essi si svolgono orizzontalmente, lungo la linea temporale, senza rinviare più, verticalmente, alla trascendenza, senza che sia più possibile interpretare l'evento sullo sfondo di una finalità e di un termine ultimo della storia stessa (*SSD*, 213).

Solo nell'ultima parte del saggio sono affrontati gli aspetti propriamente letterari del figuralismo. Nella *Commedia* agisce una concezione figurale in base alla quale le anime incontrate da Dante nel suo viaggio sono l'adempimento di ciò che la loro esistenza terrena aveva solo prefigurato: tanto la loro condizione presente quanto quella passata sono storiche e concrete, benché lo stato *post mortem* superi in importanza la prima. Questo figuralismo che potremmo definire di secondo grado (rispetto a quello di primo livello immanente alle sacre scritture), è la spiegazione del dualismo di cui aveva parlato Hegel nell'*Estetica*. Gli esempi tratti dalla *Commedia* sono quelli di Catone, Virgilio e Beatrice, interpretati come "tipi", rispettivamente, il primo della libertà cristiana quale adempimento di una libertà dalla tirannide politica conseguita in terra nel modo più alto (cioè a prezzo della vita); il secondo della piena realizzazione storica dell'ideale del «poeta-profeta», che come tale potrà fungere da guida al pellegrino nella discesa agli inferi; e infine Beatrice come figura della «rivelazione», vale a dire come invero atemporale di un'incarnazione miracolosa già avvenuta in vita (*SSD*, 218-226). «Per Dante il senso letterale o la realtà storica di un personaggio non contraddice il suo significato più profondo, ma ne è confermata e adempiuta» (*SSD*, 224): qui sta, in sintesi, il senso del figuralismo dantesco, che è l'elemen-

to decisivo per la comprensione estetica di quella che Croce chiamava la “struttura” della *Commedia*. L’individuazione nella “struttura” del principio figurale, infatti, permette di giustificare da un punto di vista che è al tempo stesso estetico e ideologico la scelta di Catone come difensore della virtù cristiana e come custode del Purgatorio: l’elemento figurale si rivela così assai più forte di quello dogmatico, in base al quale Catone dovrebbe condividere il medesimo supplizio di Pier della Vigna. La riscoperta della concezione tipologica come forma simbolica sottostante la *Commedia* rendeva così inconsistente la distinzione crociana tra poesia e struttura e permetteva allo stesso tempo di superare in un modo molto diverso da quello proposto da Croce la rigida opposizione presente nella critica dantesca di fine Ottocento tra il positivismo erudito della scuola storica e l’interpretazione simbolica rossettiana (e poi pascoliana), coniugando in modo inedito rigore filologico e passione ermeneutica.

Ci si potrebbe domandare perché, nel capitolo di *Mimesis* su Dante, Auerbach preferirà esempi diversi da quelli di Catone, Virgilio e Beatrice, ma la scelta di Farinata e Cavalcante si comprende perfettamente se guardiamo alla nuova funzione che al figuralismo è assegnata in *Mimesis*: mentre lo scritto del 1938 si limita ad una mappa per così dire locale del figuralismo, lo scopo dell’ottavo capitolo di *Mimesis* diventa piuttosto quello di collocare il realismo dantesco nella prospettiva più generale della storia del realismo europeo. Auerbach chiama ora a testimoni Farinata e Cavalcante perché con loro il realismo figurale arriva quasi a un punto di rottura e di autoannullamento, mostrando cosa ci sarà oltre se stesso e le potenzialità di una rappresentazione dell’uomo e della sua esperienza del mondo liberata da qualsiasi ipotesi teologica:

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. (*Mimesis*, I, 218)

