

UNIVERSITA' DEGLI STUDI "G. d'Annunzio"
Chieti-Pescara

SCUOLA SUPERIORE "G. d'Annunzio"

DOTTORATO DI RICERCA IN

Human Sciences

CICLO

XXXVII

IL CREATURALE.

UNA FILOSOFIA DEL REALISMO NELL'OPERA DI ERICH AUERBACH

THE CREATURELY.

A PHILOSOPHY OF REALISM IN THE WORK OF ERICH AUERBACH

Dipartimento di Scienze Filosofiche e Pedagogiche

Settore Scientifico Disciplinare M-FIL/01

Dottoranda
Dott. Camilla De Simone

Coordinatore Prof.
Prof. Marco Di Marzio

Tutor
Prof. Adriano Ardovino

Prof. Christian Rivoletti

Anni Accademici 2024/2025



Friedrich-Alexander-Universität
Philosophische Fakultät und
Fachbereich Theologie

DISSERTATION

2025

Camilla De Simone

***Das Kreatürliche. Eine Philosophie des Realismus im
Werk von Erich Auerbach***



FRIEDRICH-ALEXANDER UNIVERSITÄT ERLANGEN-NÜRNBERG

Das Kreatürliche. Eine Philosophie des Realismus im Werk von Erich Auerbach

Il creaturale. Una filosofia del realismo nell'opera di Erich Auerbach

The Creaturely: A Philosophy of Realism in the Work of Erich Auerbach

Der Philosophischen Fakultät und dem Fachbereich Theologie
der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg
zur
Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.

vorgelegt von
Camilla De Simone
aus Ortona

Als Dissertation
genehmigt von der
Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Tag der mündlichen Prüfung:

Gutachter/in:

Prof. Dr. Christian Rivoletti

Prof. Dr. Adriano Ardovino

La tesi si configura come un'indagine teoretica sul realismo nella riflessione di Erich Auerbach, con particolare attenzione alla nozione di realismo creaturale. Più nello specifico, essa si propone come un'analisi della complessità e dell'intersezionalità della nozione di realismo in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, mettendo in luce come questa si intrecci con molteplici paesaggi terminologici e concettuali. Lungi dal ricercare una definizione univoca, la ricerca adotta un approccio fluido e comparatista, accostando testi diversi per far emergere le molteplici dimensioni del realismo auerbachiano.

La prima parte si propone di ricostruire una genealogia della nozione di realismo nei primi scritti di Auerbach, al fine di coglierne la dimensione filosofica, anche, e soprattutto, là dove essa resta implicita. In particolare, viene analizzato il percorso delineato da Auerbach a partire dal realismo omerico, attraverso Platone e Aristotele, fino ai Neoplatonici. Su questa base viene formulata un'ipotesi interpretativa relativa all'impiego, da parte di Auerbach, di una semantica dello "sforzo" (*Bemühung*) di realismo da parte della soggettività: si individuano almeno due modalità differenti di questo sforzo, corrispondenti a due distinti prototipi autoriali, incarnati rispettivamente da Petronio (*Mimesis*, II) e da Gregorio di Tours (*Mimesis*, IV).

La prima modalità, riscontrabile non solo in Petronio ma anche in altri autori precristiani come Ammiano Marcellino (*Mimesis*, III), riflette una soggettività autoriale dotata di forte consapevolezza del proprio ruolo e di un marcato potere manipolatorio nei confronti della materia narrata (*Stoff*). La seconda modalità, al contrario, è caratterizzata da una soggettività incerta, la cui adesione al reale si manifesta come uno "stare in mezzo" alle cose: una posizione orizzontale, parziale e meno consapevole, che si accompagna a una minore capacità di organizzare in modo efficace e intenzionale la narrazione.

Queste due modalità si riflettono anche sul piano stilistico: il primo stile è tendenzialmente ordinato e strutturato, mentre il secondo appare disordinato, ridondante, talvolta perfino rozzo. Già in Ammiano Marcellino il linguaggio risulta vincolato dalle convenzioni retoriche tardo-imperiali, che ne comprimono la spontaneità. Auerbach paragona la sua scrittura a un'armatura pesante che ostacola il movimento, rendendo il realismo "spettrale e metaforico". Gregorio di Tours, invece, adotta uno stile semplice e diretto, che consente agli eventi di dispiegarsi liberamente, permettendo al reale di emergere con minime sovrastrutture. Sebbene il suo linguaggio possa apparire rozzo, la sua immediatezza conferisce alla narrazione un'autenticità che la prosa di Ammiano non riesce a raggiungere. Questo confronto stilistico anticipa una riflessione di natura più teorica, sviluppata nel terzo capitolo, su due autori moderni: Cervantes e Flaubert.

Successivamente, la tesi si concentra sulla nozione di *Nachahmung*, approfondendone l'etimologia e l'uso che ne fa Auerbach. Il secondo paragrafo del primo capitolo analizza le pagine dell'*Estetica* di Hegel – uno dei pochi testi esplicitamente citati in *Mimesis* – nel tentativo di ricostruire l'architettura teorica che sostiene la nozione di realismo auerbachiano, intrecciata a quella di *Darstellung*. Particolare attenzione è rivolta al passaggio dagli dèi pagani al Dio cristiano: se, per Hegel, l'arte classica ha raggiunto un livello insuperabile di perfezione, nella sintesi fra spirituale e naturale, è l'arte cristiana – da lui definita "romantica" – a poter

rappresentare pienamente il dolore dell'esistenza, di fronte al quale l'arte classica arretra. La capacità di raffigurare la sofferenza in una forma dinamica e incarnata anticipa quella che può già definirsi una dimensione "creaturale".

Dopo aver evidenziato le anticipazioni hegeliane del pensiero auerbachiano, la tesi entra nel vivo dell'analisi di uno scritto giovanile di grande rilievo: *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Qui si ripercorre una parte significativa della genealogia della concezione mimetica – da Omero fino al periodo medievale – con l'obiettivo di chiarire i prodromi di una riflessione che, nel suo complesso, potrebbe apparire opaca. Lo scopo del primo capitolo è dunque mettere in luce il potenziale filosofico insito in questo sviluppo, passaggio essenziale per comprendere appieno il realismo auerbachiano, che troverà la sua espressione più compiuta in *Mimesis*.

Nel secondo capitolo si analizza una specifica declinazione del realismo, definita da Auerbach come *kreatürlicher Realismus*, introdotta nel decimo capitolo di *Mimesis*.

Il primo paragrafo ripercorre le anticipazioni del realismo creaturale già presenti in *Mimesis*, mostrando come l'atmosfera creaturale attraversi l'intero itinerario auerbachiano, ben prima del suo esplicito riconoscimento. Già nel settimo capitolo, ad esempio, san Francesco d'Assisi viene presentato come colui che introduce una nuova modalità di rappresentazione della vita di Cristo: non più mistico-contemplativa, ma orientata al quotidiano, al concreto, al popolare. Lo stile disordinato, ridondante e persuasivo del frate riecheggia quello di Gregorio di Tours.

Francesco non si limita a trasmettere un contenuto, ma lo vive e lo rende presente, invitando il pubblico a incontrare il male e a trasformare la sofferenza in una testimonianza di amore e obbedienza. Sebbene Auerbach non impieghi ancora il termine "realismo creaturale" per descrivere questo stile immediato, tale svolta rappresenta un momento cruciale nella storia del realismo letterario: il martirio non è più gesto eroico, ma esposizione quotidiana alla sofferenza, dove ogni momento della vita ordinaria può divenire forma di testimonianza.

Auerbach sottolinea come l'atmosfera generata dalla vita di Francesco trascenda i confini della sua epoca, esercitando un influsso duraturo sul realismo medievale. Un esempio significativo è Jacopone da Todi, erede radicale di Francesco, che nella sua rappresentazione poetica della Passione introduce sviluppi drammatici e variazioni psicologiche, come l'angoscia di Maria che si rivolge direttamente a Pilato. Le voci popolari che irrompono nella scena – simili a quelle che i primi cristiani innestarono nei testi veterotestamentari – costituiscono un'intrusione extra-letteraria che vivifica il testo, contribuendo a rinnovare dall'interno la nozione stessa di realismo.

Nel secondo paragrafo si entra nel cuore dei capitoli X, XI e XII di *Mimesis*, dove Auerbach elabora la nozione di realismo creaturale. L'analisi terminologica evidenzia l'emergere di una raffigurazione intima e familiare della condizione umana. Auerbach mostra come, nel tardo Medioevo, l'immagine dell'essere umano vivente – da lui detta "creaturale" – cominci a emanciparsi dalla cornice cristiana per manifestarsi

anche in contesti profani, come i racconti di ambientazione feudale o militare. Questo processo è accompagnato da un rinnovato interesse per la vita domestica, ancora influenzato dai modelli di Maria e di Gesù, la cui funzione tipologica resta centrale nel realismo dell'epoca.

Alla fine del Medioevo si afferma così un'idea radicale di uguaglianza creaturale: tutti gli esseri umani condividono la stessa esposizione alla morte, che annulla le differenze sociali. Auerbach contrappone questa visione a quella umanistica, più incline a idealizzare l'individuo, e sottolinea come la creaturalità esponga invece la caducità della carne, destinata alla vecchiaia e alla morte.

Nonostante la rappresentazione allegorica domini la letteratura tardomedievale, la forza del sensibile non si estingue del tutto, sopravvivendo in forma carsica fino al XVI secolo.

Attraverso il pantagruelismo di Rabelais (*Mimesis*, XI), si giunge infine al dodicesimo capitolo su Montaigne, in cui Auerbach riconosce negli *Essais* una piena integrazione tra autore e opera.

La scrittura diviene in Montaigne un esercizio continuo di autotrasfigurazione, simile alla pittura, capace di restituire la complessità dell'umano. Ironia e serietà convergono nel tentativo di comprensione di sé, in cui la scrittura non riflette semplicemente la vita, ma la accompagna e la trasforma. A questo punto, la tesi propone una definizione di realismo creaturale come la capacità della scrittura di ospitare la relazione tra l'umano e il creaturale: quel fondo originario e oscuro da cui la creatura emerge e a cui sempre resta legata. In questa dimensione pre-soggettiva, la creatura non è un soggetto pienamente autonomo, ma un essere esposto a forze esterne, che ne ridefiniscono continuamente l'identità in un'ottica relazionale che eccede l'individuo. Auerbach individua il progressivo declino di tale realismo nella letteratura illuminista francese, dove il tragico e il creaturale vengono attenuati a favore di un realismo più lieve e raffinato.

L'ultimo paragrafo del secondo capitolo mette in luce come il creaturale abbia un ruolo attivo nella definizione stessa del realismo, attraverso l'esplorazione della dimensione dell'infanzia in tre autori familiari ad Auerbach: Huizinga, Hegel e Vico.

L'infanzia, per la sua umanità "incompleta" e liminale, si presta bene a incarnare quella terribilità quotidiana che il realismo creaturale intende rappresentare.

Huizinga e Hegel analizzano l'infanzia come elemento di rottura nel realismo medievale. Huizinga sottolinea l'assenza della figura infantile nelle grandi tradizioni letterarie, e ne evidenzia l'emergere attraverso il canto popolare. Hegel, invece, coglie nel Bambin Gesù di Raffaello una potenzialità figurativa inedita rispetto all'allegorismo statico dei Bambini di Jan van Eyck. Questa tensione tra figura e intenzione apre a una concezione del realismo come apertura al possibile, non mera riproduzione del dato.

Vico, dal canto suo, interpreta l'infanzia come fase simbolica e creativa, in analogia con l'infanzia dell'umanità. Gli uomini primitivi – i "primi fanciulli del genere umano" – esprimono il mondo attraverso immagini e simboli, ancora incapaci di astrazione logica. In questa fase dominano gli universali fantastici, generalizzazioni poetiche che rendono il mito lo strumento conoscitivo primario. Il fanciullo diventa così

figura ermeneutica dello sviluppo civile, in cui memoria e immaginazione precedono la riflessione razionale.

L'umanità che Vico delinea è radicata in un rapporto originario con il cosmo – la terra, il cielo, gli dèi e i mortali – ciò che Heidegger, nel Novecento, definirà “Geviert”. Il primo sguardo al cielo, nato dal terrore, è un gesto di appropriazione poetica del mondo. L'essere nel mondo delle creature originarie si struttura nella relazione con i Quattro, non in termini cognitivi, ma come partecipazione spontanea e liminale – quella propria della creatura sospesa tra un'origine creata e una tensione creante. Da qui emerge l'ipotesi finale del capitolo: un “fallimento creaturale”, inteso come l'impossibilità per la creatura di emanciparsi pienamente dalla propria condizione di essere creato.

Il terzo capitolo esplora la relazione tra realismo e autorialità, mostrando come il primo sia profondamente modellato dalla soggettività estetica che lo mette in opera.

Nel primo paragrafo si introduce un confronto tra due paradigmi narratologici, rappresentati da Gregorio di Tours e Flaubert, per chiarire il concetto di realismo secondo la prospettiva dell'“autenticità” (Echtheit), che emerge da una particolare relazione tra soggettività e rappresentazione. Auerbach critica il Don Chisciotte di Cervantes e le opere di Voltaire per il loro realismo “gestellte”, ovvero artificiale, costruito con finalità precise – siano esse ludiche o ideologiche. Questo tipo di realismo manipola la realtà, riducendola a rappresentazione semplificata, priva di profondità tragica.

In contrasto, Auerbach propone il concetto di “Entfaltung” (dispiegamento), che denota un realismo dinamico, capace di svilupparsi organicamente, lasciando che la complessità del reale affiori. A differenza del realismo imposto (gestellte), il realismo dispiegato (entfaltete) non è una costruzione autoriale, ma il frutto di una disponibilità a far emergere liberamente il divenire del mondo.

Il paragrafo evidenzia come queste due concezioni di realismo implicino una diversa configurazione dell'autorialità e del suo rapporto con la realtà rappresentata, anticipando dibattiti centrali della narratologia contemporanea. Il confronto consente di introdurre una riflessione sull'autorialità: se in Gregorio autore e narratore coincidono senza una netta separazione tra sé e il testo, in Flaubert si afferma un narratore distaccato, che riflette una diversa modalità di relazione con il reale. In alcuni autori, la continuità tra vita e scrittura sembra dissolvere la distinzione tradizionale tra autore e narratore.

Sebbene non sia corretto definire lo stile di Gregorio “realistico” in senso moderno né quello di Flaubert “irrealistico”, è possibile rilevare che il loro realismo si configuri in modi diversi. L'elemento distintivo del realismo genuino (echt) – talvolta declinato in forma creaturale (kreatürlicher) – è la capacità di lasciar emergere il contenuto liberamente, senza costrizioni stilistiche, artifici retorici o un'autorialità invasiva.

Il secondo paragrafo prende avvio dall'ultimo capitolo di Mimesis, in cui Auerbach analizza un estratto da *To the Lighthouse* di Virginia Woolf, offrendo una chiave per pensare una nuova forma di presenza autoriale. Qui, la radicazione dell'autrice nella narrazione è inversamente proporzionale alla sua autorialità

tradizionale: Woolf adotta una prospettiva incarnata e orizzontale, opposta a quella che Merleau-Ponty chiama “pensée de survol”.

Nel terzo libro della *Repubblica*, Platone distingue la *diegesis*, narrazione neutrale del poeta, dalla *mimesis*, in cui egli si immedesima nei personaggi, assumendone voci e ruoli. La critica platonica alla *mimesis* nasce dal timore che tale immedesimazione possa trasformare la natura del cantore, portandolo a identificarsi con i caratteri rappresentati e a perdere il controllo su ciò che narra – e su se stesso.

In Woolf, il problema posto da Platone riemerge rispetto alla figura di un'autorialità ambigua e sfuggente. Auerbach, analizzando il commento «never did anybody look so sad», si chiede: «Wer ist es, der in diesem Absatz spricht?». La domanda mette in luce la nebulosità del punto di vista, prefigurando la “morte dell'autore” teorizzata da Roland Barthes. La narrazione modernista dissolve la figura tradizionale del narratore onnisciente, sostituendola con una voce spettrale e liminale, sospesa tra autore, personaggio e osservatore. L'apparente assenza dell'autrice corrisponde a un'immedesimazione radicale: Woolf si fa testimone diretta delle esistenze che narra.

Questa immersione rimanda alla distinzione platonica tra diegesi e mimesi: Woolf, scendendo nella *mimesis*, rinuncia allo sguardo sovrano e diviene parte della scena. Il commento analizzato da Auerbach non appartiene né a una narratrice completamente mimetica né del tutto diegetica, ma proviene da una soglia tra mondo rappresentato e istanza narrante.

La riflessione si arricchisce di una lettura fenomenologica ispirata a Merleau-Ponty: la percezione e la scrittura sono processi incarnati, aperti, in cui ogni esperienza si offre solo parzialmente. La celebre scena in cui la signora Ramsay misura una calza diventa così un nodo fenomenologico: un'immagine intrecciata di relazioni, temporalità e assenze. L'autrice non domina la scena: vi partecipa come testimone, con uno sguardo “ad altezza umana” che riflette un realismo sensibile all'indeterminatezza dell'esistenza.

Questo “realismo creaturale” trova la sua massima espressione nella *Divina Commedia*, dove l'attenzione poetica si concentra su individui storici e quotidiani. Auerbach mostra come nei Goncourt, al contrario, il realismo sia piegato a un'intenzione autoriale volta al riconoscimento. Sebbene il loro romanzo *Germinie Lacerteux* includa il “quarto stato”, lo fa mantenendo una distanza sociale e biografica che estetizza l'oggetto narrato. Il realismo dei Goncourt è vicino a quello di Petronio: funzionale, spettacolare, privo di resistenza.

In termini heideggeriani, si potrebbe dire che in essi manca la “terra” dell'opera, cioè quell'opacità che resiste alla piena appropriazione e fa da sfondo al disvelamento della verità. In un'opera autentica, il lettore è coinvolto nella tensione tra terra e mondo, ed è chiamato a riconoscere la verità che vi si manifesta. Nei Goncourt, al contrario, l'opera si pone in conflitto con il lettore, riducendo l'esperienza a provocazione.

Dante, invece, realizza un realismo in cui parola e verità coincidono. Auerbach individua due modalità comunicative: *Mitteilung* (trasmissione razionale) e *Beschwörung* (evocazione trasformativa). La poesia dantesca non comunica, ma evoca: trascina il lettore in un'esperienza performativa. In tal senso, l'apostrofe

al lettore non è richiamo, ma comando: Dante non cerca consenso, ma adesione esistenziale. E tale consenso si muove non orizzontalmente, bensì verso uno sprofondamento, ben raffigurato dalla voragine infernale, che conduce nella direzione di quello che Auerbach definisce “neue Welt”.

Nel primo capitolo di *Mimesis*, Auerbach contrappone il silenzio divino di Genesi 22 alle invocazioni epitetiche dell’epica omerica. Il Dio biblico parla da un luogo oscuro; Abramo risponde con un’auto-indicazione spaziale: “Hinne-ni”. Questo rapporto tra voce e realtà, tra *Wirklichkeit* e *Fremdheit*, culmina nella *Commedia*, dove l’apostrofe è un evento ontologico nella misura in cui crea nuova realtà, e più significativa e compiuta. Pertanto, Giorgio Agamben definisce la *Dichtung* dantesca nei termini di un’“indovazione”, un indicare un luogo dove la parola si fa dimora.

Il “creaturale” affiora come condizione liminare dell’umano: tensione tra emancipazione e radicamento, tra fallimento e apertura al reale. Più che un concetto statico, il realismo creaturale si rivela un dispositivo orientante, capace di trasformare lo sguardo stesso della ricerca. L’indagine diventa così processo, in cui il pensiero si lascia alterare dal proprio oggetto.

Die Dissertation versteht sich als theoretische Untersuchung des Realismus in der Reflexion Erich Auerbachs, mit besonderem Augenmerk auf den Begriff des kreatürlichen Realismus. Genauer gesagt handelt es sich um eine Analyse der Komplexität und Intersektionalität des Realismusbegriffs in *Mimesis*, wobei hervorgehoben wird, wie sich dieser mit vielfältigen terminologischen und begrifflichen Konzepten verflechtet. Anstatt eine eindeutige Definition des Begriffs anzustreben, verfolgt die Arbeit einen multipolaren und komparatistischen Ansatz, der unterschiedliche Texte nebeneinanderstellt, um die vielschichtigen Dimensionen des auerbachschen Realismus sichtbar zu machen.

Im ersten Teil wird eine Genealogie des Realismusbegriffs in Auerbachs frühen Schriften rekonstruiert, um dessen philosophische Dimension zu erfassen – gerade auch dort, wo diese lediglich implizit präsent ist. Im Zentrum steht dabei Auerbachs Entwicklungslinie vom homerischen Realismus über Platon und Aristoteles bis hin zu den Neuplatonikern. Auf dieser Grundlage wird eine interpretative Hypothese formuliert, die sich auf Auerbachs Gebrauch einer Semantik der „Bemühung“ um Realismus durch die literarische Subjektivität bezieht: Mindestens zwei verschiedene Modi dieser Bemühung lassen sich erkennen, verkörpert durch jeweils unterschiedliche auktoriale Prototypen, nämlich Petronius (*Mimesis*, II) und Gregor von Tours (*Mimesis*, IV).

Die erste Modalität, die sich nicht nur bei Petronius, sondern auch bei anderen vorkonstantinischen Autoren wie Ammianus Marcellinus (*Mimesis*, III) findet, zeigt eine auktoriale Subjektivität mit einem ausgeprägten Bewusstsein für ihre Rolle und einer starken manipulativen Macht gegenüber dem erzählten Stoff. Die zweite Modalität hingegen ist durch eine unsichere Subjektivität gekennzeichnet, deren Bezug zur Wirklichkeit sich als ein „In-der-Mitte-Sein“ zwischen den Dingen äußert: eine horizontale, partielle und weniger bewusste Position, die mit einer geringeren Fähigkeit einhergeht, die Erzählung wirkungsvoll und zielgerichtet zu strukturieren.

Diese beiden Modi spiegeln sich auch auf der stilistischen Ebene wider: Der erste Stil ist tendenziell geordnet und strukturiert, während der zweite ungeordnet, redundant und mitunter sogar grob erscheint. Bereits bei Ammianus Marcellinus zeigt sich eine Sprache, die von spätantiken rhetorischen Konventionen eingeengt wird und ihre Spontaneität verliert. Auerbach vergleicht dessen Stil mit einer schweren Rüstung, welche die Bewegung hemmt und den Realismus „gespenstisch und metaphorisch“ erscheinen lässt. Gregor von Tours hingegen verwendet einen schlichten und direkten Stil, der es den Geschehnissen erlaubt, sich frei zu entfalten und dem Wirklichen mit minimalen Überstrukturen Ausdruck zu verleihen. So roh seine Sprache auch erscheinen mag, ihre Unmittelbarkeit verleiht der Erzählung eine Authentizität, die Ammianus' Prosa nicht erreicht. Dieser stilistische Vergleich bereitet eine theoretische Reflexion vor, die im dritten Kapitel anhand zweier moderner Autoren – Cervantes und Flaubert – weitergeführt wird.

Anschließend konzentriert sich die Arbeit auf den Begriff der Nachahmung, wobei sowohl seine Etymologie als auch seine Verwendung durch Auerbach vertieft behandelt werden. Der zweite Abschnitt des ersten Kapitels analysiert die Seiten der Ästhetik Hegels – eines der wenigen Werke, die in *Mimesis* ausdrücklich zitiert werden –, um die theoretische Architektur zu rekonstruieren, die dem auerbachschen

Realismusbegriff zugrunde liegt und welche mit dem Begriff der Darstellung verflochten ist. Besonderes Augenmerk gilt dem Übergang von den heidnischen Göttern zum christlichen Gott: Während für Hegel die klassische Kunst in der Synthese von Geistigem und Natürlichem eine unüberbietbare Vollendung erreicht hat, ist es doch die von ihm als „romantisch“ bezeichnete christliche Kunst, die das Leid der Existenz vollumfänglich darstellen kann – ein Leid, dem die klassische Kunst ausweicht. Die Fähigkeit, das Leiden in dynamischer und verkörperter Form darzustellen, kündigt bereits eine „kreatürliche“ Dimension an.

Auf die Herausarbeitung der hegelianischen Vorwegnahmen des auerbachschen Denkens folgt die eingehende Analyse einer frühen und bedeutenden Schrift: Dante als Dichter der irdischen Welt. Hier wird ein wesentlicher Teil der Genealogie der mimetischen Konzeption – von Homer bis ins Mittelalter – nachvollzogen, mit dem Ziel, die Voraussetzungen einer Reflexion zu klären, die im Ganzen zunächst unübersichtlich erscheinen mag. Ziel des ersten Kapitels ist es daher, das philosophische Potenzial dieses Entwicklungsstrangs sichtbar zu machen – ein wesentlicher Schritt, um den auerbachschen Realismus, der in *Mimesis* seine vollkommenste Ausdrucksform findet, umfassend zu verstehen.

Im zweiten Kapitel wird eine spezifische Ausprägung des Realismus analysiert, die von Auerbach als kreatürlicher Realismus bezeichnet wird und im zehnten Kapitel von *Mimesis* eingeführt wird.

Der erste Abschnitt verfolgt die Vorwegnahmen des kreatürlichen Realismus, die bereits in *Mimesis* vorhanden sind, und zeigt, wie die kreatürliche Atmosphäre den gesamten Denkweg Auerbachs durchzieht – lange bevor sie explizit benannt wird. Bereits im siebten Kapitel etwa wird Franz von Assisi als derjenige dargestellt, der eine neue Darstellungsweise des Lebens Christi einführt: nicht mehr mystisch-kontemplativ, sondern auf das Alltägliche, das Konkrete, das Volkstümliche ausgerichtet. Der unordentliche, redundante und eindringliche Stil des Franziskus erinnert an jenen Gregors von Tours.

Franziskus beschränkt sich nicht darauf, eine Botschaft zu vermitteln, sondern lebt sie und macht sie gegenwärtig. Er lädt das Publikum dazu ein, dem Leid zu begegnen und es in ein Zeugnis der Liebe und des Gehorsams zu verwandeln. Obwohl Auerbach den Begriff kreatürlicher Realismus an dieser Stelle noch nicht verwendet, stellt dieser Wendepunkt einen entscheidenden Moment in der Geschichte des literarischen Realismus dar: Das Martyrium ist nicht länger eine heroische Tat, sondern besteht darin sich täglich dem Leid auszusetzen, so dass in diesem Zustand jeder Moment des gewöhnlichen Lebens zur Form des Zeugnisses werden kann. Auerbach betont, dass die Atmosphäre, die durch das Leben des Franziskus erzeugt wird, über die Grenzen seiner Epoche hinausreicht und einen nachhaltigen Einfluss auf den mittelalterlichen Realismus ausübt. Ein bedeutendes Beispiel ist Jacopone von Todi, ein radikaler Erbe des Franziskus, der in seiner poetischen Darstellung der Passion dramatische Entwicklungen und psychologische Variationen einführt, etwa die Angst der sich direkt an Pilatus richtenden Maria. Die volkstümlichen Stimmen, die in die Szene einbrechen – ähnlich jenen, die die frühen Christen in die alttestamentlichen Texte – stellen eine außerliterarische Hinzufügung dar, die den Text belebt und den Realismusbegriff von innen heraus erneuert.

Im zweiten Abschnitt rückt die Analyse der Kapitel X, XI und XII von *Mimesis*, in denen Auerbach die Idee des kreatürlichen Realismus entfaltet in den Mittelpunkt. Die terminologische Untersuchung zeigt das Entstehen einer tiefen und vertrauten Darstellung der *conditio humana*. Auerbach zeigt, wie sich im Spätmittelalter das Bild des lebendigen Menschen – von ihm als „kreatürlich“ bezeichnet – allmählich von der christlichen Rahmung emanzipiert und auch in profanen Kontexten sichtbar wird, etwa in Erzählungen mit feudalem oder militärischem Hintergrund. Dieser Prozess geht mit einem erneuten Interesse für das häusliche Leben einher, das weiterhin von den Modellen Mariens und Jesu geprägt ist, deren typologische Funktion im Realismus jener Zeit zentral bleibt. Am Ende des Mittelalters etabliert sich somit eine radikale Idee kreatürlicher Gleichheit: Alle Menschen teilen die gleiche Ausgesetztheit gegenüber dem Tod, der soziale Unterschiede aufhebt. Auerbach stellt diese Vision der humanistischen gegenüber, die eher zur Idealisierung des Individuums neigt, und hebt hervor, wie die Kreatürlichkeit stattdessen die Vergänglichkeit des Fleisches offenlegt, das dem Alter und dem Tod geweiht ist. Trotz der Dominanz allegorischer Darstellung in der spätmittelalterlichen Literatur erlischt die Kraft des Sinnlichen nicht vollständig, sondern überlebt in unterirdischer Form bis ins 16. Jahrhundert.

Über den Pantagruelismus Rabelais' (*Mimesis*, XI) gelangt die Analyse schließlich zum zwölften Kapitel über Montaigne, in dem Auerbach in den *Essais* eine vollkommene Integration zwischen Autor und Werk erkennt. Das Schreiben wird bei Montaigne zu einer fortwährenden Übung der Selbstdarstellung, ähnlich der Malerei, die die Komplexität des Menschlichen wiederzugeben vermag. Ironie und Ernsthaftigkeit vereinen sich im Versuch der Selbsterkenntnis, in dem das Schreiben nicht einfach das Leben reflektiert, sondern es begleitet und verwandelt.

An dieser Stelle schlägt die Arbeit eine Definition des kreatürlichen Realismus als Fähigkeit, die Beziehung zwischen dem Menschlichen und dem Kreatürlichen zu verschriftlichen, vor: jenem ursprünglichen und dunklen Grund, aus dem die Kreatur hervorgeht und mit dem sie immer verbunden bleibt. In dieser vorsubjektiven Dimension ist die Kreatur kein vollständig autonomes Subjekt, sondern ein Wesen, das äußeren Kräften ausgesetzt ist, die seine Identität ständig neu definieren – in einer relationalen Perspektive, die das Individuum übersteigt. Auerbach erkennt den allmählichen Niedergang dieses Realismus in der französischen Literatur der Aufklärung, in der das Tragische und Kreatürliche zugunsten eines leichteren und raffinierteren Realismus abgeschwächt werden.

Der letzte Abschnitt des zweiten Kapitels zeigt, wie das Kreatürliche eine aktive Rolle in der Bestimmung des Realismus spielt – durch die Untersuchung der Dimension der Kindheit bei drei Autoren, mit denen Auerbach wohl vertraut ist: Huizinga, Hegel und Vico.

Die Kindheit eignet sich durch ihre „unvollständige“ und liminale Menschlichkeit besonders gut dazu, jene alltägliche Erdverbundenheit zu verkörpern, die der kreatürliche Realismus darstellen will.

Huizinga und Hegel analysieren die Kindheit als Element des Bruchs innerhalb des mittelalterlichen Realismus. Huizinga hebt das Fehlen der kindlichen kindlicher Figuren in den großen literarischen Traditionen hervor und zeigt, wie sie im Volkslied auftaucht. Hegel erkennt dagegen im Jesuskind Raffaels

ein neues bildhaftes Potenzial im Gegensatz zur statischen Allegorik der Kinderdarstellungen Jan van Eycks. Diese Spannung zwischen Figur und Intention öffnet den Weg zu einer Konzeption des Realismus als Öffnung zum Möglichen – nicht als bloße Reproduktion des Gegebenen.

Vico wiederum versteht die Kindheit als symbolische und kreative Phase, in Analogie zur Kindheit der Menschheit. Die frühen Menschen – die „ersten Kinder des Menschengeschlechts“ – drücken die Welt durch Bilder und Symbole aus, noch unfähig zur logischen Abstraktion. In dieser Phase dominieren fantastische Universalien, poetische Verallgemeinerungen, die den Mythos zum primären Erkenntnisinstrument machen. Das Kind wird so zur hermeneutischen Figur der zivilisatorischen Entwicklung, in der Erinnerung und Einbildungskraft der rationalen Reflexion vorausgehen.

Die Menschlichkeit, die Vico entwirft, ist in einer ursprünglichen Beziehung zum Kosmos verwurzelt – zur Erde, zum Himmel, zu den Göttern und den Sterblichen –, was Heidegger im 20. Jahrhundert als „Geviert“ bezeichnet. Der erste Blick zum Himmel, aus dem Schrecken geboren, ist ein Akt poetischer Aneignung der Welt. Das In-der-Welt-Sein der ursprünglichen Kreaturen strukturiert sich in der Beziehung zu den „Vieren“, nicht im kognitiven Sinn, sondern als spontane und unbewusste Teilhabe – wie sie dem Wesen der zwischen einem geschaffenen Ursprung und einer schaffenden Spannung schwebenden Kreatur zu eigen ist.

Daraus ergibt sich die abschließende Hypothese des Kapitels: ein kreatürliches Scheitern, verstanden als die Unmöglichkeit der Kreatur, sich vollständig aus ihrem Zustand als geschaffenes Wesen zu emanzipieren.

Das dritte Kapitel untersucht die Beziehung zwischen Realismus und Autorschaft und zeigt, wie ersterer tief von der ästhetischen Subjektivität geprägt ist, die ihn hervorbringt.

Im ersten Abschnitt wird ein Vergleich zwischen zwei narratologischen Paradigmen eingeführt, vertreten durch Gregor von Tours und Flaubert, um den Begriff des Realismus im Sinne von Echtheit (Authentizität) zu klären – einer Qualität, die aus einer besonderen Beziehung zwischen Subjektivität und Darstellung hervorgeht. Auerbach kritisiert Don Quijote von Cervantes und die Werke Voltaires wegen ihres „gestellten“ Realismus – also eines, künstlichen Realismus, der zu bestimmten Zielen, seien sie spielerischer oder ideologischer Natur, konstruiert wird. Dieser Typus des Realismus manipuliert die Wirklichkeit und reduziert sie auf eine vereinfachte Darstellung, der tragische Tiefe fehlt.

Dem gegenüber stellt Auerbach das Konzept der Entfaltung, also eines dynamischen Realismus, der sich organisch entwickelt und der Komplexität der Wirklichkeit Raum gibt. Im Gegensatz zum „gestellten“ Realismus ist der „entfaltete“ Realismus kein Produkt autoritärer Konstruktion, sondern Ausdruck einer Bereitschaft, das Werden der Welt frei hervortreten zu lassen.

Der Abschnitt zeigt, dass diese beiden Konzeptionen von Realismus unterschiedliche Konfigurationen der Autorschaft und ihres Verhältnisses zur dargestellten Realität implizieren. Damit werden zentrale Debatten der modernen Narratologie vorweggenommen. Der Vergleich ermöglicht eine Reflexion über die

Autorschaft: Während bei Gregor Autor und Erzähler identisch sind und es keine klare Trennung zwischen auktorialem Ich und Text gibt, etabliert sich bei Flaubert ein distanzierter Erzähler, der eine andere Art der Beziehung zur Realität widerspiegelt. Bei manchen Autoren scheint die Kontinuität zwischen Leben und Schreiben die traditionelle Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler aufzulösen.

Auch wenn es nicht korrekt wäre, Gregors Stil im modernen Sinn als „realistisch“ oder den Flauberts als „unrealistisch“ zu bezeichnen, lässt sich feststellen, dass sich ihr Realismus auf unterschiedliche Weise artikuliert. Das Unterscheidungsmerkmal des echten (echten) Realismus – manchmal in kreatürlicher Form (kreatürlicher) – ist die Fähigkeit, Inhalte frei hervortreten zu lassen, ohne stilistische Zwänge, rhetorische Kunstgriffe oder eine invasive Autorschaft.

Der zweite Abschnitt nimmt seinen Ausgang im letzten Kapitel von *Mimesis*, in dem Auerbach eine Passage aus *To the Lighthouse* von Virginia Woolf analysiert und das einen Schlüssel bietet, um eine neue Form von Autorschaft zu denken. Hier steht die Verwurzelung der Autorin in der Erzählung in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer traditionellen Autorschaft: Woolf wählt ein Fleisch gewordene und horizontale Perspektive, im Gegensatz zu derjenigen, die Merleau-Ponty als „pensée de survol“ bezeichnet.

Im dritten Buch der *Politeia* unterscheidet Platon zwischen diegesis, der neutralen Erzählung des Dichters, und mimesis, bei der er sich in die Figuren hineinversetzt und ihre Stimmen und Rollen übernimmt. Platons Kritik an der mimesis entspringt der Angst, dass diese Identifikation die Natur des Dichters verändern, ihn mit den dargestellten Charakteren verschmelzen und ihm die Kontrolle über Erzählung – und sich selbst – entziehen könnte.

Bei Woolf taucht das von Platon aufgeworfene Problem in Bezug auf eine ambivalente und schwer fassbare Autorschaft wieder auf. Auerbach stellt bei der Analyse des Kommentars „never did anybody look so sad“ die Frage: „Wer ist es, der in diesem Absatz spricht?“ Diese Frage beleuchtet die Unklarheit des Standpunkts und nimmt den von Roland Barthes theoretisierten „Tod des Autors“ vorweg. Die modernistische Erzählweise löst die Figur des allwissenden Erzählers auf und ersetzt sie durch eine verblichene, unterschwellige Stimme, die zwischen Autor, Figur und Beobachter schwebt. Die scheinbare Abwesenheit der Autorin entspricht einer radikalen Identifikation: Woolf wird zur unmittelbaren Zeugin der Existenzen, die sie erzählt.

Diese Versenkung verweist auf Platons Unterscheidung zwischen diegesis und mimesis: Indem Woolf in die mimesis hinabsteigt, verzichtet sie auf den souveränen Blick und wird Teil der Szene. Der von Auerbach analysierte Kommentar gehört weder einer völlig mimetischen noch einer rein diegetischen Erzählinstanz an, sondern entstammt von einer Schwelle zwischen dargestellter Welt und erzählender Instanz.

Diese Überlegung wird durch eine phänomenologische Lesart im Sinne Merleau-Pontys erweitert: Wahrnehmung und Schreiben sind verkörperte, offene Prozesse, in denen jede Erfahrung sich nur fragmentarisch darbietet. Die berühmte Szene, in der Mrs. Ramsay eine Socke abmisst, wird so zu einem phänomenologischen Knotenpunkt: ein Bild, das Beziehungen, zeitliche Verhältnisse? und Abwesenheiten

miteinander verwebt. Die Autorin beherrscht die Szene nicht, sondern nimmt als Zeugin daran teil, mit einem „menschennahen“ Blick, der einen Realismus widerspiegelt, der für die Unbestimmtheit der Existenz sensibel ist.

Dieser „kreatürliche Realismus“ findet seinen höchsten Ausdruck in der Göttlichen Komödie, wo sich der poetische Blick auf historische und alltägliche Individuen konzentriert. Auerbach zeigt, wie im Gegensatz dazu bei den Goncourts der Realismus einer auktorialen Intention untergeordnet wird, die auf Anerkennung zielt. Auch wenn ihr Roman *Germinie Lacerteux* den „vierten Stand“ mit einbezieht, geschieht dies doch mit einer sozialen und biografischen Distanz, die das Erzählte ästhetisiert. Der Realismus der Goncourt ähnelt dem des Petronius: funktional, spektakulär, ohne Widerstand.

In heideggerianischen Begriffen könnte man sagen, dass es in ihrem Werk an der „Erde“ fehlt – jener Opazität, die sich der völligen Aneignung entzieht und den Hintergrund für die Enthüllung der Wahrheit bildet. In einem der Authentizität verpflichteten Werk wird der Leser in die Spannung zwischen Erde und Welt einbezogen und ist aufgerufen, die darin offenbarte Wahrheit zu erkennen. Bei den Goncourts hingegen gerät das Werk in Konflikt mit dem Leser, reduziert die Erfahrung auf bloße Provokation.

Dante hingegen verwirklicht einen Realismus, in dem Wort und Wahrheit zusammenfallen. Auerbach unterscheidet zwei Modi der Mitteilung: Mitteilung (rationale Übermittlung) und Beschwörung (transformative Evokation). Dantes Poesie übermittelt nicht, sondern beschwört: Sie zieht den Leser in eine performative Erfahrung hinein. In diesem Sinne ist die Apostrophe an den Leser kein Appell, sondern ein Befehl: Dante verlangt nicht Zustimmung, sondern existenzielle Zustimmung. Und diese Zustimmung verläuft nicht horizontal, sondern als Abstieg – dargestellt durch den Abgrund der Hölle – in Richtung dessen, was Auerbach als „neue Welt“ bezeichnet.

Im ersten Kapitel von *Mimesis* stellt Auerbach das göttliche Schweigen von *Genesis* 22 den epithetischen Anrufungen der homerischen Epik gegenüber. Der biblische Gott spricht aus einer dunklen Tiefe; Abraham antwortet mit einer räumlichen Selbstanzeige: „Hinne-ni“. Diese Beziehung zwischen Stimme und Wirklichkeit, zwischen Wirklichkeit und Fremdheit, kulminiert in der Komödie, in der die Apostrophe ein ontologisches Ereignis ist, insofern sie neue und bedeutungsvollere Realität schafft. Daher beschreibt Giorgio Agamben die Dichtung Dantes als eine „In-dovazione“ – ein Zeigen eines Ortes, an dem das Wort zur Wohnung wird.