In tale prospettiva, Dante è colui che recupera la tradizione cristiana del figuralismo applicandola a soggetti contemporanei e quotidiani, sottraendola a quella meccanicità e stereotipia con le quali quel modo della rappresentazione era stato attuato nel dramma liturgico e in altri generi medievali: la *Commedia* diventa in questo senso il grande capolavoro del Medioevo perché estende al massimo le possibilità di un modo di rappresentazione del mondo (di una forma simbolica), ma anche, per il motivo opposto, perché così facendo mette in crisi la concezione del mondo cui era connessa, dischiudendone un’altra del tutto nuova:

L'opera di Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta. La potente cornice s'infranse per la strapotenza delle immagini che essa incluse. (*Mimesis*, I, 220)

La *figura*, divenuta indipendente dal suo *compimento*, concede sempre più spazio all'uomo, alle sue passioni, alla sua vita terrena e alla sua storicità e, così facendo, anticipa alcuni tratti essenziali di ciò che sarà il realismo moderno e che acquistano significato alla luce di quella che abbiamo chiamato topologia storica.

4. Il realismo come forma simbolica

L'uomo conosce se stesso solo in quanto conosce il mondo: coglie il mondo soltanto in se medesimo, e se medesimo soltanto nel mondo.

(J. W. Goethe, *Bedeutende Fördernis durch eine einziges geistreiches Wort*)

Sul metodo
di Auerbach

4.1. L'altra «idea direttrice» di *Mimesis* è il conflitto tra *Stilmischung* e *Stiltrennung*. Auerbach individua nella mescolanza stilistica quella che potremmo chiamare la *condizione di possibilità* del realismo: un concetto, peraltro, che coerentemente con la propria impostazione storicistica egli non definisce mai *a priori*, ma di cui racconta la storia, da Omero sino ai contemporanei. Oggetto principale del libro è la rappresentazione seria e problematica della realtà intesa come esperienza quotidiana compiuta da singoli individui né peggiori né migliori di noi, ma simili a noi, come avrebbe detto Aristotele. Non quindi un tema specifico, ma piuttosto una classe di temi, che include situazioni ordinarie e comuni come il dialogo tra coniugi (Adamo ed Eva che questionano come due contadini francesi del XII secolo nel *Mystère d'Adam*, Madame du Chastel e il marito, Charles ed Emma Bovary); come l'angoscia di un genitore per la sorte del figlio (ancora Madame du Chastel ma anche Cavalcante); come le malattie, le abitudini alimentari e la vita sessuale di un Michel de Montaigne, e persino le funzioni corporali del Reggente di Francia, nella cronaca indiscreta ma fedele di Saint-Simon. Temi non riducibili ad un numero circoscritto di motivi ricorrenti e non istituzionalizzati, anzi rivelatori proprio in quanto capaci di eludere il controllo che l'istituzione letteraria esercita sui *topoi* e sui temi formalizzati dalla tradizione.

Una rappresentazione seria e problematica del quotidiano sarebbe stata inconcepibile all'interno del sistema normativo classico e classicistico, che nei riguardi della vita di tutti i giorni ha sempre esercitato una forte censura simbolica. La *Stilmischung* costituisce pertanto la condizione necessaria (ma non sufficiente) di qualsiasi tipo di realismo (*Mimesis*, II, 339), che si potrà però manifestare storicamente solo nelle epo-

che precedono la formazione di quell'antico sistema normativo, o in quelle che apertamente lo contestano, ad esso contrapponendo un nuovo concetto di stile. Gli studi preparatori di questa nuova e ambiziosa "topologia storica" che ha come oggetto non più solo il figuralismo ma le diverse forme di rappresentazione della realtà, riguardano dunque tanto la prima fondamentale rottura del sistema della *Stiltrennung* da parte della tradizione cristiana medievale, quanto la rivolta anticlassicistica ad opera degli scrittori realisti nella Francia dell'Ottocento. Tutto il capitolo iniziale su Omero e la Bibbia, che assolve al compito di mostrare di scorcio le possibilità e i limiti del realismo antico, *Mimesis* articola la propria filosofia della storia letteraria su questa periodizzazione fondamentale.