Das „Kreatürliche“ tritt als Grenzbedingung des Menschlichen hervor: eine Spannung zwischen Emanzipation und Verwurzelung, zwischen Scheitern und Offenheit gegenüber dem Realen. Mehr als ein statischer Begriff erweist sich der kreatürliche Realismus als ein orientierendes Dispositiv, das den Blick der Forschung selbst zu verwandeln vermag. Die Untersuchung wird so zu einem Prozess, in dem das Denken sich von seinem Gegenstand verwandeln lässt.

The thesis presents itself a theoretical investigation into realism in Erich Auerbach's thought, with particular attention to the notion of creatural realism. More specifically, it offers an analysis of the complexity and intersectionality of the concept of realism in *Mimesis*, highlighting how it intertwines with multiple terminological and conceptual landscapes. Far from seeking a univocal definition, the thesis adopts a fluid and comparative approach, juxtaposing different texts to bring out the multiple dimensions of Auerbachian realism.

The first part aims to reconstruct a genealogy of the notion of realism in Auerbach's early writings to grasp its philosophical dimension – especially where it remains implicit. In particular, it examines the trajectory Auerbach traces from Homeric realism, through Plato and Aristotle, up to the Neoplatonists. On this basis, an interpretive hypothesis is formulated regarding Auerbach's use of a semantics of “effort” (*Bemühung*) in literary subjectivity's striving toward realism: at least two distinct modes of this effort are identified, corresponding to two different authorial prototypes embodied by Petronius (*Mimesis*, II) and Gregory of Tours (*Mimesis*, IV).

The first mode, found not only in Petronius but also in pre-Christian authors like Ammianus Marcellinus (*Mimesis*, III), reflects an authorial subjectivity marked by a strong awareness of its role and a pronounced manipulative power over the narrative material (*Stoff*). The second mode, by contrast, is characterized by an uncertain subjectivity whose adherence to reality manifests itself as a “being amidst” things – a horizontal, partial, and less conscious position, accompanied by a diminished capacity to organize the narrative effectively and intentionally.

These two modes are also reflected stylistically: the first tends toward order and structure, while the second appears disordered, redundant, sometimes even crude. Already in Ammianus Marcellinus, language is constrained by late-imperial rhetorical conventions, which suppress spontaneity. Auerbach compares his writing to a heavy suit of armor that hinders movement, rendering realism “spectral and metaphorical”. Gregory of Tours, on the other hand, adopts a simple and direct style, allowing events to unfold freely and enabling reality to emerge with minimal superstructures. Though his language may seem crude, its immediacy grants the narrative an authenticity that Ammianus' prose cannot achieve. This stylistic comparison anticipates a more theoretical reflection, developed in the third chapter, on two modern authors: Cervantes and Flaubert.

Subsequently, the thesis focuses on the notion of “*Nachahmung*” (imitation), delving into its etymology and Auerbach's use of it. The second section of the first chapter analyzes passages from Hegel's *Aesthetics* – one of the few texts explicitly cited in *Mimesis* – in an attempt to reconstruct the theoretical architecture underlying Auerbach's concept of realism, which is interwoven with that of *Darstellung* (representation). Special attention is given to the transition from pagan gods to the Christian God: while, for Hegel, classical art achieved an unsurpassable level of perfection in synthesizing the spiritual and the natural, it is Christian art – which he calls “romantic” – that can fully represent the suffering of existence, before which classical

art retreats. The ability to depict suffering in a dynamic and embodied form anticipates what can already be called a “creatural” dimension.

After highlighting the Hegelian anticipations of Auerbach’s thought, the thesis delves into the analysis of an early and highly significant work: *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Here, a significant part of the genealogy of the concept of mimesis – from Homer to the medieval period – is retraced to clarify the precursors of a reflection that might otherwise appear opaque. The aim of the first chapter is thus to illuminate the philosophical potential inherent in this development, an essential step toward fully understanding Auerbachian realism, which finds its most complete expression in *Mimesis*.

The second chapter analyzes a specific declension of realism, defined by Auerbach as “kreatürlicher Realismus” (creatural realism), introduced in the tenth chapter of *Mimesis*.

The first section traces the anticipations of creatural realism already present in *Mimesis*, showing how the creatural atmosphere permeates Auerbach’s entire trajectory long before its explicit recognition. Already in the seventh chapter, for instance, St. Francis of Assisi is presented as introducing a new mode of representing the life of Christ: no longer mystical-contemplative but oriented toward the everyday, the concrete, and the popular. The disordered, redundant, and persuasive style of the friar echoes that of Gregory of Tours.

Francis does not merely transmit content but lives it and makes it present, inviting the audience to confront evil and transform suffering into a testimony of love and obedience. Though Auerbach does not yet use the term “creatural realism” to describe this immediate style, this shift represents a crucial moment in the history of literary realism: martyrdom is no longer a heroic gesture but a daily exposure to suffering, where every moment of ordinary life can become a form of witness.

Auerbach emphasizes how the atmosphere generated by Francis’s life transcends the boundaries of his era, exerting a lasting influence on medieval realism. A significant example is Jacopone da Todi, a radical heir of Francis, who in his poetic representation of the Passion introduces dramatic developments and psychological variations, such as Mary’s anguish as she addresses Pilate directly. The popular voices that burst into the scene – similar to those that early Christians grafted onto Old Testament texts – constitute an extra-literary intrusion that enlivens the text, contributing to an internal renewal of the very notion of realism.

The second section delves into the heart of chapters X, XI, and XII of *Mimesis*, where Auerbach elaborates the notion of creatural realism. Terminological analysis highlights the emergence of an intimate and familiar depiction of the human condition. Auerbach shows how, in the late Middle Ages, the image of the living human being – termed “creatural” – begins to emancipate itself from the Christian framework, manifesting itself even in secular contexts, such as feudal or military tales. This process is accompanied by

a renewed interest in domestic life, still influenced by the models of Mary and Jesus, whose typological function remains central to the realism of the time.

By the end of the Middle Ages, a radical idea of creatural equality emerges: all human beings share the same exposure to death, which erases social differences. Auerbach contrasts this vision with the humanist one, more inclined to idealize the individual, and emphasizes how creaturality instead exposes the frailty of the flesh, destined for aging and death.

Though allegorical representation dominates late medieval literature, the force of the sensible does not entirely disappear, surviving in subterranean form until the sixteenth century.

Through the pantagruelism of Rabelais (*Mimesis*, XI), we finally arrive at the twelfth chapter on Montaigne, where Auerbach recognizes in the *Essais* a full integration between author and work. Writing becomes, in Montaigne, a continuous exercise of self-figuration, akin to painting, capable of capturing the complexity of the human. Irony and seriousness converge in the attempt at self-understanding, where writing does not merely reflect life but accompanies and transforms it. At this point, the thesis proposes a definition of creatural realism as writing's capacity to host the relationship between the human and the creatural – that original and obscure ground from which the creature emerges and to which it remains bound. In this pre-subjective dimension, the creature is not a fully autonomous subject, but a being exposed to external forces, which continuously redefine its identity in a relational perspective that exceeds the individual. Auerbach identifies the progressive decline of such realism in French Enlightenment literature, where the tragic and the creatural are attenuated in favor of a lighter, more refined realism.

The final section of the second chapter highlights how the creatural plays an active role in defining realism itself, through an exploration of childhood in three authors familiar to Auerbach: Huizinga, Hegel, and Vico.

Childhood, due to its “incomplete” and liminal humanity, lends itself well to embodying the everyday terrestriality that creatural realism seeks to represent.

Huizinga and Hegel analyze childhood as a disruptive element in medieval realism. Huizinga emphasizes the absence of the child figure in major literary traditions and notes its emergence through folk song. Hegel, meanwhile, discerns in Raphael's Christ Child a figurative potential absent from the static allegorism of Jan van Eyck's children. This tension between figure and intention opens onto a conception of realism as openness to the possible, not mere reproduction of the given.

Vico, for his part, interprets childhood as a symbolic and creative phase, analogous to humanity's infancy. Primitive humans – the “first children of the human race” – express the world through images and symbols, still incapable of logical abstraction. In this phase, *universali fantastici* (imaginative universals) dominate,

poetic generalizations that make myth the primary cognitive tool. The child thus becomes a hermeneutic figure for civil development, where memory and imagination precede rational reflection.

The humanity Vico outlines is rooted in an originary relationship with the cosmos – earth, sky, gods, and mortals – what Heidegger, in the twentieth century, would call the *Geviert* (fourfold). The first gaze at the sky, born from terror, is a gesture of poetic appropriation of the world. The being-in-the-world of originary creatures is structured in relation to the Four, not in cognitive terms but as spontaneous and liminal participation – that of the creature suspended between a created origin and a creative tension. From this emerges the chapter’s final hypothesis: a “creatural failure”, understood as the creature’s impossibility of fully emancipating itself from its condition of being created.

The third chapter explores the relationship between realism and authorship, showing how the former is deeply shaped by the aesthetic subjectivity that enacts it.

The first section introduces a comparison between two narratological paradigms, represented by Gregory of Tours and Flaubert, to clarify the concept of realism from the perspective of “authenticity” (Echtheit), which emerges from a particular relationship between subjectivity and representation. Auerbach criticizes Cervantes’ *Don Quixote* and Voltaire’s works for their “gestellte” (constructed) realism—artificial, built with precise aims, whether ludic or ideological. This kind of realism manipulates reality, reducing it to a simplified representation devoid of tragic depth.

In contrast, Auerbach proposes the concept of *Entfaltung* (unfolding), denoting a dynamic realism capable of developing organically, allowing the complexity of the real to surface. Unlike *gestellte* realism, *entfaltete* realism is not an authorial construction but the result of a willingness to let the world’s becoming emerge freely.

The section highlights how these two conceptions of realism imply different configurations of authorship and its relationship with the represented reality, anticipating central debates in contemporary narratology. The comparison allows for a reflection on authorship: whereas in Gregory, author and narrator coincide without a clear separation between self and text, in Flaubert, a detached narrator emerges, reflecting a different mode of relating to the real. In some authors, the continuity between life and writing seems to dissolve the traditional distinction between author and narrator.

Though it would be incorrect to define Gregory’s style as “realistic” in the modern sense or Flaubert’s “unrealistic”, it is possible to observe that their realism is configured differently. The distinctive feature of genuine (echt) realism – sometimes inflected in creatural (kreatürlicher) form – is its capacity to let content emerge freely, without stylistic constraints, rhetorical artifices, or invasive authorship.

The second section begins with the final chapter of *Mimesis*, where Auerbach analyzes an excerpt from Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, offering a key to thinking about a new form of authorial presence. Here, the author's grounding in the narrative is inversely proportional to her traditional authorship: Woolf adopts an embodied and horizontal perspective, opposed to what Maurice Merleau-Ponty calls "pensée de survol" (high-altitude thinking).

In Book III of the *Republic*, Plato distinguishes diegesis (the poet's neutral narration) from mimesis, where the poet immerses himself in the characters, adopting their voices and roles. Plato's critique of mimesis stems from the fear that such immersion might transform the nature of the poet, leading him to identify with the represented characters and lose control over what he narrates – and over himself.

In Woolf, the problem posed by Plato resurfaces regarding the figure of an ambiguous and elusive authorship. Analyzing the comment "never did anybody look so sad", Auerbach asks: "Wer ist es, der in diesem Absatz spricht?" ("Who is it that speaks in this passage?"). The question highlights the nebulousness of the point of view, prefiguring the "death of the author" theorized by Roland Barthes. Modernist narration dissolves the traditional figure of the omniscient narrator, replacing it with a spectral and liminal voice, suspended between author, character, and observer. The author's apparent absence corresponds to a radical immersion: Woolf becomes a direct witness to the existences she narrates.

This immersion recalls Plato's distinction between diegesis and mimesis: Woolf, descending into mimesis, renounces the sovereign gaze and becomes part of the scene. The comment analyzed by Auerbach belongs neither to a fully mimetic narrator nor to a purely diegetic one but emerges from a threshold between the represented world and the narrating instance.

The reflection is enriched by a phenomenological reading inspired by Merleau-Ponty: perception and writing are embodied, open processes in which every experience is only partially given. The famous scene where Mrs. Ramsay measures a stocking thus becomes a phenomenological knot: an image woven of relations, temporalities, and absences. The author does not dominate the scene but participates as a witness, with a "human-level" gaze that reflects a realism sensitive to the indeterminacy of existence.

This "creatural realism" finds its highest expression in the *Divine Comedy*, where poetic attention focuses on historical and everyday individuals. Auerbach shows how, in the Goncourt brothers, by contrast, realism is subordinated to an authorial intention aimed at recognition. Though their novel *Germinie Lacerteux* includes the "fourth estate", it does so while maintaining a social and biographical distance that aestheticizes the narrated object. The Goncourts' realism is close to Petronius's: functional, spectacular, devoid of resistance.

In Heideggerian terms, one could say that they lack the "earth" of the work – that opacity which resists full appropriation and serves as the background for the unveiling of truth. In an authentic work, the reader is

involved in the tension between earth and world and is called to recognize the truth manifested there. In the Goncourts, by contrast, the work enters into conflict with the reader, reducing experience to provocation.

Dante, by contrast, achieves a realism in which word and truth coincide. Auerbach identifies two communicative modes: Mitteilung (rational transmission) and Beschwörung (transformative evocation). Dante's poetry does not communicate but evokes; it draws the reader into a performative experience. In this sense, the apostrophe to the reader is not a summons but a command: Dante does not seek consensus but existential adherence. And this adherence moves not horizontally but toward an abyss, well figured by the infernal chasm, which leads in the direction of what Auerbach calls a "neue Welt" ("new world").

In the first chapter of *Mimesis*, Auerbach contrasts the divine silence of *Genesis* 22 with the epithetic invocations of Homeric epic. The biblical God speaks from an obscure place; Abraham responds with a spatial self-indication: "Hinne-ni" ("Here I am"). This relationship between voice and reality, between Wirklichkeit (actuality) and Fremdheit (foreignness), culminates in the *Comedy*, where the apostrophe is an ontological event insofar as it creates new – and more significant – reality. Thus, Giorgio Agamben defines Dante's Dichtung (poetry) in terms of an "in-dovazione" ("in-dwelling"), a pointing to a place where the word becomes a dwelling.

The "creatural" surfaces as a liminal condition of the human: a tension between emancipation and rootedness, between failure and openness to the real. More than a static concept, creatural realism reveals itself as an orienting device, capable of transforming the very gaze of research. The investigation thus becomes a process in which thought allows itself to be altered by its object.

INDICE

Introduzione	24
Capitolo 1 Alle origini del realismo auerbachiano	36
Paragrafo 1 Il lessico auerbachiano della filosofia del realismo	42
<i>Odisea</i>	42
Sacrificio di Pietro	45
Ammiano Marcellino	49
La “fenomenologia figurale” di Gregorio di Tours	52
<i>Nachahmung</i>	60
Paragrafo 2: La dialettica arte-vita nell’Estetica di Hegel.....	65
Paragrafo 3: Prime formulazioni della nozione di Realismo negli scritti giovanili di Auerbach	77
Realismo omerico	80
Realismo tragico	83
Platone.....	88
Aristotele	96
Capitolo 2 Il realismo creaturale	112
Paragrafo 1: Anticipazione del Realismo Creaturale prima del capitolo X	112
Paragrafo 2 – Il Realismo Creaturale nei capitoli X-XI-XII.....	130
La Sale	130
Rabelais.....	148
Montaigne.....	152
Paragrafo 3: Anticipazione del Creaturale in Huizinga-Hegel-Vico	163
Huizinga	167
Hegel.....	171
Vico	178
3. Capitolo 3: Realismo e autorialità.....	189
Paragrafo 1: Realismo ed <i>Echtheit</i>.....	189
<i>Gestell</i> vs. <i>Entfaltung</i>	195
Paragrafo 2: Narratore semisciente	207
Paragrafo 3: Realismo della <i>Commedia</i>	229
Conclusioni	256
Bibliografia	261

Foucault, ne *Il governo di sé e degli altri*¹, traccia una rapida genealogia della parresia – il discorso vero – di pertinenza della filosofia, mostrando come nell’antichità essa fosse anzitutto una pratica e un ethos. La parresia rivelava qualcosa delle qualità morali della persona che la esprimeva. Sviluppando l’intuizione di Foucault, potremmo dire che il discorso vero è originariamente connesso a un’etica legata all’affidabilità di chi lo pronuncia. Deve trattarsi di qualcosa di più del moderno concetto di credito, di qualcosa che si radica in un riconoscimento e una fiducia nei confronti del parlante. Il vero, dunque, non si riduce a una dimensione oggettiva esterna all’umano, ma si colloca in una relazione che coinvolge aspetti come fiducia, riconoscimento² e *filia* – elementi che eccedono l’oggettività di un dato o la mera correttezza proposizionale³.

¹ Cfr. Foucault 2011, in particolare lezione 12 marzo 1983.

² Potremmo dire che se esiste una forma di *adaequatio*, essa si manifesta nei termini di un’accordanza, e dunque di un riconoscimento. Walter Siti commenta l’intuizione di Nabokov secondo cui la letteratura sarebbe nata nel momento in cui un fanciullo, gridando “al lupo, al lupo”, non aveva in realtà alcun lupo alle spalle. Aggiunge, però, che non è da sottovalutare il fatto che il fanciullo non abbia gridato “chimera” anziché “lupo”, evidenziando così come l’oggetto del discorso incida sul suo grado di credibilità (Siti 2013: 11). D’altronde, la chimera non avrebbe sortito il medesimo effetto, poiché oggi è comunemente considerata una creatura mitologica e, dunque, non realmente esistente. Se invece fosse ritenuta un’entità reale, l’allarme lanciato dal fanciullo avrebbe probabilmente lo stesso valore di quello del lupo.

Questa riflessione potrebbe essere approfondita attraverso la concezione heideggeriana di verità (Heidegger 1930), che non si riduce alla mera corrispondenza tra un enunciato e un dato di fatto (*adaequatio rei et intellectus*), ma implica piuttosto un processo di disvelamento (*aletheia*). In una recente conversazione che ho avuto con il Professor Mark Wrathall, questi mi ha chiarito che Heidegger riconosce che la verità proposizionale implica una forma di corrispondenza, e che tale corrispondenza dipende da pratiche condivise di scoperta degli enti. In altre parole, ciò che rende possibile l’affermazione di una verità è l’orientamento pratico e interpretativo attraverso cui il mondo si mostra come significativo.

Se la verità si fonda su una struttura di intelligibilità condivisa, allora il riconoscimento – non solo in termini di verifica, ma anche come atto di accoglimento all’interno di un orizzonte comune – sembra giocare un ruolo essenziale. L’*Übereinstimmung* heideggeriana, intesa come sintonia (Wrathall ha utilizzato il termine inglese “attunement”) tra l’ente e il nostro modo di rapportarci a esso, non è un mero rispecchiamento della realtà, ma una forma di accordo che permette agli enti di apparire “così come sono in se stessi”. Da questo punto di vista, l’idea di *adaequatio* potrebbe essere reinterpretata non come rigida corrispondenza, ma come una fiducia reciproca, un’intesa che si radica nelle pratiche di condivisione del mondo. Il legame tra fiducia e *Dichtung* si approfondirà nell’ultimo capitolo.

³ A questo proposito, accolgo con gratitudine il suggerimento del Professor Massimo Scalabrini, il quale individua un nesso tra il mio breve accenno a una dimensione del vero che coinvolge molteplici elementi – oltre i confini dell’epistemologia, della retorica e della grammatica – e la riflessione teorica sviluppata da Gioviano Pontano nel *De sermone* (cfr. Pontano 2002).

In secondo luogo, il vero ha a che fare col racconto. Il *logos*, quello che in latino sarà il “verbum”, rappresenta il primo atto di riconoscimento e, simultaneamente, di resistenza verso la realtà: nominare il reale significa ammetterlo e, al contempo, accrescerlo, come suggerisce l’etimologia del termine “autore”. Tuttavia, ogni enunciazione comporta un’alterazione dell’esistente, una sospensione dell’aderenza completa.

Da questa dinamica emerge il paradosso del realismo, comunemente inteso come aderenza tra narrazione e realtà. La letteratura, tuttavia, rivendica una propria verità, non necessariamente coincidente con quella fenomenica. Borges, non a caso, giudica sprovvista la pretesa di una certa letteratura rappresentare tutto il reale, quando la vita umana è, al contrario, «un’educazione all’oblio»⁴. Di certo, il realismo scolastico dell’*adaequatio rei et intellectus* è stato quantomeno ridimensionato⁵: il problema della verità dell’opera non può ridursi a una questione epistemologica, di relazione tra realtà e giudizio, come se la prima fosse un oggetto già dato a cui l’essere umano non può che adeguarsi. Piuttosto, il rapporto tra essere umano e mondo si configura come un continuo relazionarsi, che trova espressione privilegiata – e talvolta particolarmente visibile – nell’opera d’arte e nel testo letterario. Il realismo che questa tesi esplorerà nell’opera⁶ di Auerbach non è un concetto vero e proprio, ma un relazionarsi dinamico e in parte sommerso tra dimensioni e figure rispetto a cui né Auerbach né noi lettori siamo spettatori immobili, bensì attori di uno sguardo interpretativo in grado di rinnovarne le dinamiche. Nei venti capitoli di *Mimesis*, Auerbach dimostra che il realismo non è un fenomeno unitario o statico, ma multiforme, variabile a seconda di epoche e contesti. Questo rende impossibile fornirne una definizione esaustiva: il realismo si presta a tentativi di comprensione, più che a soluzioni definitive. Tale apertura, lungi dall’essere un limite, diventa una chiave interpretativa fondamentale per pensare il realismo come una tensione filosofica⁷, un interrogativo che si muove sulla soglia tra *mimesis* e realtà.

⁴ Cfr. Borges 1996: 92.

⁵ Si rimanda a quanto detto nella nota 2.

⁶ La letteratura su Auerbach è assai vasta. Per un approfondimento bibliografico si vedano Fabietti 2007 e di Bertherène 2009 (in Tortonese 2009).

⁷ Ciò che intende fare questo lavoro è sollecitare la filosofia del realismo implicita nell’opera di Auerbach, come aveva intuito e suggerito di fare Frank Ankersmit, già quasi trent’anni fa (cfr. Ankersmit 1999).

Federico Bertoni esorta a rassegnarci alla frattura incolmabile che ci separa da Auerbach⁸. Certamente c'è una frattura che ci divide da Auerbach, Tuttavia, questa distanza non implica un'interruzione invalicabile. È possibile essere prossimi a un'opera anche mantenendo una distanza temporale o culturale significativa. Anzi, la distanza può diventare parte attiva del relazionarsi dinamico che definiamo realismo. Auerbach stesso rivendica l'assenza di alibi quando, in una frase destinata a divenire il testamento metodologico della sua opera, afferma: «*Mimesis* è coscientemente un libro scritto da una determinata persona, in una determinata situazione, all'inizio degli anni Quaranta»⁹. Quella che Bachtin definisce l'extra-località¹⁰ dello spettatore, cioè il collocarsi temporalmente, e – aggiungiamo noi – esistenzialmente fuori dal perimetro del testo non è un ostacolo, bensì la condizione di possibilità del processo interpretativo. Capita spesso che i testi riescono a dire molto di più ai posteri che ai loro contemporanei, trovando nella distanza storica un terreno fertile per nuove interpretazioni. Questo fenomeno ha due motivazioni principali: la prima fa riferimento alla natura creativa, figurale e dunque ambigua del discorso letterario che non si rivela mai completamente, né allo stesso modo a ogni lettore; la seconda ha a che fare con la complessità della storia, un intreccio di molteplici dinamiche e forze (Kräfte), da cui la stessa *Mimesis* di Auerbach è permeata in profondità. Queste forze, che agiscono al di sotto della superficie del tempo, rendono possibile una relazione viva tra il passato e il presente, tra il testo e i suoi interpreti. È nella tensione tra distanza e vicinanza che il significato di un'opera emerge, non come dato fisso o immediatamente disponibile, ma come un senso che si dirada e addensa nel tempo seguendo percorsi non lineari. Ad attendere un'opera sono gli anonimi volti di lettrici e lettori, interpreti più o meno attenti, in grado di rintracciare vichianamente le modificazioni nel modo di raffigurare la realtà, per cogliere trasformazioni più profonde nel modo in cui gli esseri umani pensano la realtà, e *si pensano* nella realtà. Realtà che non è semplicemente una *Realität* già data, bensì una *Wirklichkeit*, che conserva l'impulso di qualcosa da compiersi.

Quando viene pubblicata *Mimesis*, nel 1946 presso l'editore Francke di Berna, è accompagnata da un secondo sottotitolo sulla sovraccoperta, oltre al noto *Dargestellte*

⁸ Cfr. Bertoni 2017: 60.

⁹ Auerbach 2007: 195.

¹⁰ Cfr. Bachtin 2014.

Wirklichkeit in der abendländischen Literatur: “Eine Geschichte des abendländischen Realismus als Ausdruck der Wandlungen in der Selbstanschauung des Menschen”¹¹. Quest’ultimo, meno essenziale e certamente più laborioso nella sua formulazione e, forse, proprio per tale ragione poi omissso, non è tuttavia privo di una sua rivelatrice pregnanza. Esso mette in luce almeno due elementi che meritano attenzione: in primo luogo, la centralità dell’oggetto dell’opera, il *Realismus*, qui inteso non solo come fenomeno estetico, ma come traccia visibile (Ausdruck) di *Wandlungen*, che non sono semplicemente cambiamenti che accadono all’esterno della sfera umana, come già aveva avvertito Vico, bensì trasformazioni del modo in cui gli esseri umani guardano se stessi (*Selbstanschauung*)¹². Ma non si tratta di una astratta visione di sé, bensì di uno sguardo che cerca dimora: non è un caso che Auerbach parli subito di *Geschichte*. La storia è per Auerbach «l’unico oggetto di studio in cui gli uomini si presentano davanti a noi nella loro interezza»¹¹: sia nel loro essere storicamente determinati e finiti, sia nel loro essere complessi e sfaccettati, e per questo non pienamente accessibili da uno sguardo statico. Tale visione implica una consapevolezza della mutevolezza dell’interprete stesso, che si allontana dall’idea di una conoscenza assoluta e definitiva. Come osserva Christian Rivoletti, «Auerbach si riconosce [nel] senso del limite che Vico attribuisce all’interprete» della storia, diffidando «della possibilità di una conoscenza assoluta e

¹¹ Carlo Donà traduce «Una storia del realismo occidentale come espressione della trasformazione dell’esperienza che l’uomo ha di sé» (cfr. Donà 2009: 35) Non è chiaro se il sottotitolo presente nella sovraccoperta dell’edizione del 1946 sia stato scelto direttamente da Auerbach o se si tratti di una decisione editoriale alla quale l’autore abbia eventualmente aderito. In ogni caso, si tratta di una formulazione significativa, capace di cogliere aspetti essenziali dell’impresa delineata in *Mimesis*. Ciò appare particolarmente evidente se si confronta questo secondo sottotitolo con quanto riportato nella colonna della medesima sovraccoperta nella prima edizione (conservata presso il Deutsches Literaturarchiv di Marbach), poi abbandonata, della quale riportiamo qui un estratto significativo: «*Selbstanschauung* zeigen sich im Laufe der abendländischen Entwicklung? Nicht nur aus den theoretischen Systemen, sondern noch *viel unmittelbarer aus der spontanen Art der literarischen Darstellung* von Ereignissen lassen sich Antworten auf solche Fragen gewinnen, und in dieser Absicht wird hier eine Geschichte der abendländischen realistischen Literatur versucht» (corsivi nostri).

¹² La connessione tra questa trasformazione dello sguardo e l’oggetto della filosofia è individuata da Adriano Ardovino, che in un commento all’opera di Heidegger, scrive: «la posta in gioco, nel linguaggio filosofico, è per molti versi esorbitante, visto che il suo oggetto “si dischiude soltanto in, e a partire da, una trasformazione (*Verwandlung*) nell’esserci dell’uomo” (Heidegger 1983: 423, 373), a sua volta latrice di un mutamento dello sguardo sul mondo. In certo modo, soltanto chi riconosce la funzione preparatoria e il carattere provvisorio dei concetti filosofici può cogliere il loro appello performativo e trasformativo. E all’inverso, soltanto chi ha già attuato tale trasformazione, può riconoscere la natura negativa del linguaggio filosofico e tener conto dei suoi limiti e delle sue insufficienze. I due momenti si coappartengono in una presupposizione reciproca e per molti versi paradossale» (Ardovino 2016: 11).

stabilita una volta per sempre»¹³ a vantaggio di una posizione costantemente mutevole¹⁴. Questo punto è essenziale per comprendere il significato autentico di *Selbstanschauung*, inteso come coscienza della condizione storica dell'interprete e della necessità di adattare il proprio sguardo. La storia è per Auerbach quell'unico oggetto di studio in cui gli uomini si presentano sia nel loro essere storicamente determinati, e terminati, sia nel loro essere per intero, sfaccettati, e per questo non pienamente accessibili da uno sguardo che non sia disposto a cambiare, di volta in volta, la propria posizione. Se si tiene in considerazione ciò, il termine "Selbstanschauung" assume uno ruolo considerevole. Si tratta infatti di uno sforzo messo in atto dall'essere umano nei confronti di se stesso nel mondo, nel tempo e nella storia: un prendere atto del proprio esserci, che implica un costante e spontaneo sottrarsi a una totale coincidenza con l'assoluto e con la storia. In secondo luogo, il disagiata impegno da parte di Auerbach di sintetizzare, in una rete di parole chiave, una costellazione di significati che accoglie tanto le forme del rappresentare quanto le metamorfosi dello sguardo umano su di sé e sulla realtà. L'ambigua didascalia dell'edizione del '46 aiuta, infine, a portare alla luce un aspetto che nel titolo definitivo di *Mimesis* viene lasciato implicito: il rapporto tra i cambiamenti delle forme letterarie e le trasformazioni della *Selbstanschauung*, ossia della visione che l'essere umano ha di sé stesso. L'opera di Auerbach insegna che il realismo non può essere confinato a un genere specifico, né stabilito sulla base del contenuto di un testo: realistici sono il sogno di un viaggio nell'Oltretomba e le avventure fantastiche di Gargantua e Pantagruel.

¹³ Rivoletti 2009: 110-11.

¹⁴ Ringrazio il Professor Christian Rivoletti che mi ha guidato nell'esplicitazione di una connessione che, nel mio quadro di ricostruzione del legame teorico tra Vico e Auerbach, rimaneva inespressa: il senso del limite umano in chiave anti-hegeliana. Infatti, nella ripresa del «senso del limite» intrinseco alla soggettività umana che si pone come interprete della storia, Auerbach si avvicina ancora di più a Vico in opposizione all'assolutezza della concezione storicistica di Hegel. Ciò risulta particolarmente evidente nel seguente passo della *Prefazione* del traduttore all'edizione tedesca della *Scienza Nuova* del 1924, riportato da Rivoletti: «L'umanità di Herder, l'animo conservatore dei romantici e anche lo spirito assoluto di Hegel recano, se paragonati a Vico, l'impronta di un perfetto ordine domestico nel quale l'io crede di aver conquistato (oppure anela verso, o ancora sogna) un confortevole punto inerte [...] Con le loro temperature tiepide e senza alcuna forza sensuale [...] [tal]i costruzioni del pensiero sono state create nello sforzo di comprendere il mondo all'interno dell'io, al fine di far sentire l'io nel mondo come a casa propria: in tal modo si crea l'atmosfera di una *Stube*, nella quale molti siedono insieme per discutere assennatamente. Vico, al contrario, più ardente di tutti loro, se ne sta da solo nella gelida aria di un ghiacciaio e su di lui si inarca l'orizzonte del cielo nella forma di un'enorme cupola barocca» (Auerbach (1924) ore in Castellana, Rivoletti (eds.) 2010: 108; qui citato da Rivoletti 2009: 109).

Auerbach sembra suggerire che il realismo occidentale non coincida solo con un'evoluzione stilistica, ma, appunto, con una modalità attraverso cui si manifestano i mutamenti nello sguardo umano non soltanto rispetto al mondo ma anche rispetto a sé, al proprio tempo. Questo intreccio tra *mimesis* e auto-rappresentazione, tra *Realismus* e *Selbstanschauung*, potrebbe essere letto alla luce dell'intero progetto auerbachiano come una ricognizione delle modalità con cui i testi letterari sono in grado di rappresentare, non solo la realtà esterna, ma anche il processo stesso del costituirsi di un'identità umana nel tempo.

Per la capacità del testo di Auerbach di espandersi al di fuori di se stesso, *Mimesis*, più che un'opera dalle pretese ottocentesche, potrebbe incarnare il prototipo di testo che Derrida concepisce come un differimento infinito, un sistema aperto in cui ogni significato si protende verso l'esterno senza mai raggiungere un punto finale, configurandosi come un gioco dinamico di aperture e chiusure. Del resto, *Mimesis* non è soltanto un'analisi letteraria, ma si pone essa stessa come un'opera. Il mondo che apre non è fatto di verità evidenti, ma di un intreccio di relazioni e significati che emergono progressivamente, spesso al di là dell'immediato.

Il nostro intento qui è proprio quello di lavorare sulla distanza che ci separa da *Mimesis*, e che proprio in virtù di una separazione può permetterci un avvicinamento. In altri termini, tentiamo di attivare il potenziale di Auerbach, andando oltre ciò che *Mimesis* afferma esplicitamente. Cerchiamo di ascoltare quello che l'opera non ha ancora detto, ma che proprio grazie alla sua incompiutezza e apertura continua a poter dire.

Il presente lavoro prende le mosse da una consapevolezza che si propone di dimostrare: il realismo non è semplicemente una questione di stile. Piuttosto lo stile è l'affioramento permanente di un relazionarsi dinamico di diversi elementi, che verranno analizzati nel corso dei tre capitoli. Tale relazionarsi costituisce l'oggetto filosofico centrale della nostra ricerca, il cui obiettivo è esplorare la dimensione teoretica del realismo auerbachiano. In un senso più ampio, tali elementi appartengono ai due mondi della *mimesis* e della realtà, che interagiscono e si influenzano reciprocamente. L'impatto della *mimesis* sul mondo reale non si limita al perimetro del fattuale e del verificabile, ma si estende al campo virtuale di ciò che non esiste nella forma usuale delle cose, ma che, proprio in quanto non determinato, può essere ancora immaginato. Come intuito da Jolles, «le nostre creazioni

mimetiche scatenano senza dubbio qualcosa nella misura in cui, grazie a loro, gli avvenimenti divengono immaginabili a partire da una disposizione mentale»¹⁵. In altre parole, la mimesi si origina dal mondo per poi farvi ritorno; ritorno che non si dà tanto nei termini di una destinazione, quanto in quelli di un dispositivo capace di intervenire retroattivamente sulla propria origine. Un esempio emblematico è, nel presente lavoro, quello di Montaigne, il cui testo si configura come uno spazio privilegiato in cui fare esperienza della vita.

L'«Ansatzpunkt»¹⁶ della nostra analisi filosofica sulla nozione di realismo in Auerbach è facilmente rintracciabile in *Mimesis*: si tratta del realismo creaturale, che compare solo nel decimo capitolo dell'opera. A prima vista sembrerebbe una categoria letteraria tra le tante, uno dei molti realismi individuati da Auerbach. Tuttavia, il realismo creaturale si distingue per la specificità della dimensione cui fa riferimento. La creatura (o il creaturale¹⁷) non si limita a designare l'essere umano, ma rimanda a una realtà più ampia, i cui confini devono essere continuamente ridefiniti, sia nel contesto del realismo sia in quello ontologico.

Dal punto di vista del realismo, il creaturale sembra inizialmente riferirsi alla rappresentazione della morte, del dolore fisico e della disperazione morale. Questo è evidente nella scena in cui, per la prima volta, viene utilizzato il «realismo creaturale»: i coniugi du Chastel sono a letto, consapevoli del destino ineluttabile che incombe sul loro giovane figlio, preso in ostaggio dai nemici. Tuttavia, poco dopo, il termine viene impiegato per descrivere una scena priva di drammaticità, che raffigura un bisticcio tra coniugi, un tema ricorrente nella letteratura comica sin dall'antichità. Ancora in un'accezione diversa, nel capitolo undicesimo, il creaturale emerge come elemento

¹⁵ Jolles 2003: 288.

¹⁶ Said 1975: 68: «I think that Auerbach's use of *Ansatzpunkt* (and not *Anfang*, «beginning») is deliberate; thus the constitutive, or constructive, sense of beginning could be stressed. Neither «myth» nor «the baroque», Auerbach stipulates, «can be suitable-points of departure for they are concepts as slippery as they are foreign to true literary thought»; rather a phrase like, say, *la cour et la ville*, fully embedded in the verbal reality of a historical period, will present itself to the researcher's mind (since it is a phrase common in seventeenth-century writings and not an entirely manufactured one) and will thereby link itself to the regulating inner movement of the period being studied. What is essential to Auerbach's meditations is the critic's willingness to begin with the proper instrument of discovery, forged from the language of the period being studied».

¹⁷ In *Mimesis* il lessico della dimensione creaturale è abbastanza ricco, considerando il carattere inusuale del vocabolo: *Kreaturlichkeit*, *Sinnlichen-Kreaturlichen*, *das Kreaturlicher*, etc.

sensuale e gioioso nel contesto fantastico del romanzo di *Gargantua e Pantagruelle*. Nel dodicesimo capitolo, il creaturale trova espressione nel realismo di Montaigne, la cui scrittura si configura come un mezzo per saggiarsi e fare esperienza di sé. Successivamente, nella tradizione drammaturgica di Shakespeare, il creaturale permane più come un'eredità stilistica, rappresentata dalla mescolanza di alto e basso, che come un dispositivo centrale per comprendere la nozione auerbachiana di realismo.

Più significativo, invece, è l'impiego in negativo che Auerbach fa di questa nozione nel quindicesimo capitolo, analizzando la tragedia francese e il realismo di Voltaire. Tanto il teatro di Racine quanto le opere di Voltaire condividono un tentativo di "immunizzare" la "dargestellte Wirklichkeit" da contaminazioni creaturali. Nel caso di Racine, questa scelta si fonda su un obiettivo estetico: il raggiungimento del sublime. Nel caso di Voltaire, invece, l'intento è evitare una dimensione che potrebbe compromettere l'ironia illuministica e l'elegante distacco caratteristico della sua scrittura brillante. In queste pagine, a secoli di distanza dalla fioritura del realismo medievale, Auerbach ripercorre un sentiero in parte già tracciato, ma che ora riesce a restituire più compiutamente il proprio senso.

Non deve sorprendere che l'*Ansatzpunkt* della nostra ricerca emerga solo nel secondo capitolo della tesi: è stato infatti necessario, nel primo capitolo, ripercorrere genealogicamente quelle che consideriamo anticipazioni del realismo creaturale, con l'obiettivo di fare luce sulla riflessione auerbachiana sulla nozione di realismo. Questa, infatti, ospita già i rizomi del concetto che troverà la sua forma più compiuta nel *realismo creaturale*. Del resto, *Mimesis* stessa non è scandita da un ritmo lineare: pur seguendo un andamento cronologico, con i venti capitoli disposti in sequenza temporale, l'opera è attraversata da molteplici linee e direzioni. In altre parole, se è vero che esiste un solo modo di leggere *Mimesis* per la prima volta – seguendo la disposizione dal primo all'ultimo capitolo – è altrettanto vero che esistono molti modi di rileggere *Mimesis*.

Più specificamente, il *kreatürlicher Realismus* è una di quelle nozioni direttive che non indicano soltanto se stesse, ma sono in grado – come direbbe Auerbach – di illuminare

un panorama più vasto, poiché posseggono «una caratteristica storica interna»¹⁸, cioè testimoniano il segno distintivo di un mondo storico. Ciò è possibile solo per quelle figure concettuali che sono parte di una costellazione di significati, e che dunque sono in grado di instaurare «nessi» con altre figure. Di conseguenza, il realismo creaturale non è una categoria autoconclusiva, ma agisce retroattivamente, innescando significati che emergono tanto nei capitoli che precedono quanto in quelli che seguono il suo impiego. Adottando il lessico auerbachiano, possiamo affermare che certe nozioni interagiscono nell'economia di una lunga riflessione – come quella di Auerbach sulla nozione di realismo – secondo dinamiche figurali, ovvero in un continuo processo di anticipazione e realizzazione di figure.