4.2. Anche *Sacrae scripturae sermo humilis* (1941) riprende una tesi che Auerbach aveva enunciato nel primo libro su Dante senza essere riuscito, allora, a darne una vera dimostrazione. Già nel 1929, infatti, gli era parso chiaro che «la storia di Cristo» aveva superato «i limiti dell'estetica antica della mimesis» basata sulla «divisione dei generi» e sulla «separazione tra lo stile sublime e quello umile»:

Nella storia della redenzione compaiono persone conosciute e reali, come nella commedia antica; vi agiscono pescatori e re, grandi sacerdoti, esattori e sguadrine; il gruppo delle persone socialmente elevate non agisce nello stile dell'antica tragedia, né gli altri in quello della farsa, ma è subentrata una assoluta liberazione dai limiti sociali ed estetici. Su questo palcoscenico è di casa tutta la varietà del mondo umano. (*Dante poeta del mondo terreno*, in *SSD*, 15)

Quello che nel libro giovanile mancava, e che lo rende ancora prigioniero dell'orbita hegeliana, era una verifica della forza modellizzante della vicenda del Cristo nella rappresentazione medievale, verifica che trova invece un primo importante momento di attuazione nel breve saggio del 1941 e che si arricchirà man mano di nuovi elementi in *Mimesis*, negli *Epilegomena a Mimesis* e infine nel secondo capitolo, *Sermo humilis*, di *Lingua letteraria e pubblico*.²⁸ Come la concezione figurale, anche l'idea di *sermo humilis* ha la sua genesi nelle Sacre Scritture (capaci di dire cose sublimi in stile basso), e come quella segna una profonda frattura tra la concezione del mondo antica e quella medievale. *Figura e sermo humilis*, infatti, non sono semplici concetti retorici, ma forme simboliche che im-

28 *Sermo humilis*, precedentemente pubblicato su «Romance Philology» nel 1952, oltre ad essere la più ampia e soddisfacente trattazione auerbachiana del concetto di realismo medievale cristiano lo riformula, almeno in parte, tenendo conto di una prospettiva che in *Mimesis* era appena accennata: quella della ricezione e del pubblico.

plicano una concezione del mondo, fondata in entrambi i casi sulla imitazione della vita di Cristo concepita non come mero *topos* ma come modello di rappresentazione narrativa, valido a prescindere dai contenuti di cui è espressione. L'elemento centrale di questo modello è l'abolizione del nesso prima esistente tra una «gerarchia di oggetti» e una «gerarchia di possibilità espressive» (*Epilegomena a «Mimesis»*, in *DMAP*, 242) e di conseguenza l'adozione di un nuovo criterio stilistico nel quale la vita di ciascun uomo, anche del più umile, in quanto creatura divina, fosse rappresentabile al più alto grado di dignità. Alla *Stiltrennung* tipica delle società verticistiche antiche, si andava così sovrapponendo la *Stilmischung* cristiana, che esprimeva una considerazione più democratica, quanto meno sotto il profilo spirituale, dell'essere umano, identico ad ogni altro essere umano di fronte a Dio.