Per queste ragioni, si è preferito abbandonare il tradizionale approccio volto a isolare la nozione di creaturale nel tentativo di circoscriverla entro una definizione univoca, adottando invece un procedimento opposto. Si tenterà, infatti, di dilatare i confini virtuali di questa nozione, espandendoli come se si trattasse di un cono di luce capace di rivelare non tanto se stesso, quanto ciò che si trova immediatamente al di là del perimetro luminoso, in una zona di chiarore. Questo è il ruolo del secondo capitolo della tesi, dedicato al realismo creaturale: restituire un senso più ampio e profondo al primo e al terzo capitolo. Il metodo d'indagine scelto per esplorare tale nozione sarà dunque ibrido; da un lato, si adotterà un approccio genealogico, risalendo alle radici della riflessione di Auerbach sulla *mimesis* antica. Questo percorso permetterà di far emergere le dimensioni carsiche del suo pensiero sulla nozione di realismo, che in un'opera matura come *Mimesis* si manifestano solo in forma stratificata e implicita. Dall'altro lato, si interagirà con il concetto di creaturale in modo figurale: non come un oggetto di studio statico, ma come un dispositivo attivo, capace di stimolare e dialogare con la nostra ricerca. Solo nell'ultimo capitolo si interromperà il processo di espansione per tornare al nocciolo della questione: il creaturale. A quel punto, sarà possibile approfondire questa

¹⁸ Cfr. Auerbach, *Sullo scopo e sul metodo* in Auerbach 2007: 24-25: «Questo metodo consiste nel trovare spunti o problemi chiave quali valga la pena di specializzarsi: giacché da essi una via conduce alla conoscenza dei nessi, tanto che la luce da essi irradiata illumina quasi tutto un paesaggio storico [...]. Lo spunto non deve essere una categoria da noi trasferita sull'oggetto, nella quale esso deve essere classificato, ma deve essere una caratteristica storica interna, in esso osservata, che una volta messa in rilievo e spiegata chiarisce l'oggetto stesso nella sua peculiarità e altri oggetti in rapporto a quello».

nozione grazie agli strumenti acquisiti nella fase precedente. Il metodo figurale della ricerca porterà alla luce diverse figure, intese non solo come anticipazioni di ciò che verrà fuori di esse, lungo il corso della storia, ma anche come entità dall'intrinseca polivalenza, in cui l'opacità non è ambigualmente riversata solo nel futuro, bensì è *già* presente¹⁹. Queste entità sfuggenti richiedono l'intervento della riflessione filosofica per rivelarsi appieno. È il caso di due figure centrali che accompagnano la ricerca e che emergeranno con maggiore chiarezza nell'ultimo capitolo: l'autore e il pubblico. Si vedrà come il destino di queste due figure, tanto all'interno quanto all'esterno della riflessione di Auerbach, sia indissolubilmente legato allo sviluppo teorico della nozione di realismo. Uno degli esiti di *Mimesis*, individuabile nel ventesimo capitolo, può essere interpretato proprio alla luce di ciò che definiremo come un processo di "creaturalizzazione" della figura autoriale. Così si ritorna al punto di partenza: il creaturale, una dimensione sotterranea, densa di potenzialità filosofiche, che Auerbach sembra cogliere in intuizioni che restano però sospese. Nella riflessione sulla dimensione creaturale, che abita e viene abitata da tutto ciò che ha un'origine individuabile, convergono figure reali – come l'autore e il lettore – e figure fittizie – come i personaggi, frutto dell'immaginazione creativa. Non è forse il realismo, in nuce, un tentativo di mettere in dialogo il mondo della verità e quello della menzogna?

Gli esseri del mondo reale e quelli del mondo fittizio condividono un tratto essenziale: l'avere un'origine, un momento in cui entrano nel tempo e nello spazio, prima del quale non esistevano. In questo senso, entrambi subiscono gli effetti di una creazione, intesa come un processo di derivazione o generazione da qualcos'altro. Tuttavia, questi esseri non appartengono passivamente a ciò che è creato: piuttosto, partecipano attivamente a questa condizione. Possiedono, infatti, una capacità di proiettarsi oltre il dato della loro semplice presenza: è proprio grazie a questa capacità di eccedere uno stato di mera passività che la realtà delle creature figura costantemente la *mimesis*, e viceversa. Questo continuo superamento della semplice presenza costituisce il carattere essenziale della creatura, mantenendone vivo il potenziale di apertura verso possibilità inesplorate,

¹⁹ A questo proposito, si consiglia la lettura del recente contributo di Christian Rivoletti, in cui l'autore collega la dimensione psicanalitica della percezione nell'atto della lettura con la concezione goethiana del passaggio dal particolare all'universale (cfr. Rivoletti 2024).

come suggerisce lo stesso suffisso del termine²⁰. Tali possibilità non si configurano semplicemente come esiti della libertà, ma piuttosto come l'espressione di una genuina e inevitabile disposizione all'incertezza del futuro. Le creature abitano la soglia tra una naturale inclinazione a progettarsi e l'incapacità di gestire appieno l'apertura verso il futuro, un'apertura che può culminare in ciò che definiremo nei termini di un *fallimento creaturale*. Il realismo creaturale, come si vedrà, è il dispositivo attraverso cui alcuni testi letterari riescono a cogliere l'ibridazione insita nell'essere creaturale: un continuo oscillare tra il desiderio di spingersi oltre e l'incapacità di controllare del tutto l'apertura che ciò comporta.

L'interazione tra autore e lettore trova la sua espressione più compiuta nel realismo della *Commedia* di Dante. Questa interazione si fonda su una genuina *filia* e fiducia, che lega Dante – nelle sue vesti di autore, narratore e personaggio – al lettore. È proprio nella caduta delle barriere difensive che il creaturale trova il suo spazio di accoglienza. Non si tratta soltanto di abbattere divisioni tra stili, ma anche tra ciò che è testo e ciò che non lo è, tra realtà e *mimesis*, tra autore e opera. Questo avviene laddove si instaura una fiducia reciproca, o, come scrive Auerbach a proposito di Dante, una *Brüderlichkeit*, una fratellanza, tra le diverse figure coinvolte, che diventano, a loro volta, *figure* le une delle altre. In questo senso, Dante stesso si fa figura del lettore, che egli attende e desidera, stabilendo un rapporto di intima complicità. Il testo diviene così il luogo di un'attesa: l'autore si fa creatura, in attesa di uno sguardo e di una risposta che solo un'altra creatura – il lettore, estraneo al testo ma presso cui cerca ospitalità – può ricambiare. In questa relazione, autore e lettore si ritrovano come fratelli in una dimensione creaturale che è al tempo stesso familiare ed estranea a entrambi. Tuttavia, questa reciprocità non raggiunge mai una completa unità. Come Auerbach sottolinea, Dante indica una via ai suoi lettori, ma il cammino richiede che essi proseguano autonomamente. Il realismo creaturale, dunque, non cerca una fusione definitiva tra

²⁰ Lupton 2000: 1: «What is a creature? Derived from the future-active participle of the Latin verb *creare* ("to create"), creature indicates a made or fashioned thing but with the sense of continued or potential process, action, or emergence built into the future thrust of its active verbal form. Its tense forever imperfect, *creatura* resembles those parallel constructions *natura* and *figura*, in which the determinations conferred by nativity and facticity are nonetheless opened to the possibility of further metamorphosis by the forward drive of the suffix -ura ("that which is about to occur")».

autore e lettore, ma un dialogo che rimane aperto, capace di proiettarsi oltre i confini della semplice presenza del testo, mantenendo vivo lo spazio dell'incontro e della creazione condivisa.

Premessa

Quando viene pubblicata, nel 1953, la traduzione italiana di *Mimesis* presenta già nel titolo un termine che da quel momento in poi è associato ad Auerbach: il realismo. Si tratta di una scelta peculiare da parte del traduttore, visto che in effetti questa parola, il cui corrispettivo tedesco è *Realismus*, non è presente nel titolo originale, con l'eccezione del secondo sottotitolo destinato presto a scomparire, a cui abbiamo accennato²¹. Si parla piuttosto di *dargestellte Wirklichkeit*, una formula che viene adattata anche in altre traduzioni, come nel caso di quella inglese “the representation of reality”, o di quella francese, uscita per Gallimard solo nel 1977, “la représentation de la réalité”. In verità, l'associazione del participio passato del verbo *darstellen* e del vocabolo *Wirklichkeit*, suggeriscono una più semplice traduzione come quella di “realtà rappresentata”, o “realtà raffigurata”.

In questa sezione del primo capitolo, si intende approfondire alcune scelte lessicali significative compiute da Auerbach, con l'obiettivo di fare luce sia sul panorama concettuale che sottende l'opera di *Mimesis*, sia sul processo di elaborazione teorica del suo concetto fondamentale, quello di realismo, o, in senso più lato, di mimesi. Per far ciò sarà necessario ripercorrere alcuni contesti a nostro avviso rilevanti per l'illuminazione di alcuni concetti che compongono il paesaggio terminologico e teorico della mimesi auerbachiana.

Abbiamo selezionato alcune parole e formulazioni ricorrenti in *Mimesis*, che presentano un doppio spessore, orizzontale e verticale: orizzontale poiché si tratta di concetti non ignoti alla riflessione filosofica precedente ad Auerbach, e verticale poiché essi stessi sono in grado di avere una pregnanza in grado di stabilire uno scambio costante di senso tra il centro e la periferia dei campi che esprimono ed estendono il contenuto di alcuni termini chiave. La terminologia del “campo” non è casuale, ma fa riferimento alla teoria

²¹ Cfr. *Introduzione*.

dei “campi di possibilità” espressa da Guido Mazzoni nell’analisi dell’opera di Auerbach, secondo la quale ciascuna epoca storica e culturale ha limiti e potenzialità uniche in termini di ciò che è rappresentabile sul piano letterario e culturale²². Ogni periodo storico, infatti, offre opportunità e restrizioni su ciò che può essere pensato, immaginato e descritto nelle opere letterarie²³. Per esempio, nell’epica greca, il modo in cui gli eroi omerici vengono rappresentati è perfettamente inserito nel campo di possibilità dell’epoca, che consente la narrazione epica e la celebrazione degli eroi. Ma lo stesso tipo di rappresentazione non sarebbe pensabile nei testi biblici, dove le relazioni umane sono maggiormente legate a una dimensione morale e religiosa. Le opere letterarie non sono prodotti isolati, ma si sviluppano all’interno dei confini di ciò che è ritenuto possibile o accettabile in quel momento storico. Ciò che può essere raccontato, lo stile con cui viene narrato e i temi affrontati sono tutti influenzati da queste possibilità storiche. Mazzoni, citando Auerbach, mostra come alcune emozioni o situazioni, come la disperazione senza forma di Emma Bovary, potessero essere pensabili e rappresentabili solo nel Romanticismo, perché solo in quel contesto storico e culturale esistevano le condizioni necessarie per prenderle sul serio nella letteratura.

Auerbach utilizza lo strumento comparativo del confronto stilistico tra i testi, per mostrare analogie e differenze più profonde nel modo di pensare, di immaginare, di vivere tra epoche diverse. Ad esempio, afferma che i servi nelle commedie di Molière sono solo caricature, completamente assorbiti dai problemi dei loro padroni, mentre nel romanzo ottocentesco i servi diventano personaggi con una vita interiore più complessa. Questo paragone mette in luce come le possibilità di rappresentazione della vita dei servi sono cambiate nel tempo, con l’ampliamento del campo di possibilità a disposizione degli autori.

Nel caso della Passione di Cristo, Auerbach nota che una vera secolarizzazione del dramma cristiano diventa possibile solo quando si infrangono i limiti della rappresentazione religiosa e si apre lo spazio per narrazioni secolari e autonome, che possono esistere indipendentemente dal peccato originale e dal giudizio universale. Dunque, il metodo di Auerbach è certamente un’eredità dello storicismo romantico, da

²² Cfr. Mazzoni 2022.

²³ Sulla connessione tra il campo e il limite, rimando alla lettura di un testo di Luca Illetterati (Illetterati 1996, in particolare 14 sgg.).

cui proviene l'idea che ogni opera nasca e appartenga alla propria epoca storica; ma – riconosce ancora Mazzoni – c'è dell'altro: la concezione vichiana secondo la quale la mente umana è in grado di ritrovare se stessa in ciascuna delle sue “modificazioni” storiche²⁴. Proprio questa possibilità di riconoscersi permette all'essere umano di istaurare paragoni tra testi distanti nel tempo. Tale convinzione sembra essere particolarmente rilevante rispetto a una ricerca come questa che si propone di rintracciare un elemento costante, a partire non tanto dalla quantità di realismo presente in ciascuna opera presa in sé, quanto dalla modalità in cui quel medesimo realismo si manifesta nel momento in cui entra in contatto con lo sguardo di Auerbach.

La selezione delle parole che saranno analizzate in questa sezione è stata effettuata sulla base di due principi: la prossimità fattuale di queste parole alla nozione di realismo nelle pagine scritte da Auerbach e la loro capacità di ospitare teoricamente l'emersione del realismo. D'altro canto, procedere in altro modo, ad esempio, partendo da una definizione generale della nozione di realismo nell'opera di Auerbach ci avrebbe impedito di avanzare, come avverte lo stesso Auerbach nelle conclusioni di *Mimesis*:

Etwas wie eine Geschichte des europäischen Realismus hätte ich niemals schreiben können; ich wäre im Stoff ertrunken, ich hätte mich in die hoffnungslosen Diskussionen über die Abgrenzung der verschiedenen Epochen, über die Zuordnung der einzelnen Schriftsteller zu ihnen, vor allem aber über die Definition des Begriffs Realismus einlassen müssen; ich wäre ferner, um der Vollständigkeit willen, genötigt gewesen, mich mit Phänomenen zu befassen, die mir nur flüchtig bekannt sind, so daß ich mir die Kenntnisse über sie ad hoc hätte anlesen müssen, was, nach meiner Überzeugung, eine mißliche Art ist, Kenntnisse zu erwerben und zu verwerten; und die Motive, die meine Untersuchung führen, und um derentwillen sie geschrieben wird, wären unter der Masse von materiellen Angaben, die längst bekannt sind und in Handbüchern nachgelesen werden können, vollständig versunken. Dagegen scheint mir die Methode, mich von einigen allmählich und absichtslos erarbeiteten Motiven leiten zu lassen, und sie an einer Anzahl von Texten, die mir im Laufe meiner philologischen Tätigkeit vertraut und lebendig geworden sind, zu versuchen, ergiebig und durchführbar; denn ich bin überzeugt, daß jene Grundmotive der Geschichte der Wirklichkeitsdarstellung, wenn ich

²⁴ Vico 1982: 232.

sie richtig gesehen habe, sich an jedem beliebigen realistischen Text aufweisen lassen müssen²⁵.

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 convinto che quei motivi fondamentali della storia del realismo letterario, se non ho errato nell'individuarli, si devono riscontrare necessariamente in un qualunque testo realistico²⁶.

Come emerge da queste riflessioni, la circostanza di un'impossibilità di definire ontologicamente e storicamente il realismo nel perimetro di un concetto si dà a partire dall'evidenza che ciò che in questa occasione egli chiama «Realismus» somiglia ben poco a una nozione stabile. Non si tratta semplicemente di rintracciare nei testi un minimo comun denominatore entro cui far confluire quegli stessi testi; si tratta, piuttosto, dell'incontro dell'esperienza dello studioso che si avvicina a quei testi. Pertanto, il metodo di Auerbach non è un aspetto secondario, bensì intimamente connesso al nostro approccio. Il metodo di Auerbach, che abbiamo deciso in parte di adottare, non inquadra il testo all'interno di una cornice stabilita, ma riscopre il testo attraverso il filtro della propria *Erfahrung*, dimensione sotto la cui denominazione si trovano sguardi, ricordi, sensazioni, errori e limiti della conoscenza. L'intero bagaglio virtuale che lo studioso trascina con sé, tra l'inconsapevolezza e la consapevolezza, viene a interagire con quei testi. Quegli stessi testi, che inaugurano ciascuno dei venti capitoli di *Mimesis*, sono già prodotti dello sguardo reagente di Auerbach, che è uno sguardo contaminato, come ogni

²⁵ Auerbach 2015: 509-10.

²⁶ Auerbach 2000: 332-333.

sguardo umano, e soprattutto contaminante i testi stessi. In tal senso, è opportuno parlare di una costellazione di significati che illumina il profilo di un paesaggio teorico. Un paesaggio per definizione è formato da un insieme di elementi, piani e dimensioni; in *Mimesis*, ciò coincide con l'assenza di momenti di definizione propedeutici, sostituita dall'inserimento costante di nuovi tasselli, che spesso non sono neppure funzionali a degli incastri, quanto ad arricchire il paesaggio, e a sfidarne costantemente i confini teorici. È necessario, dunque, tenere a mente che il tentativo di Auerbach in *Mimesis* è stato quello di restituire uno spazio teorico, dalla conformazione paesaggistica, il cui connotato paesaggistico si concretizza in quella capacità di *fare spazio* all'addensarsi di nuove atmosfere, piuttosto che di essere soltanto un luogo in grado di contenere. Un paesaggio è per sua natura sconfinato, si presenta allo sguardo di chi l'osserva nel suo tenere insieme l'evidenza e il nascondimento: in un paesaggio ciò che contempliamo non è solo la sua capacità di mostrarci i suoi elementi, ma anche la sua capacità di non mostrarci i suoi elementi²⁷. E proprio dall'alternarsi di mostramento e nascondimento emergono prospettiva, profondità e molteplicità. Parimenti, ciò che Auerbach intende con "mimesis" emerge da questo insieme.

Dunque, l'emersione di un paesaggio concettuale sarà anticipata dal tentativo di individuare alcune parole e passaggi chiave nel testo auerbachiano. Ma l'individuazione deve sottrarsi all'ossessione spasmodica di trovare esclusivamente punti di appoggio testuali che rischia di silenziare lo sfondo del testo stesso, vera cassa di risonanza di quegli stessi spunti. In altri termini gli spunti testuali devono essere in grado, come suggerisce Auerbach, di illuminare un orizzonte che vada oltre se stessi²⁸: essi non devono ridursi all'autocelebrazione contingente, bensì devono costituire i dispositivi primari in grado di attivare un complesso armonico più ampio e generale. Pertanto, più che contare le singole apparizioni di ciascun termine, in questa fase preliminare, si tenta un'operazione diversa e cioè quella di individuare dei passaggi che appaiono significativi, seguendo il percorso e la direzione di alcune parole che ricorrono, non tanto secondo il criterio della quantità, quanto secondo quello della capacità di tali parole di catturare lo sguardo di chi intenda

²⁷ Si potrebbe dire che il paesaggio è quello spazio in cui le connessioni tra i fenomeni precedono i fenomeni. In cui la parte è già una totalità, prima ancora di essere parte; su questo argomento si rimanda alla lettura di Rilke 2020.

²⁸ Cfr. Auerbach 2007: 24.

leggere attentamente *Mimesis*, come se esse fossero distrattori in grado di rallentare l'occhio rispetto allo scorrere dei discorsi, e catalizzarne la tensione verso una unità di fondo, o di sfondo. Questa mappatura terminologica si articola non secondo i singoli termini, come fossero ordinate che intersecano la linea orizzontale della storia, bensì secondo un reticolo intersezionale di alcuni termini cruciali. Reticolo che costituisce il piano dell'intesa su cui e a partire dalla quale emergono nozioni centrali come quella di *Realismus* e *dargestellte Wirklichkeit*, che questa tesi intende esaminare.

PARAGRAFO 1 IL LESSICO AUERBACHIANO DELLA FILOSOFIA DEL REALISMO

In questo primo paragrafo, si tenta seguire il percorso su cui fanno luce due parole in particolare: *Bemühung* e *Absicht*. Si tratta di due termini fondamentali per almeno due ragioni:

1. il numero di volte in cui vengono menzionati insieme alla specificità delle occasioni in cui ricorrono: si tratta di contesti importanti per la determinazione del realismo, e di un certo tipo di realismo;
2. sono due coordinate che ci permettono di introdurre il concetto di soggettività letteraria nella sua messa in opera in *Mimesis*, e dunque di anticipare tematiche che saranno affrontate più specificamente nel terzo capitolo.

Si procede dunque con una doppia operazione: da un lato, l'osservazione delle occorrenze di questa terminologia, sia nella forma sostantivata che in altre strutture sintattiche che ne conservano la radice; dall'altro, l'analisi comparata dei due lemmi in relazione al contesto in cui compaiono insieme.

ODISSEA

Si osservi adesso un primo caso testuale in cui compare la radice *-müh*, accompagnata dalla particella privativa *los*, a proposito del riconoscimento di Odisseo da parte della nutrice Euriclea:

Die einzelnen Erscheinungsglieder werden überall auf das klarste miteinander in Beziehung gesetzt; eine große Anzahl von Konjunktionen, Adverbien, Partikeln und anderen syntaktischen Werkzeugen, alle in ihrer Bedeutung klar umschrieben und fein abgestuft, grenzen die Personen, Dinge und Ereignisteile gegeneinander ab, und bringen sie zugleich miteinander in ununterbrochene, *mühelos* fließende Verbindung; wie die einzelnen Erscheinungen selbst, so treten auch ihre Verhältnisse, die zeitlichen, örtlichen, kausalen, finalen, konsekutiven, vergleichenden, konzessiven, antithetischen und bedingenden Verschränkungen in vollendeter Bildung ans Licht²⁹.

I singoli elementi fenomenici sono dappertutto posti nella più chiara relazione tra loro; un gran numero di congiunzioni, avverbi, particelle e altri strumenti sintattici, tutti chiaramente circoscritti e finemente graduati nel loro significato, delineano le persone, le cose e le parti degli eventi l'una dall'altra, e allo stesso tempo le portano in una connessione ininterrotta, che fluisce senza sforzo, dell'una con l'altra; come le apparenze individuali stesse, così anche le loro relazioni, gli intrecci temporali, locali, causali, finali, consecutivi, comparativi, concessivi, antitetici e condizionali vengono alla luce in una formazione perfetta (trad. modificata).

In questo caso gli elementi fenomenici sono posti «auf das klarste miteinander in Beziehung», nella più chiara relazione l'uno con l'altro. Non emerge alcun conflitto tra i fenomeni nella rappresentazione; l'ordine degli elementi sintattici e logico-grammaticali riflettono una connessione fluida, ininterrotta e senza sforzo (*mühelos*). L'assenza di sforzo si riferisce agli elementi (persone, cose ed eventi) presenti nella rappresentazione: tutto fluisce in maniera ordinata. È evidente come un tale ordine nella rappresentazione non rifletta alcun ordine reale: la realtà è tutt'altro che sequenziale, disciplinata e priva di conflitto. In questo senso il realismo omerico non è imitativo del mondo reale, come lo sarà il Vangelo di Marco³⁰.

²⁹ Auerbach 2015: 8.

³⁰ Si fa riferimento ai primi due capitoli di *Mimesis*, che verranno approfonditi in seguito e che segnano la nascita del realismo occidentale di matrice giudaico-cristiana, in contrasto con il realismo del mondo pagano antico.

L'assenza di sforzo che qui appartiene all'ordine consequenziale degli elementi fenomenici nella rappresentazione, nel caso dell'episodio del rinnegamento di Pietro è di altro ordine. Essa si riferisce, infatti, all'assenza di sforzo da parte dell'autore di plasmare i fenomeni sensibili; dunque, il presentarli per come essi si manifestano nella realtà. Ciò accade poiché l'autore del Vangelo non ha alcuna tradizione a cui il proprio testo deve rispondere, al contrario degli storiografi antichi, il cui realismo è fortemente condizionato dalla tradizione tramandata dalle scuole di retorica³¹:

Tacitus und Petronius wollen uns, der eine geschichtliche Vorgänge, der andere eine bestimmte Gesellschaftsschicht sinnlich anschaulich machen, und zwar in den Grenzen einer bestimmten ästhetischen Tradition; der Verfasser des Markusevangeliums hat weder diese Absicht, noch kennt er eine solche Tradition, und gleichsam ohne sein Zutun, rein aus der inneren Bewegung des von ihm Berichteten, wird dies Berichtete zur Anschauung³².

Tacito e Petronio vogliono renderci, l'uno fatti storici, l'altro una certa classe sociale, sensualmente vividi, ed entro i confini di una certa tradizione estetica; l'autore del Vangelo di Marco non ha né questa intenzione, né conosce una simile tradizione, e in qualche modo senza il suo coinvolgimento, dal puro movimento interiore di ciò che ha riportato, ciò che ha riportato diviene una visione (trad. modificata).

Anche Tacito e Petronio intendono rendere gli avvenimenti vividi, ma il loro realismo non è paragonabile a quello del vangelo di Marco per due motivi; anzitutto, essi intendono illustrare attraverso la loro opera due visioni della realtà ben definite: Tacito gli eventi storici, Petronio una certa idea di società. In secondo luogo, il loro realismo si inserisce, già a partire dalle intenzioni, nel quadro di una tradizione estetica che li precede³³. In altri

³¹ Auerbach 2015: 42: «Ein Sicheinfühlen in die Gedanken des als redend Vorgestellten, auch ein gewisser Realismus ist ihnen gestattet, doch im Wesen sind sie Erzeugnisse einer bestimmten Stiltradition, die auf den Rhetorenschulen gepflegt wurde; Reden zu verfassen, die dieser oder jener bei dieser oder jener großen historischen Gelegenheit gehalten habe, war eine beliebte Übung».

³² Auerbach 2015: 51.

³³ Negli stessi anni la separazione stilistica era fortissima e la poesia subisce una «progressiva retorizzazione», rispetto alla quale la reazione sorta in seno a poeti come Virgilio e Ovidio fu «non affatto radicale» e «breve: c'è una condizione stilistica della rappresentazione altamente tragica e crudele che si concilia col pesante fasto dei mezzi retorici; essa provoca però piuttosto l'effetto di commuovere staticamente che quello di trascinare dinamicamente [...] Ogni eccesso di retorica è molto pericoloso per lo stile sublime appassionato; esso distrugge l'immediatezza e il dinamismo soprattutto quando si sente che l'immagine non è stata creata *di getto*, ma è stata fatta applicando *accuratamente* gli espedienti tradizionali» (Auerbach 2007: 176-7)

termini, il contenuto realistico delle loro opere non è sufficiente a renderle realistiche, cioè imitative della realtà vera, poiché esso sembra piegarsi a precise esigenze prestabilite, che ostacolano qualsiasi forma di rappresentazione realistica della realtà fenomenica per come essa appare agli occhi di chi guarda. È come se essi si rapportassero alla realtà attraverso l'uso di un filtro che permette loro di accedervi solo da una certa angolatura e secondo una certa direzione. L'episodio del Vangelo di Marco mostra una postura narratologica radicalmente differente: l'autore non ha un'intenzione artistica prestabilita ("Absicht" o "Kunstabsicht") come nei casi degli autori antichi, né alcuna tradizione che lo preceda. Il suo realismo è il frutto del movimento interiore che appartiene agli eventi riportati; e proprio tale movimento interiore a divenire visione (*Anschauung*) nel momento in cui viene messo per iscritto.

Dunque, nel primo caso assistiamo a un tentativo consapevole da parte degli autori, che intendono rendere "anschaulich" quella che è la loro visione dall'alto di alcuni elementi che si trovano in una posizione distante e subordinata rispetto a loro; nel secondo caso allo sforzo di riportare gli eventi senza alcuna intenzione né principio ordinatore rispetto al materiale narrativo: gli eventi narrati divengono una vera e propria visione (*Anschauung*) non a partire dall'intenzione artistica esercitata dall'autore, bensì a partire dal moto interiore di tali eventi che trovano il proprio compimento nella dimensione della mimesi.

SACRIFICIO DI PIETRO

Si osservino queste righe tratte dal secondo capitolo:

Hingegen ist die Erzählung von der Verleugnung Petri und überhaupt fast das ganze neutestamentliche Werk *mit*ten aus den werdenden Dingen heraus und *unmittelbar* für jedermann geschrieben; es gibt hier *weder rational ordnende überschau* noch *Kunstabsicht*. Das Sinnlich-Anschauliche, welches hier erscheint, ist nicht *bewusste Nachahmung*, ist deshalb auch selten vollständig ausgeführt; es erscheint, weil es an den zu berichtenden Ereignissen haftet, sich in den Gesten und Worten der innerlich bewegten

Menschen offenbart, *ohne* dass die geringste *Mühe* an die Aufgabe seiner Ausformung verwendet würde³⁴

D'altra parte, la narrazione del rinnegamento di Pietro, e in generale quasi tutta l'opera del Nuovo Testamento, è scritta *in mezzo alle cose in divenire*, e direttamente per tutti; *non c'è né una visione d'insieme razionalmente ordinata né un'intenzione artistica*. Il sensibile-percettivo che appare qui non è un'imitazione cosciente, e quindi raramente viene eseguito pienamente; appare perché aderisce agli eventi da raccontare, *si rivela nei gesti e nelle parole del popolo interiormente commosso, senza che il minimo sforzo sia speso nel compito della sua formazione*

In questo denso capoverso, Auerbach fornisce molteplici coordinate utili alla riflessione sulle differenze sostanziali tra *mimesis* antica e *mimesis* giudaico-cristiana, specialmente in riferimento alla dinamica tra narratore ed eventi storici. In primo luogo, nel racconto di Pietro, le cose (Dingen) vengono narrate non soltanto mentre accadono, ma mentre divengono (werdenden), participio che dà l'idea del movimento nel tempo e nello spazio, con il quale lo scrittore deve misurarsi; in secondo luogo, esse vengono messe per iscritto in modo immediato (unmittelbar) e sono rivolte a tutti. Ciò che s'imprime è l'universalità del pubblico a cui è indirizzato l'episodio del *Vangelo*: in contrapposizione alla *mimesis* antica, esso si rivolge a qualunque essere umano (jedermann)³⁵. Ma a cosa fa riferimento, dunque, l'immediatezza? Precisamente, alle cose (Dingen) che entrano nel campo della scrittura e che vengono vissute in prima persona, da chi si trova "in mezzo alle cose" (mitten aus den Dingen). Esse vengono riportate per come appaiono, senza che vi sia a

³⁴ Auerbach 2015: 50.

³⁵ L'universalità del destinatario è per Auerbach uno dei principi fondamentali introdotti dal cristianesimo, che segnano la vera rottura con il passato in cui vigeva la rigida separazione stilistica. Nella sua opera *Lingua letteraria e pubblico*, Auerbach discute come questa democratizzazione del linguaggio operata dal cristianesimo abbia influenzato la letteratura tardoantica e medievale, creando una forma di realismo che non si rivolge esclusivamente alle élite, ma che mira a includere e coinvolgere un pubblico molto più vasto. La narrazione biblica e la liturgia stessa utilizzano un linguaggio semplice e diretto, che poteva essere compreso da chiunque. Questo cambiamento, sottolinea Auerbach, rappresenta una svolta fondamentale nella storia della letteratura occidentale, poiché apre la strada a una nuova concezione della narrazione e del pubblico. Per Auerbach, questa concezione trova una delle sue radici principali nel *De doctrina Christiana* di Sant'Agostino, che sottolinea come anche i misteri più elevati della fede cristiana possano essere espressi attraverso un linguaggio comprensibile a tutti. Agostino, nel suo approccio alla lingua ecclesiastica, ritiene che il messaggio cristiano debba essere accessibile a tutti, dai più istruiti ai meno colti, superando le barriere linguistiche e stilistiche tradizionali. Auerbach riprende questa riflessione di Agostino per dimostrare come il cristianesimo, diversamente dal mondo classico, elimini la distinzione tra pubblico colto e popolare (cfr. Auerbach 2007: 41).

monte una visione d'insieme razionalmente ordinata (rational ordnende überschau), né una intenzione artistica (Kunstabsicht): esattamente la posizione orizzontale e immersa dello scrittore nelle cose che narra fa sì che manchi del tutto una *Kunstabsicht*, un'intentio artistica, che sia in grado di ordinare le cose in modo razionale e premeditato. In tal senso le *werdenden Dingen* appaiono dinanzi agli occhi di chi scrive, che riporta, senza operazioni di filtraggio o ordinamento dall'alto, ciò che vede. Degna di interesse è anche la coppia di aggettivi sostantivati «das Anschauliche-Sinnlich»: la vividezza sensuale degli eventi descritti non è frutto di un'imitazione cosciente maturata attraverso uno sforzo dell'autore, ma è la naturale conseguenza del carattere di vivacità dell'esperienza che lo scrittore fa di quelle cose, che non viene in alcun modo filtrata e che pertanto resta aggrappata (haftet) agli eventi narrati. In altri termini, non vi è alcuna operazione intenzionale di scrematura. E all'ultima riga appare nuovamente la radice *-müh*, stavolta al negativo (ohne): nel caso del testo evangelico, l'assenza di sforzo va ricondotta al fluire naturale e spontaneo degli eventi, dalla realtà alla *mimesis*. Non è qui sinonimo di un'assenza di contraddizioni nel mondo dei fenomeni, come era nel caso del testo omerico. Si tratta di due impieghi differenti del termine che riconducono alla medesima tesi che tentiamo di sostenere qui.

Scrivono Auerbach a proposito del sacrificio di Pietro: «[...] hätte wohl Tacitus noch kaum geschrieben; aber wie anschaulich ist er! Man sieht den Petrus zappeln und hört ihn brüllen»³⁶.

Lo stile misurato ed elegante di Tacito non avrebbe ammesso «il sovraccarico di apposizioni» presenti nell'episodio del vangelo di Marco. Ma proprio quella smisuratezza, contraria a tutte le raccomandazioni stilistiche, ci permette di avere dinanzi agli occhi un'immagine vivida, di vedere (sieht) Pietro agitarsi e sentirlo (hört) lamentarsi.

Il campo sensoriale, del vedere e del sentire, che si potrebbe definire più in generale “del percepire”, viene introdotto proprio a partire dal primo capitolo di *Mimesis*, in cui Auerbach, riportando il passo di Genesi 22, fa riferimento alla risposta di Abramo a Dio che in tedesco suonerebbe come «siehe mich» oppure «ich höre» (l'ebraico “*hinne-ni*”).

³⁶ Auerbach 2015: 61. Trad. modificata: «difficilmente Tacito avrebbe scritto una cosa del genere; ma come è vivido! Si vede Pietro agitarsi e lo si sente gridare».

In entrambi i casi, esiste un riconoscimento concreto della figura umana che passa attraverso il corpo. Tale dimensione percettivo-sensoriale già presente in Genesi 22 e sottolineata da Auerbach, è presente nella narrazione cristiana che si manifesta a partire dal secondo capitolo di *Mimesis*. Non è un caso che dal primo al quarto capitolo si concentra la presenza di vocaboli significativi che appartengono a questa sfera: non soltanto *anschaulich*, ma anche *Auge(n)*, nonché varie declinazioni dei verbi “sehen” e “hören”. Questo lessico mostra una nuova fenomenologia da parte degli autori cristiani: un relazionarsi col mondo e cogliere eventi diverso rispetto al passato. Tale relazionarsi è radicalmente diverso non soltanto rispetto ai poemi omerici, ma anche rispetto ad autori storicamente vicini, come Petronio e gli storiografi antichi, la cui visione:

[...] sieht nicht Kräfte, sondern Laster und Tugenden, Erfolge und Irrtümer; ihre Fragestellung ist weder im Geistigen noch im Materiellen entwicklungsgeschichtlich, sondern moralistisch. Dies aber hängt aufs genaueste mit der allgemeinen Anschauung zusammen, die sich in der Stiltrennung zwischen dem Tragisch-Problematischen und dem Realismus offenbart; beides beruht auf einer aristokratischen Scheu vor dem in der Tiefe sich vollziehenden Werden, welches sowohl als niedrig wie als gesetzlos-orgiastisch empfunden wird³⁷

non vede forze, ma vizi e virtù, successi ed errori; la loro domanda non riguarda né la storia spirituale né quella materiale inerente il mutamento storico, ma quello moralistico. Questo, però, è strettamente connesso con la visione generale che si rivela nella separazione stilistica tra il tragico-problematico e il realismo; entrambi si basano su un timore reverenziale aristocratico per lo sviluppo che avviene nelle profondità, che è percepito sia come basso sia come senza legge-orgiastico

Petronio e gli storiografi antichi non vedono “forze” (*Kräfte*), elemento determinante in *Mimesis*, come sarà approfondito in seguito, bensì solo vizi e virtù. Quella che può essere definita come un’indagine superficiale sull’umano deriva da un preciso «timore aristocratico» di addentrarsi all’interno di ciò che avviene oltre una certa soglia del

³⁷ Auerbach, 2015:41.

rappresentabile³⁸. Invece, nel Tradimento di Pietro quel sipario di reverenziale e timoroso distacco aristocratico viene squarciato, come mostra di riflesso lo stile.

AMMIANO MARCELLINO

Giungiamo adesso al caso di Ammiano Marcellino, storico successivo a Tacito di circa due secoli, che vive il periodo del conflitto religioso tra pagani e cristiani, e che pur non essendo cristiano mostra una buona opinione dei cristiani del suo tempo³⁹. Ammiano si colloca in un periodo storico maggiormente contaminato rispetto a quello di Tacito e Petronio; pertanto, il suo realismo è degno di interesse rispetto al duplice confronto tra realismo pagano e cristiano, che questo capitolo intende esplorare.

Proprio a proposito dello stile di Ammiano Marcellino, Auerbach scrive:

In seiner Stellung der Substantiva, insbesondere des Nominativsubjekts, in seiner weitausladenden Verwendung von Adjektiven und Partizipien als Apposition, und in seiner Neigung die aufgehäuften Appositionen gegeneinander durch die Wortstellung abzugrenzen zeigt sich Ammians Bemühung überall monumentale, auffallende und zumeist gestenhafte Anschauung zu suggerieren⁴⁰.

Nella sua collocazione dei sostantivi, specialmente del soggetto nominativo, nell'ampio risalto dato all'impiego d' aggettivi e di participi in qualità d' apposizione, e nella sua tendenza a segnare i limiti reciproci delle apposizioni accumulate mediante la collocazione delle parole, si rivela sempre lo stile d'Ammiano di suggerire una visione monumentale, sorprendente e di solito gesticolata⁴¹.

Nel caso di Ammiano, lo sforzo dell'autore è ben pianificato a partire dall'intenzione di giungere a un risultato preciso: una «visione monumentale, sorprendente e gesticolata». Al di là del contenuto dell'obiettivo, ciò che interessa ai fini della nostra indagine è il carattere di pianificazione che accompagna lo sforzo di Ammiano: dalla scelta dei

³⁸ Riprendendo la teoria dei campi di possibilità di Mazzoni, potremmo dire più esplicitamente che il paradigma mimetico di Tacito e degli storiografi antichi, e dunque la modalità di rappresentabilità di certi eventi, è determinata dal perimetro del proprio campo di possibilità.

³⁹ Sul rapporto di Ammiano col cristianesimo si veda Grattarola 1981.

⁴⁰ Auerbach 2015: 60-1.

⁴¹ Auerbach 2000: 67.

vocaboli, all'uso accorto della sintassi, all'impiego di certi aggettivi e di participi come apposizioni piuttosto che semplici aggettivi.

Il lessico⁴² attentamente selezionato da Ammiano è il segno di una scelta consapevole dell'autore.

Doch ist sein Verfahren keineswegs nachahmend in dem Sinne, dass er etwa die Menschen vor unseren Augen und Ohren aus ihren eigenen Voraussetzungen aufbaute, sie gleichsam aus ihrem Wesen heraus denken, fühlen, handeln und reden ließe; er lässt sie überhaupt nicht in ihrer eigenen natürlichen Sprache reden; sondern er gehört durchaus in die Tradition der von oben her betrachtenden, moralisch urteilenden antiken Historiker hohen Stils, die die Kunstmittel der realistischen Nachahmung niemals absichtlich und bewusst anwenden, weil sie sie als niederen, komischen Stil verschmähen⁴³

Ma il suo metodo non è affatto imitativo nel senso che ha creato gli uomini davanti ai nostri occhi e alle nostre orecchie a partire dai loro presupposti, per così dire, li ha fatti pensare, sentire, agire e parlare a partire dalla loro essenza; non permette loro di parlare affatto nella loro lingua naturale; piuttosto, appartiene interamente alla tradizione degli antichi storici dell'alto stile, che guardano dall'alto, che giudicano moralmente e non usano mai intenzionalmente e consapevolmente i mezzi artistici dell'imitazione realistica, perché li disprezzano come uno stile basso, comico (trad. modificata)

Auerbach qui anticipa ciò che poi riprenderà in una parentesi nel capitolo successivo: la creazione artistica di Ammiano non è affatto di tipo imitativo; egli, infatti, fa apparire le figure umane sulla scena non a partire da come esse appaiono fenomenologicamente nella loro esistenza, bensì dai loro presupposti, cioè da ciò che essi rappresentano, indipendentemente dalla loro esistenza individuale. Li fa pensare, sentire, agire, fuori dalla loro natura (aus ihrem Wesen), ed esprimersi in una lingua che non sarebbe la loro (nicht in ihrer eigenen natürlichen Sprache reden). Ammiano non si pone in osservazione né in ascolto dei suoi personaggi e delle scene che intende descrivere: tutto ciò non gli interessa affatto. In linea con la tradizione antica, l'imitazione realistica (realistische

⁴² Alcuni esempi individuati da Auerbach sono aggettivi come "turba feralis", "Leontius regens"; oggetti come "urbem aeternam", "Philocomum aurigam", "multitudinem", "vultus"; apposizioni „a Leonzio appartiene "regens", e poi "celer", "justissimus", "benevolus" etc.