Sul metodo
di Auerbach

4.3. Parallelamente allo studio delle teorie e dei testi medievali, nello stesso torno di anni Auerbach stava esplorando anche il secondo e decisivo momento di rottura nella storia della *Stiltrennung*, avvenuto in concomitanza con la fine dell'assolutismo e con la Rivoluzione francese, che costituisce lo spartiacque decisivo, sul piano materiale e simbolico, tra *Ancien Régime* e modernità ottocentesca. Lo fa dapprima in *Romantik und Realismus* (1933) e poi soprattutto nel saggio *Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen* (1937). In questi due saggi, i cui contenuti confluiranno, in buona parte, in *Mimesis*, il realismo moderno si caratterizza più precisamente come l'«imitazione seria del quotidiano» sullo sfondo movimentato della storia ormai interamente secolarizzata: imitazione *seria*, vale a dire capace di rendere la problematicità o addirittura la tragicità della vita di tutti i giorni di persone qualunque senza farne oggetto di riso, di scherno moralistico o di rimpianto nostalgico e lacrimevole come accadeva nei generi bassi e medio-bassi del classicismo, quali la commedia, la satira o l'elegia. Così in Stendhal e in Balzac, così, dopo di loro in Flaubert e poi in Zola, ma non in Hugo e nei romantici, che avevano concepito invece la *Stilmischung* come commistione di sublime e grottesco, vale a dire di due stili di per sé non funzionali alla mimesi, sul modello di Shakespeare più che su quello del Cristianesimo delle origini, nonostante le dichiarazioni della *Préface* al *Cromwell*.²⁹ Come si vede dal controesempio hughiano, il rapporto tra realismo cristiano medievale e realismo moderno non è affatto di tipo rigidamente causale: il primo non *spiega* il secondo ma permette di *comprenderlo* nel senso che dischiude un campo di possibilità alla forma moderna del realismo, che si manifesterà in alcune opere e non in altre.

29 E. Auerbach, *Romantik und Realismus*, in «Neue Jahrbuch für Wissenschaft und Jugendbildung», 9, 1933, p. 145, tr. it. di C. Rivoletti, in questo numero di «Allegoria», p. 20, e *Mimesis*, II, 238.

4.4. Le due «idee direttive» sopra delineate costituiscono la struttura portante dell'edificio modernista di *Mimesis*, eretto nei suoi diversi piani tra il 1942 e il 1945, ad Istanbul, ed organizzato in una maniera del tutto nuova per uno studio di storiografia letteraria. Quasi nessuno dei diciannove capitoli (che nel 1950 diventeranno venti, con l'aggiunta del saggio su Cervantes) è veramente indispensabile alla coerenza dell'insieme, ma ciascuno contiene, in sé, la cifra essenziale del libro e la ripropone in forma ogni volta diversa e variata. Lo stesso fenomeno è osservato da una pluralità di punti di vista, così che l'idea di realismo (come l'idea di letteratura europea che presuppone) risulta, per il lettore, al tempo stesso unitaria e molteplice. Persino i salti temporali e le omissioni (che *Lingua letteraria e pubblico* tenterà in parte di colmare per l'epoca medievale) contribuiscono a definire i contorni di una struttura ad un tempo aperta e perfettamente compiuta, perché virtualmente capace di includere anche ciò che ne sta al di fuori: il romanzo inglese del Settecento, per esempio, non trova posto, se non lateralmente in *Mimesis*, ma è applicando le stesse categorie di Auerbach che Ian Watt ne dimostrerà il ruolo primario nella fondazione del realismo moderno in *The Rise of the Novel* (1957).

Molti lettori di *Mimesis* si sono domandati se l'imitazione seria del quotidiano in Stendhal, Balzac, Flaubert e Zola costituisca per Auerbach una sorta di adempimento finale di un processo la cui meta era in qualche modo contenuta nelle premesse, quasi che la filosofia della storia di Hegel, gettata dalla finestra, rientrasse dalla porta di servizio. Questa impressione è, però, non meno infondata e fuorviante di quella opposta, che individua nel realismo una costante atemporale nella storia della letteratura, considerata magari in chiave esistenzialistica.³⁰ Chi infatti vede nei capitoli sull'Ottocento francese la *Spannung* e il momento culminante di *Mimesis* coglie solo una verità molto parziale del libro, qualcosa che ha più a che fare con il necessario e provvisorio punto di fuga di cui qualsiasi rappresentazione prospettica ha bisogno che non con la filosofia della storia di Auerbach, del tutto estranea a qualsiasi finalismo di natura oggettiva. D'altro canto, quel punto di fuga può con facilità essere spostato dai capitoli sul realismo francese all'ultimo, quello sui narratori modernisti: se ne deve dedurre che la vera essenza del realismo si rivela pienamente solo in quegli scrittori che sanno sottrarre l'esistenza all'ideologia e alla politica, alla religione e alla morale, individuando la verità della vita nell'attimo, nel frammento strappato al *continuum* temporale e storico? Neanche questo è, a mio avviso, corretto: *Mimesis* ci mostra piuttosto come anche la valorizzazione novecentesca della dimensione dell'*esistenza* nasca da ragioni storiche e che essa è solo una meta provvisoria del percorso che ci porta a comprendere noi stessi nelle for-