⁴³ Auerbach 2015: 59.

Nachahmung) della realtà implica automaticamente l'applicazione di un filtro stilistico basso e comico. È evidente che la posizione dello storico romano è radicalmente differente rispetto a quella dell'autore del Vangelo. Il primo non si trova in mezzo all'accadere dei fatti storici: egli si trova al di sopra di essi, da una posizione che gli impedisce di adottare un approccio genuinamente fenomenologico, bensì moralmente giudicante (*moralish urteilenden*). Dunque, è possibile adesso formulare una prima idea di che cosa significhi «realistiche Nachahmung» nel lessico auerbachiano del realismo; in particolare, si evincono due coordinate che la determinano: una prima di ordine “spaziale” e una seconda di ordine “intenzionale”, che si è delineata brevemente in questo paragrafo e che sarà approfondita nel terzo capitolo. Ciò che ha un peso nel determinare l'indirizzo mimetico del testo non è soltanto l'intenzione dell'autore, ma anche la sua posizione rispetto alla materia narrata. Nel caso di Petronio e di Ammiano Marcellino l'autore si trova in una posizione distante e sopraelevata rispetto a ciò che viene narrato, pertanto, come intuisce Auerbach, questi scrittori «guardano dall'alto, giudicano moralmente» e «disprezzano [l'imitazione realistica] come uno stile basso e comico».

Vi è un ulteriore aspetto interessante nella *mimesis* di Ammiano: si tratta della non coincidenza di stile e contenuto. Sebbene egli intenda inserirsi in una certa tradizione moralistica che aveva come precedenti autori come Tacito e Sallustio⁴⁴, la capacità di padroneggiare la materia trattata è indebolita rispetto al passato:

Aber es ist von Anfang an in dieser Tradition zu spüren, und ist bei Ammian unverkennbar geworden, daß der Stoff mehr und mehr über die stilistische Absicht Herr wird, und den nach zurückhaltender Vornehmheit strebenden Stil zwingt, sich dem Inhalt anzupassen, so daß sich Wortwahl und Syntax, von der düsteren Realistik des Inhalts und dem unrealistisch-vornehmen Stilwillen in widerspruchsvoller Weise bedrängt, zu verändern und unharmonisch, überlastet und grell zu werden beginnen; die Wortwahl wird maniert, und die Sätze beginnen gleichsam sich zu verzerren und zu krümmen⁴⁵.

⁴⁴ Il metodo di Ammiano non è imitativo, ma costruisce i personaggi basandosi sui loro presupposti, facendoli agire e parlare secondo la loro natura. Seguendo la tradizione degli storici antichi come Tacito, rifiuta lo stile realistico e preferisce rappresentare la depravazione morale in contrasto con un ideale di virtù e semplicità. Ammiano si inserisce in questa tradizione, utilizzando esempi del passato come contro-immagini morali.

⁴⁵ Auerbach 2015: 59.

Ma è da avvertire fin dall'inizio in questa tradizione, ed è divenuta inconfondibile nel caso di Ammiano, che *la materia diventa sempre più padrona dell'intenzione stilistica*, e costringe lo stile, che aspira a una nobiltà contenuta, ad adattarsi al contenuto, cosicché la scelta delle parole e della sintassi, assediata in modo contraddittorio dal cupo realismo del contenuto e dalla volontà di stile irrealisticamente nobile, e cominciano a diventare disarmoniche, sovraccariche e abbaglianti; la scelta delle parole è manierata, e le frasi cominciano a distorcersi e curvarsi, per così dire.

La materia (der Stoff) diviene sempre più padrona (mehr Herr) rispetto all'intenzione stilistica (die stilistische Absicht). La realtà che Ammiano narra è più potente e strabordante rispetto a quella di Petronio e, nonostante i tentativi autoriali di arginarla, non vi è un reale successo, al punto che – ammette più esplicitamente Auerbach – l'espressione cede al sensuale, contro la stessa volontà di Ammiano: «und gleichsam wider seinen Willen gibt der Ausdruck mehr Sinnlichkeit her als ursprünglich». L'effetto di questa sproporzione tra stile alto e contenuto difficile da domare è quello di uno stile disarmonico ed esagerato. In tal modo, l'elemento inconsuetamente sensuale fa ingresso nello stile alto: il risultato non è un volgarizzamento dello stile, bensì una sua esagerazione.

LA “FENOMENOLOGIA FIGURALE” DI GREGORIO DI TOURS

La dinamica di una materia fluida che minaccia la rigidità dello stile fino a vincerla è particolarmente visibile in un autore a cui Auerbach dedica il IV capitolo, Gregorio vescovo di Tours, autore dell'*Historia Francorum*. Anche egli è, dunque, uno storico, come lo erano Tacito e Ammiano, tuttavia la sua *mimesis* è radicalmente differente rispetto agli storici antichi: a essere mutata è la cornice storica, ma anche la posizione dell'autore rispetto agli eventi di cui narra gli sviluppi⁴⁶. In tale quadro, non sorprende che il binomio *Bemühung-Absicht* venga impiegato in modo differente rispetto ai capitoli

⁴⁶ Auerbach, a proposito dello stile di cui Gregorio di Tours è “maestro”, scrive: «[...] mi sembra che si farebbe bene a non parlare di incultura, di capacità di elevarsi a un'espressione classica. Non è questo l'essenziale. Il nuovo modo di esprimersi è creato da una nuova situazione, da nuovi bisogni [...] per lungo tempo la critica moderna non ne ha preso coscienza, perché dal Rinascimento in poi essa ha giudicato tutta la letteratura latina della tarda antichità e del medioevo secondo il gusto classico-umanistico» (Auerbach 2007: 85).

precedenti. Si osservino adesso alcuni passaggi testuali degni di attenzione, estratti dal quarto capitolo:

Gregor aber bemüht sich, zuweilen ungeschickt und weitschweifig, oft aber sehr wirkungsvoll, die Vorgänge anschaulich zu machen⁴⁷.

Ebenso ist es mit dem Racheangriff auf Austrighiselus; er ist zwar nicht sehr klar in den topographischen Angaben, aber man fühlt wiederum die Bemühung, alle aufeinanderfolgenden Stadien des Vorgangs anschaulich zu machen; und dasselbe gilt bei der für den Fortgang der Handlung ganz unbedeutenden Auseinandersetzung zwischen Sicharius und seinem Knecht. Das eigentümlichste und schlagendste Beispiel für Gregors Bemühung um Anschaulichkeit ist aber in unserem Text der Mord an Sicharius das alles ist von einer Anschaulichkeit und einer Bemühung um unmittelbare Nachahmung des Vorgefallenen, wie sie die römische Geschichtsschreibung nie erstrebt hat (auch Ammians ausmalender Prunkstil ist nicht nachahmend), und wie man sie in der gesamten antiken Literatur ernsten Inhalts kaum finden dürfte⁴⁸.

Lo sforzo mimetico di Gregorio è molto diverso da quello degli storiografi antichi. L'intento storiografico di rendere gli eventi "anschaulich" non è dissimile, ma l'intenzione artistica lo è profondamente. In Ammiano lo sforzo era teso a testimoniare una visione monumentale della storia di Roma; visione che precede, dà forma e trascende la realtà per come si presenta. Qualcosa di simile accadeva nel realismo omerico, come Auerbach individua già a partire dal suo saggio *Dante poeta del mondo terreno*, che si vedrà nell'ultima sezione di questo capitolo⁴⁹. Nel caso di Gregorio, invece, l'attenzione è tutta volta al fenomeno; lo sforzo mimetico è quello di mettere in opera ciò che gli si presenta dinnanzi agli occhi. Si percepisce quasi il bisogno di testimoniare ciò che vede e che vive in prima persona. In tal senso, v'è in Gregorio un fortissimo sforzo mimetico

⁴⁷ Auerbach 2015: 85. Trad. modificata: «Gregorio si sforza, a volte in modo goffo e ridondante, ma spesso molto efficace, di rendere gli eventi storici vividi»

⁴⁸ Cfr. Auerbach 2015: 86. Trad. modificata: «Lo stesso vale per l'attacco di vendetta ad Austrighiselo; non è molto chiaro nei dati topografici, ma si avverte di nuovo lo sforzo di rendere chiare tutte le fasi successive del processo; e lo stesso vale per la disputa tra Sichario e il suo servo, che è del tutto insignificante per il progresso del complotto. L'esempio più peculiare e sorprendente dello sforzo di Gregorio per renderlo vivido, tuttavia, è l'assassinio di Sichario nel nostro testo»

⁴⁹ Cfr. *infra*.

che è guidato dal bisogno⁵⁰ piuttosto che dalla *Kunstabsicht*. La sua, infatti, non è un'intenzione artistica, come quella di storiografi latini, poiché manca almeno un elemento fondamentale: la pianificazione razionale dell'opera, che si traduce in mediazione tra realtà e scrittura⁵¹. Lo stile rozzo e la sintassi caotica dimostrano esattamente questa mancanza di pianificazione da parte dell'autore, nonché il suo trovarsi in mezzo agli eventi, e il percepire coi sensi quei medesimi eventi nel loro apparire fenomenico, e riportarli in forma scritta. In tal senso, è assente nello sforzo di Gregorio qualsiasi tentativo di mediazione tra realtà e *mimesis*, tra ciò che in termini moderni potremmo definire come “non fiction” e “fiction”: un avverbio chiave è qui

⁵⁰ Si anticipa qui un nesso tra arte e bisogno, che lo stesso Vico in qualche misura intuisce quando, nel *De Antiquissima*, afferma che natura e ingegno sono la medesima cosa cfr. Vico 1710: Cap. VII, §III, pp. 118-9.

⁵¹ Questa tendenza di Gregorio è analoga a quella che Auerbach rintraccia nel suo maestro Cesario di Arles, a proposito del quale scrive: «Cesario non è uno scrittore, non mira una descrizione dei costumi o a un realismo letterario (come pure Girolamo). Egli vuole soltanto agire così concretamente che il suo ascoltatore si senta colpito. Ma proprio da qui nasce la serietà. In questo realismo morale gli ascoltatori non ridono né godono, ma sono colpiti e minacciati punto non si vuole procurare loro piacere, ma scuoterli nella loro esistenza appunto la serietà tocca tutti; l'aspetto quotidiano realistico della critica morale è sollevato, attraverso la dignità di questa serietà dello stile comico la satira» (Auerbach 2007: 91). Il realismo di Cesario, dunque, non nasce da una scelta consapevole, né rientra nei suoi interessi principali. Tuttavia, proprio la traslazione dell'interesse dall'estetica a un obiettivo pratico e urgente – agire concretamente per colpire l'ascoltatore – dà vita a un realismo più serio e genuino. Questo realismo non deriva da uno stile scelto deliberatamente, da quella che in *Mimesis* viene definita “*Kunstabsicht*”, ma dall'urgenza stessa dell'azione. Dunque, un realismo più serio e genuino si origina non da una scelta autoriale mediata dallo stile, bensì da quello stesso stile che mediato dalla scelta autoriale che a sua volta si configura non come l'origine del discorso, bensì come una risposta a un'urgenza dettata dal destinatario del messaggio, cioè il pubblico. In questo quadro, lo stile diventa l'elemento visibile di un relazionarsi più ampio. Questo include almeno tre elementi fondamentali non immediatamente visibili per noi:

-l'urgenza concreta avvertita da Cesario;

-la sua volontà di trasmettere un certo contenuto morale;

-l'interazione con un pubblico, capace di comprendere un certo stile e non un altro, che a sua volta condiziona la forma dell'espressione.

Il realismo serio che ne emerge non è un fine consapevolmente perseguito né una scelta stilistica, ma un effetto spontaneo del relazionarsi tra il pubblico, Cesario, ciò che egli avverte intimamente come un'urgenza, il suo messaggio, e lo stile. Per ulteriori approfondimenti sullo stile di umile nei suoi sermoni, cfr. Rapisarda 1970.

“unmittelbare”⁵², termine presente in molteplici occasioni rilevanti⁵³. Questo tentativo di comunicare immediatamente di ciò che gli sta dinanzi agli occhi è testimoniato dall’affollarsi di apposizioni, a cui si è già accennato: «die Fülle von Appositionen — Jaspersen würde sagen “Extrapositionen” — und appositionsähnlichen Formen, jede möglichst selbständig herausgestellt»⁵⁴. La presenza massiccia di apposizioni e altre simili formule sintattiche unita al tentativo ostinato da parte dell’autore di aggiungere dettagli su dettagli, sovrapponendo immagini alle immagini, rappresenta un chiaro sforzo di rottura dei rigidi confini della *Stiltrennung* ereditata dalla tradizione classica, per permettere a eventi e fenomeni di manifestarsi pienamente. Tale sforzo profuso difficilmente trova altra spiegazione rispetto al desiderio genuino da parte dell’autore di condividere un’esperienza vissuta in prima persona, di far sì che ciò che appare a lui appaia anche al lettore⁵⁵.

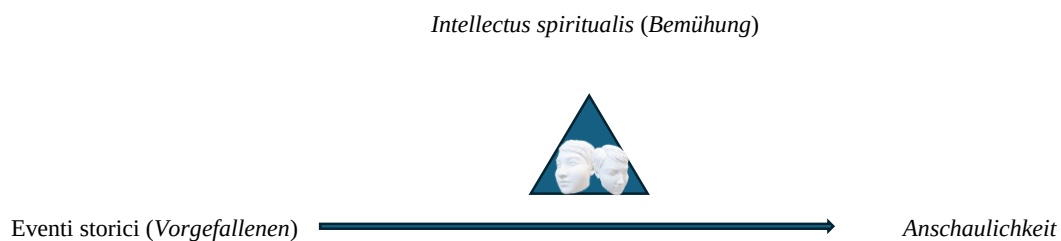
⁵² L’apparente assenza di mediazione tra realtà e testo, evidente nello stile caotico e ricco di apposizioni di Gregorio, potrebbe sembrare in contrasto con il figuralismo individuato da Auerbach come fondamento non solo dell’ermeneutica cristiana, ma di una visione cristiana, e dunque figurale, del mondo stesso. Tuttavia, come si vedrà di seguito, questa contraddizione è solo apparente: il figuralismo, inizialmente un’operazione teorica applicata dai primi esegeti all’Antico Testamento, diventa gradualmente uno sguardo spontaneo, capace di interpretare il mondo in chiave figurale. Gregorio, pur non adottando un approccio intellettualistico agli eventi che narra, dimostra un’immediatezza che non è priva di una capacità trasformativa: ciò che osserva si riversa quasi simultaneamente nella sua scrittura, già carico di un senso ulteriore rispetto alla semplice cronaca degli avvenimenti.

⁵³ Si vedano almeno due occasioni, rispettivamente a proposito del carattere universale dello stile cristiano testimoniato dall’episodio del tradimento di Pietro nel Vangelo di Marco è al passo che si è esaminato in questo paragrafo e nel terzo capitolo, in cui Auerbach evoca la portata del cristianesimo, in contrapposizione con la cultura “razionale-individualistica” antica: «Dem Christentum stehen im Kampf gegen die magische Trunkenheit andere Waffen zu Gebot als die der rational-individuellen antiken Hochbildung: Ist es doch selbst eine Bewegung aus der Tiefe, sowohl aus der Tiefe der Vielen als auch aus der Tiefe des unmittelbaren Gefühls [...]» (Auerbach 2015: 71).

⁵⁴ «l’abbondanza di apposizioni – Jaspersen direbbe “extrapositioni” – e di forme simili ad apposizioni, ognuna delle quali è il più indipendente possibile» Il riferimento è al testo di Otto Jaspersen, *The Philosophy of grammar*, in cui l’autore analizza in dettaglio diverse strutture sintattiche, tra cui l’uso di apposizioni ed extrapositioni, che si riferiscono alla posizione di elementi della frase che vengono spostati rispetto alla loro posizione tipica, spesso per creare enfasi o per dare maggiore indipendenza a ciascun segmento della frase (Cfr. Auerbach 2015: 61).

⁵⁵ Per capire l’importanza di Gregorio di Tours nella storia della letteratura occidentale, bisogna inserirlo in un quadro storico che Auerbach esaminerà più estesamente nel saggio pubblicato una decina di anni dopo *Mimesis, Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*. Qui viene delineato lo sforzo compiuto dal maestro di Gregorio di Tours, che è il predicatore Cesario di Arles, il quale aveva abbandonato lo stile colto che aveva appreso dalla retorica classica, per abbracciare uno stile popolare. Secondo Auerbach questa scelta va inserita in un contesto storico in cui la «antica cultura era ancora operante», sebbene l’oratoria antica ormai «nel suo mondo era inservibile. Egli aveva bisogno di un altro modo di esprimersi, e non si potrà negare che anche questo merita il nome di oratoria: che possiede forza

Si noti adesso un secondo aspetto: nel dominio del termine “*Bemühung*”, dell’immagine dello sforzo, rientra un’altra sfera terminologica non secondaria, che sostiene e chiarisce la natura dello sforzo mimetico compiuto da Gregorio: si tratta di quelle afferente a una terminologia percettiva, a cui si è già accennato: *anschaulich/Anschaulichkeit*. Lo sforzo letterario di Gregorio è infatti volto a rendere le cose visibili. La connessione tra questi due termini è decisiva, e non a caso ricorrente, come si legge negli estratti. Si tratta appunto di uno sforzo mimetico volto a far emergere le cose che accadono dall’oscurità in cui sono immerse. Ovviamente la visibilità che Gregorio cerca di far emergere dagli eventi che descrive è presente in quei medesimi eventi che lo circondano. Tuttavia, la messa in opera degli eventi, cioè il renderli visibili, sembra operare anche su un ulteriore livello, dotando quei medesimi eventi di nuova vita. La dinamica che Auerbach individua nel processo mimetico dell’*Historia Francorum* sembra piuttosto simile all’interpretazione figurale degli eventi, secondo uno procedimento che si potrebbe schematizzare nel seguente modo:



Lo sforzo mimetico di Gregorio si configura come un tentativo spirituale di rendere gli eventi storici delle immagini visive e vivide, ovvero di trasformare lo scorrere del tempo in immagine. Ma tale immagine non va pensata come una copia immobile di una realtà

ed efficacia ed è bene appropriato per guidare gli uomini». L’oratoria classica nel suo mondo era ormai inservibile, poiché il pubblico stesso era mutato, e i dotti in grado di comprendere lo stile classico erano solo una minoranza (Auerbach 2007: 87). E ancora: «Cesario non aveva bisogno di imparare queste simili forme dalla letteratura profana, le trovava nei padri della Chiesa, soprattutto in Agostino, che conosceva bene e talvolta trascrive alla lettera. Ma in lui hanno un effetto diverso punto a lui non importa il fascino del discorso: egli è pratico e preciso. Ma è determinato e concreto; afferra la vita reale che ha davanti a sé» (Auerbach 2007: 89).

in movimento. Infatti, lo sforzo è volto a rendere gli eventi (Vorgänge/Vorgefallenen) “anschaulich”, visibili, vividi. Dunque, gli eventi reali vengono a mostrare la loro intrinseca vividezza nella rappresentazione. Auerbach sembra adombrare all’ipotesi per cui gli accadimenti storici divengono vividi nel momento in cui vengono messi in opera⁵⁶.