30 Cfr. R. Wellek, *Storia della critica moderna*, vol. VII, *Germania, Russia ed Europa orientale 1900-1950*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 172-173.



me simboliche della storia occidentale. Quando per esempio Auerbach descrive le analessi esterne di *To the Lighthouse*, rileva un'affinità con le digressioni omeriche sulla cicatrice di Ulisse, stabilendo così una sorta di movimento circolare tra il capitolo finale e quello iniziale di *Mimesis*, e tuttavia subito dopo opera le necessarie distinzioni e tratteggia le differenze salienti tra i due brani: lo stile omerico illumina di luce uniforme anche le digressioni sull'infanzia di Ulisse, che sono perfettamente omogenee tra loro e che, nel momento in cui divengono l'oggetto principale del racconto, risultano assolutamente chiare e comprensibili; nella Woolf, al contrario, le digressioni si accavallano caoticamente, sono tra loro disomogenee perché appartenenti a tempi e persone diverse, gli uni e le altre non sempre perfettamente definiti e circoscritti. Nessuna ripetizione è mai veramente tale. Tutto si ripete in forma ogni volta diversa.

Qualsiasi confronto con la realtà si dà insomma nella storia, anche quando, come nel presente, la storia è vista come un nemico da combattere o come un brutto sogno da dimenticare. Ciò che accomuna il realismo omerico e quello biblico, quello figurale e quello creaturale, e le varieguate forme del realismo premoderno e moderno, non è un *quid* atemporale, un principio astratto che si rarefa, via via, nei secoli fino a trovare la sua forma pura e perfetta nel presente. Al contrario, *Mimesis* dimostra, in primo luogo attraverso la sua struttura, come ciascuna epoca concepisca a suo modo l'esistenza umana e in particolare l'esperienza della quotidianità, attraverso le forme simboliche che le sono proprie. Il concetto di realismo riunisce virtualmente *tutte* queste forme simboliche e può forse darci un'idea di quello che Vico aveva chiamato l'«universale umano», di ciò che intuitivamente ogni uomo riconosce come familiare: la possibilità di raccontare l'esperienza che le persone comuni hanno del mondo in cui vivono e di rappresentare questa esperienza e questo mondo in modi credibili, ricchi di particolari, concreti. L'unità del realismo non contraddice la sua pluralità.

Sul metodo
di Auerbach

5. Attualità di Auerbach

Una pura e semplice ripetizione non esiste mai.
(A. B. Yehoshua, *Un divorzio tardivo*)

Se lo storicismo tra fine Ottocento e primo Novecento non poteva fornire ad Auerbach esempi concreti di storia delle epoche *sub specie philologica* e se a questa mancanza egli poté supplire solo in parte rivolgendosi a studi pionieristici di storia della quotidianità come l'*Autunno del Medioevo* di Huizinga (che insieme alla *Kultur der Renaissance in Italien* di Burckhardt è tra le opere di *Kulturgeschichte* più lodate da Auerbach)³¹ oppu-

31 Cfr. *Mimesis*, II, 269-270 e *IFR*, 40 e 292.

re a un saggio sulle teorie artistiche classiche come *Idea* di Panofsky; e se d'altra parte i metodi della *Stilforschung*, per le ragioni che abbiamo visto, non potevano che in minima parte corrispondere alle ambizioni più alte della «topologia storica», è stato il modernismo letterario ad offrire ad Auerbach un modello narrativamente efficace al quale affidarsi. *Mimesis* non sarebbe mai stato scritto se libri come *To the Lighthouse* e come la *Recherche du temps perdu* non avessero mutato profondamente l'orizzonte delle attese e delle possibilità narrative dopo la Grande Guerra. Ai romanzi della Woolf e di Proust, ma anche a Joyce, al Mann della *Montagna incantata* e del Gide dei *Falsari* e persino ad alcuni film degli anni Venti e Trenta (*Mimesis*, II, 329-330), il capolavoro di Auerbach deve non soltanto la capacità di collegare in modo così apparentemente arbitrario e soggettivo particolare e universale, ma anche alcune caratteristiche della propria struttura, lontana tanto dalla "forma" spitzeriana del saggio isolato e conchiuso in se stesso quanto da quella della narrazione storiografica ottocentesca. Sinteticamente, i tratti salienti di questa nuova forma sono i seguenti: a) lo svolgere molte vicende secondarie intorno ad una linea principale; b) l'osservazione dello stesso fenomeno da molteplici punti di vista storicamente variabili; c) l'applicazione di un rapporto soggettivo e variabile tra tempo del discorso e tempo della storia (concentrando per esempio tutta l'Antichità classica in un solo, provocatorio capitolo, per poi procedere con salti e accelerazioni improvvisate fino al presente); d) l'uso di frequenti analessi e prolessi nei confronti testuali con la conseguente disarticolazione della cronologia (un esempio per tutti la già citata analisi comparata della digressione in *To the Lighthouse* e nell'*Odissea* nell'ultimo capitolo di *Mimesis*); e) la natura di "motivi liberi" e l'inessenzialità ai fini della "trama" di molte pagine del libro, come il capitolo *Dulcinea incantata*, inserito com'è noto in *Mimesis* solo a partire dall'edizione in lingua spagnola del 1950.

Questi ed altri argomenti giustificano la definizione di «storicismo modernista» proposta da Hayden White, rispetto al quale, tuttavia, si vuole in questa sede prendere le distanze sostenendo l'attualità del modernismo invece della sua definitiva archiviazione. A sessant'anni di distanza da *Mimesis*, infatti, vediamo che il senso della tradizione modernista non è andato perduto. Meglio: constatiamo che l'antinomia su cui il modernismo si fondava è tornata ad imporsi sulla interpretazione unilaterale che il postmoderno ha dato della crisi del modernismo stesso. Il fatto nuovo che i romanzi più importanti usciti negli ultimi quindici anni ci testimoniano è che l'interesse per la rappresentazione della realtà è tornato a prevalere su quello per l'opacità, l'autoreferenzialità e il carattere ludico della scrittura: che la letteratura è insomma, ancora, rappresentazione di un mondo prima che riscrittura di altri libri. I modi in cui i romanzi del presente tentano di cogliere in una particolare esperienza qual-

cosa che riguarda l'esperienza di tutti hanno la loro origine in modi narrativi sperimentati quasi un secolo fa e divenutici nel frattempo solo un poco più familiari, un po' meno estranei. Romanzi come *Pastorale americana* di Philip Roth, *Carne e sangue* di Michael Cunningham, *Una storia di amore e di tenebra* di Amos Oz e *Un divorzio tardivo* di Abraham Yehoshua, la trilogia di J. M. Coetzee (*Infanzia*, *Gioventù* e *Vergogna*) e *Le particelle elementari* di Houellebecq ed anche film come *America oggi* di Altman, così come alcuni *serial* televisivi, si collocano nel solco della tradizione del realismo modernista: da una parte per ricordarci l'incompiutezza del progetto della modernità, e dall'altra per dirci che a quelle contraddizioni, tuttora aperte e irrisolte, se ne sono aggiunte di nuove, che spetta alla critica letteraria individuare e comprendere. È forse anche per questo che «un libro scritto da una determinata persona, in una determinata situazione, all'inizio degli anni Quaranta» conserva un così ampio margine di interesse per il tempo presente.

Sul metodo
di Auerbach