È qui che il dispositivo figurale entra in gioco: la realtà storica e la sua raffigurazione non si limitano a un rapporto passivo tra copia e originale, ma si configurano come figura e compimento. La rappresentazione letteraria, quindi, non è un semplice riflesso del fenomeno, bensì il luogo in cui quest’ultimo si realizza pienamente. Fuori dall’arte, il fenomeno rimane in qualche modo incompleto; è solo nello spazio mimetico, grazie all’intervento narrativo, che esso trova una forma di compimento ontologico. In altri termini, il dispositivo figurale applicato alla dialettica tra realtà e opera letteraria consente di riconoscere nella realtà una prefigurazione di un’esperienza più profonda, di cui l’opera

⁵⁶ In questo caso si potrebbe applicare il dispositivo figurale alla realtà per cui quest’ultima è figura della rappresentazione, che ne è la messa in opera delle sue possibilità. Del resto, è lo stesso Auerbach a prospettare, pur senza approfondirne i risvolti, una possibilità teoreticamente più audace per cui il figurale non è soltanto il modo cristiano per eccellenza di interpretare la storia, bensì anche un “dispositivo” di attivazione di significati che resterebbero dormienti. In particolare, risulta degno di interesse il seguente passaggio, contenuto nel saggio *Figura*, a pagina 16: «Ma le interpretazioni particolari non esauriscono il significato della concezione figurale. A nessuno studioso del medioevo può sfuggire che essa costituisce la base generale dell’interpretazione medioevale della storia, e che spesso essa interviene anche nell’intendimento della semplice realtà quotidiana. Tutto l’analogismo che penetra in ogni campo dell’attività spirituale del medioevo è strettissimamente collegato con la struttura figurale: l’uomo stesso, come immagine di Dio, acquista nell’interpretazione della trinità, da Agostino fino all’incirca a Tommaso, il carattere di una “figura trinitatis”. Non mi è del tutto chiaro fino a che punto le concezioni estetiche siano determinate figuralmente: ossia fino a che punto l’opera d’arte sia vista come “figura” di una realtà non ancora raggiunta e adempiuta. Nel medioevo la questione dell’imitazione artistica della natura suscitava poco interesse teorico; e tanto più dominava, in compenso, l’idea che l’artista, quasi figura di Dio creatore, attuasce un modello vivente nel proprio spirito. È chiaro che queste sono idee di origine neoplatonica. Nei testi di cui attualmente dispongo – mancano le opere principali della letteratura specialistica – non trovo alcun dato decisivo per stabilire in che misura questo modello e l’opera d’arte che ne nasce siano figure di una realtà e verità che ha in Dio il suo adempimento[...]» Auerbach accenna all’idea che la raffigurazione artistica sia, appunto, figura di qualcosa che trova il proprio compimento nella realtà, secondo una sorta di platonismo parzialmente rovesciato, per cui la rappresentazione è sì ombra della realtà, ma non è fondata da quest’ultima, essendone un’anticipazione. Ma come spiega A. Ardivino nella sua lettura di *Figura*, “le figure di noi stessi includono anche, infatti, la figura di ciascuno noi, posto che *ciascuno* si rapporta al proprio stesso passato come a una figura di se stesso”, pertanto il binomio figura-realizzazione così come quello arte-realtà non va concepito in termini meramente cronologici del passato e futuro come prima e dopo, o secondo un principio consecutivo, bensì, forse, nei termini di una tensione costante tra anticipazione e realizzazione (cfr. A. Ardivino, *Di ciò che avverrà in passato. Note sull’anteriorità (e la posterità) del futuro*, in AA.VV., *Futuro. Retoriche, immaginari, rappresentazioni. Atti del L Convegno Interuniversitario* (Bressanone/Brixen, 7-9 luglio 2023), in corso di stampa).

d'arte sedimenta il senso e ne intensifica la percezione. Attraverso questa intensificazione, l'opera non solo attiva l'esperienza di certi fenomeni, entità ed eventi, ma li trasforma in un orizzonte di significato più ampio.

Tuttavia, la realizzazione di quel bisogno primordiale di raffigurare nell'opera non esaurisce il suo significato: la stessa opera, a sua volta, rimane figura di qualcosa di meno visibile. L'opera d'arte, infatti, è tale se non si risolve mai interamente nel proprio compimento, ma conserva una sua opacità, una dimensione di incompiutezza che la rende aperta a ulteriori interpretazioni e suscettibile di future realizzazioni. È proprio in questa tensione tra compimento e opacità che si radica la potenza evocativa dell'opera, che non si limita a rappresentare il reale, ma lo eccede, proiettandolo verso una realtà ancora da venire.

Pertanto, più che rappresentazione sembra opportuno definire lo sforzo mimetico come raffigurazione⁵⁷, nel senso della messa in figura degli eventi. Figura che non è semplice ombra di un'immagine extratemporale, bensì proiezione di un evento già accaduto nel tempo e che trova la sua – opaca – realizzazione nello spazio mimetico, grazie allo sforzo mimetico compiuto dal narratore di farlo apparire nella vividezza con cui lo sguardo umano è capace di foderare un evento. In tal senso, secondo una logica diffrattiva piuttosto che successiva, la (messa in) figura è al contempo realizzazione di un fatto storico e attesa di un evento ancora da definirsi⁵⁸.

Si tratta di uno sforzo interamente rivolto ai fenomeni. Non vi è alcuna dimensione intellettuale o ordinativa nello stile di Gregorio. A essere assente è persino il tentativo di porre un'unità narrativa: «und auch kein Grund besteht für eine Bemühung um Einheit des Ortes, der Zeit oder der Handlung, denn es gibt nur einen Ort: die Welt; nur eine Zeit: das Jetzt, welches von Anbeginn jederzeitlich ist; und eine einzige Handlung»⁵⁹. Il narratore non deve preoccuparsi di altro fuorché i fenomeni con cui ha già instaurato un

⁵⁷ All'origine di questa scelta si trova una conversazione molto stimolante con il Professor Adriano Ardivino, che aveva intuito l'opportunità di fare emergere nella resa in italiano del participio "dargestellte" la capacità raffigurante della realtà messa in opera, piuttosto che semplicemente rappresentativa/descrittiva.

⁵⁸ Sulle tipologie di figure, primaria e secondaria, cfr. Castellana 2018: 65-83.

⁵⁹ «Né c'è alcuna ragione per uno sforzo di unità di luogo, di tempo o di azione, poiché c'è un solo luogo: il mondo; una sola volta: l'adesso, che fin dall'inizio è in ogni tempo; e un'unica azione».

legame spirituale: il resto è già dato dallo sfondo (*Hintergrund*⁶⁰) teologico che è il medesimo in cui si muovono le ombre di Abramo e Isacco; il medesimo in cui si muove quella del soggetto narrante.

Rispetto a questo schema, ciò che manca da individuare è la modalità in cui tale sforzo si concretizza. Sappiamo che si tratta di quella che abbiamo definito raffigurazione. Ma, dal punto di vista fenomenologico, occorre comprendere come i fenomeni vengono trasfigurati in figure letterarie. Su questo Auerbach è piuttosto chiaro:

das alles ist von einer Anschaulichkeit und einer Bemühung um unmittelbare Nachahmung des Vorgefallenen, wie sie die römische Geschichtsschreibung nie erstrebt hat (auch Ammians ausmalender Prunkstil ist nicht nachahmend)⁶¹.

tutto ciò è di una vividezza e di uno sforzo per imitare ciò che è accaduto direttamente, per cui la storiografia romana non si è mai sforzata (anche lo stile illustrativo sfarzoso di Ammiano non è imitativo)

Tale sforzo mimetico, che è assente negli storiografi antichi, si realizza attraverso un'imitazione diretta degli eventi. Il sostantivo *Nachahmung*, derivato dal verbo *nachahmen*, è formato dalla particella *nach* unita a una derivazione della parola medio-tedesca “āme”, proveniente dal latino *ama*, il cui significato, dalla originaria parola greca ἄμη, indica un recipiente in cui misurare del liquido, come ad esempio il vino. Questa etimologia inaspettata del verbo *nachahmen*, che rimanda all'azione di misurare, o valutare la quantità di una bevanda, restituisce un quadro più ampio e accurato della parola *nachahmung*. Si tratta di un termine indicante la prossimità rispetto a qualcosa che si intende ponderare, valutare, misurare: «Übrig blieb das Mitansehen, Erdulden oder Ausnutzen des jeweils praktisch Geschehenden; es war Rohmaterial, das in der rohesten Form entgegengenommen wurde»⁶².

Dunque, l'imitazione di cui parla Auerbach non può prescindere da una prossimità dell'ente osservante alla materia prima (Rohmaterial), pure nella sua forma più rozza e primitiva (rohesten Form), di cui la *mimesis* diviene, appunto, imitazione. In tal senso,

⁶⁰ Nell'opera il termine *Hintergrund* è alternato al termine *Rahmen* (cornice).

⁶¹ Auerbach 2015: 86.

⁶² Auerbach 2015: 77. Trad. modificata: «Ciò che restava da fare era guardare, sopportare o sfruttare ciò che accadeva nella pratica; era materia prima ricevuta nella forma più grezza».

l'arte di Gregorio è imitativa, poiché il narratore è vicino agli enti che narra: sta letteralmente *in mezzo* a essi. In tale quadro, lo sforzo imitativo è uno sforzo nella direzione di un'approssimazione corporea alla materia, che si articola in diversi passaggi: osservazione, misurazione, e valutazione degli enti. Ciò che appare negli occhi di Gregorio, e rispetto del quale questi avverte la necessità di mettere per iscritto, non ha a che fare né con un carattere destinale che precede la fatticità degli eroi, come era nel caso del realismo omerico, né con una concezione pregiudizievole rispetto a ciò che è “popolare”, come era nel caso del realismo di Petronio, né con una “visione monumentale”, come era nel caso della storiografia antica. La realtà che narra Gregorio sorge spontanea nello sguardo senza visione di Gregorio, e viene riportata nella scrittura per come essa gli appare. In tal senso, la realtà si presenta come un insieme ontico di cui l'individuo umano fa esperienza diretta, tuttavia è la raffigurazione che offre maggiore consistenza ontologica al fenomeno. È nel testo che il fenomeno assume la vividezza. È come se il fenomeno nel passaggio dalla realtà alla *mimesis*, si vestisse di nuovo senso, grazie allo sguardo, che è già uno sforzo imitativo, del narratore.

NACHAHMUNG

Analizziamo adesso questa “imitazione” di cui parla Auerbach, che si presenta come nozione complessa. Infatti, Auerbach ci tiene a sottolineare che tale sforzo imitativo è una prerogativa del realismo di Gregorio: la storiografia romana precedente non si è mai rivolta a un approccio di questo tipo. E lo stesso Ammiano, di cui Auerbach ha trattato poco prima, ha uno stile pittorico che tuttavia non è imitativo. Si tratta di una considerazione importante: per quale motivo lo stile pittorico di Ammiano non dovrebbe essere imitativo, visto che rappresenta la realtà per come gli appare? Facciamo un passo indietro. Auerbach aveva già utilizzato il sostantivo “imitazione” (*Nachahmung*) nel secondo capitolo *Fortunata*, per indicare ciò che l'arte di Petronio non era:

der Roman schließlich, fabula milesiaca, zu welcher Gattung ja das Werk Petrons wohl auch gehörte, ist in den uns sonst erhaltenen Werken und Fragmenten so stark mit zauberhaften, abenteuerlichen, mythologischen und so unmäßig mit erotischen Dingen angefüllt, daß er unmöglich als eine Nachahmung des damals alltäglichen Daseins

angesprochen werden kann — von der unrealistischen, rhetorischen Stilisierung der Sprache ganz zu schweigen⁶³.

infine, il romanzo *Fabula milesiaca*, a cui probabilmente apparteneva anche l'opera di Petronio, è così fortemente pieno di cose magiche, avventurose, mitologiche e così eccessivamente erotiche nelle altre opere e frammenti che ci sono pervenuti che non può essere affrontato come un'imitazione della vita quotidiana di quel tempo – per non parlare della stilizzazione irrealistica e retorica del linguaggio.

Anche in questo caso, la riflessione è sostenuta da un aggettivo chiave che è “unrealistischen”, irrealistico. La presenza di motivi mitologici, l'erotismo esasperato e le avventure straordinarie, rendono “unmöglich”, impossibile, l'imitazione dell'esistenza quotidiana (alltäglichen Dasains). In altri termini, nel testo di Petronio non vi è un legame diretto tra realtà quotidiana e *mimesis*.

Un secondo caso in cui compare l'aggettivo *nachahmend* con accezione privativa, è in riferimento ad Ammiano, il cui stile, per quanto pittorico (ausmalender) non è imitativo.

La prima occasione in cui si parla di *Nachahmung* in senso affermativo è, non a caso, a proposito del sacrificio di Pietro, in un passo del secondo capitolo che si è già esaminato in precedenza.

Hingegen ist die Erzählung von der Verleugnung Petri und überhaupt fast das ganze neutestamentliche Werk mitten aus den werdenden Dingen heraus und unmittelbar für jedermann geschrieben; es gibt hier weder rational ordnende überschau noch Kunstabsicht. Das Sinnlich-Anschauliche, welches hier erscheint, ist nicht bewußte Nachahmung, ist deshalb auch selten vollständig ausgeführt; es erscheint, weil es an den zu berichtenden Ereignissen haftet, sich in den Gesten und Worten der innerlich bewegten Menschen offenbart, ohne daß die geringste Mühe an die Aufgabe seiner Ausformung verwendet würde⁶⁴

D'altra parte, la narrazione del rinnegamento di Pietro, e in generale quasi tutta l'opera del Nuovo Testamento, è scritta in mezzo alle cose in divenire, e direttamente per tutti; non c'è né una visione d'insieme razionalmente ordinata né un'intenzione artistica. Il sensibile-percettibile che appare qui non è un'imitazione cosciente, e quindi raramente è

⁶³ Auerbach 2015: 34.

⁶⁴ Auerbach 2015: 50.

pienamente realizzato; appare perché aderisce agli eventi da raccontare, si rivela nei gesti e nelle parole di persone che si commuovono interiormente, senza che il minimo sforzo sia speso nel compito della sua formazione.

Qui Auerbach pone l'accento sulla tipologia di imitazione messa in opera nel testo del Vangelo di Marco, che sarebbe caratterizzata dall'inconsapevolezza (*nicht bewußte*).

Come si è già anticipato nella ricerca etimologica della parola "*Nachahmung*", e come lo stesso Auerbach esplicita, l'imitazione è una nozione che può essere definita a partire da un oggetto. Questo oggetto nel corso di *Mimesis* prende vari nomi, uno dei più significativi, almeno per il fatto che compare anche nel titolo, è "*Wirklichkeit*". Per Auerbach la *Wirklichkeit* indica in un senso lato la realtà, ma anche in un senso più specifico l'insieme di forze (*Wirklichkeit als Entwicklung von Kräften*⁶⁵). Manca ora un ultimo elemento per completare il quadro che si è tentato di ricostruire. Un elemento che ha a che fare con la *Wirklichkeit* e che è ciò che mantiene saldo lo schema mimetico che abbiamo individuato; si tratta della *Wahrheit*. Per *Wahrheit* qui Auerbach intende una verità di tipo storico, che dunque eccede la semplice realtà testuale, collegandola a ciò che è fuori di essa⁶⁶:

Der Vorwurf, den man oft erhoben hat, Homer sei ein Lügner, nimmt seiner Wirkung nichts; er hat es nicht nötig, auf die geschichtliche Wahrheit seiner Erzählung zu pochen, seine Wirklichkeit ist stark genug; er umgarnt uns, er spinnt uns in sie ein, und das ist ihm genug. In dieser «wirklichen», für sich selbst bestehenden Welt, in die wir hineingezaubert werden, ist auch nichts weiter enthalten als sie selbst [...]⁶⁷

L'accusa spesso rivolta a Omero di essere un bugiardo non toglie nulla al suo effetto; non ha bisogno di insistere sulla verità storica della sua narrazione, la sua realtà è abbastanza forte; ci intrappola, ci intreccia in essa, e questo gli basta. Questo mondo "reale", che esiste per se stesso e nel quale siamo evocati, non contiene nient'altro che se stesso.

⁶⁵ Auerbach 2015: 43.

⁶⁶ In *Dante als dichter der irdischen Welt*, Auerbach aveva parlato significativamente della connessione tra rappresentazione e verità, riabilitando la concezione platonica dell'arte come una concezione volta a stabilire la verità delle cose, come si vedrà nella terza sezione del capitolo.

⁶⁷ Auerbach 2015: 15.

Omero ha una sua *Wirkung*, indipendentemente dal fatto che quello che narra sia vero o meno: ciò accade poiché i poemi omerici posseggono un principio di realtà interno a se stessi. È vero ciò che è realtà nella *mimesis*. Non vi è alcuno sfondo teologico al quale i poemi rimandano. Tutto ciò che accade è reale, e tale mondo reale esiste in se stesso, non ha bisogno di mostrare alcuna verità storica (*geschichtliche Wahrheit*), né principio di unità esterno ai versi e alle storie che narra. Al contrario, la verità intesa come dimensione eccedente la contingenza del testo, è cruciale nella Bibbia. Sulla base della veridicità storica dei fatti narrati, entrambe le opere omeriche e biblica, sono leggende. Ma in esse vi è una differenza fondamentale: Omero non ha alcuna pretesa di verità nel senso in cui ce l'ha l'Eloista: «Der arme Bettler Odysseus ist nur verkleidet, aber Adam ist *wirklich* ganz verstoßen, Jakob *wirklich* ein Flüchtling, Joseph *wirklich* in der Grube und dann ein käuflicher Sklave»⁶⁸. Nei poemi omerici protagonisti sono divinità ed eroi, che prendono sembianze diverse dalle proprie; al contrario, le figure della Bibbia non hanno nulla di elevato o eroico nel senso antico del termine, e incarnano *davvero* (*wirklich*) la propria condizione.

Er mußte genau das schreiben, was sein Glaube an die Wahrheit der Überlieferung, oder, vom aufklärerischen Standpunkt, sein Interesse an der Wahrheit derselben von ihm forderte – in jedem Fall waren seiner freien, erfindenden oder ausmalenden Phantasie enge Schranken gesetzt; seine Tätigkeit mußte sich darauf beschränken, die fromme Überlieferung wirksam zu redigieren. Was er hervorbrachte, zielte also zunächst nicht auf “Wirklichkeit” – wenn ihm auch diese gelang, so war dies doch nur Mittel, nicht Zweck –, sondern auf Wahrheit. Wehe dem, der nicht an sie glaubte!⁶⁹

Doveva scrivere esattamente ciò che la sua fede nella verità della tradizione, o, dal punto di vista illuminista, il suo interesse per la verità di essa, gli richiedevano - in ogni caso, alla sua immaginazione libera, inventiva o pittorica⁷⁰ era contrapposti forti limiti; la sua

⁶⁸ Auerbach 2015: 21: «Il povero mendicante Odisseo è solo sotto mentite spoglie, ma Adamo è *davvero* completamente rifiutato, Giacobbe è *davvero* un fuggitivo, Giuseppe è *davvero* nella fossa e poi uno schiavo in vendita» (trad. modificata, corsivo mio).

⁶⁹ Auerbach 2015: 16.

⁷⁰ Qui Auerbach afferma che i limiti omerici agiscono sulla sua capacità immaginativa di tipo creativo e pittorico; a proposito di Ammiano dirà che la sua capacità mimetica pittorica non sarà sufficiente a rendere la sua opera “autenticamente” realistica (cfr. Auerbach 2015: 86), a dimostrazione della tesi che si intende sostenere qui, per cui il realismo a cui Auerbach talvolta affianca l'aggettivo “*echte*”, come si vedrà in

attività dovette limitarsi a redigere efficacemente la pia tradizione. Ciò che ha prodotto non era quindi in un primo momento finalizzato alla “realtà” – anche se ci fosse riuscito, questo era ancora solo un mezzo, non un fine – ma alla verità. Guai a chi non ha creduto in loro!

La “realtà”, termine posto non a caso tra virgolette, non è l’obiettivo (*Zweck*) della narrazione omerica, bensì solo un mezzo per giungere alla verità⁷¹. Le storie di Omero sono “realtà” narrata (*erzählte Wirklichkeit*), al contrario in quelle bibliche si incarnano dottrina e promessa (*Lehre und Verheißung*), connettendo la realtà mimetica a un principio esterno a essa ben più impegnativo:

Man möge nicht einwenden, daß dies zu weit gehe, daß nicht die Geschichte, sondern die religiöse Lehre den Herrschaftsanspruch erhebe; denn die Geschichten sind eben nicht, wie die Homers, bloß erzählte «Wirklichkeit». In ihnen inkarniert sich Lehre und Verheißung, unscheidbar sind diese letzteren in sie hineingeschmolzen; eben darum sind sie hintergründig und dunkel, sie enthalten zweiten, verborgenen Sinn⁷².

Non si obietterà che questo si spinge troppo in là, che non è la storia ma la dottrina religiosa a rivendicare il predominio; perché i racconti non sono, come quelli di Omero, una “realtà” semplicemente narrata. In esse si incarnano dottrina e promessa, queste ultime sono indistintamente fuse in esse; proprio per questo sono enigmatiche e oscure, contengono un secondo significato nascosto.

Proprio la presenza di una realtà esterna al testo, che fa da sfondo, è ciò che fornisce alla scrittura biblica un respiro e una profondità più ampi, nonché un senso oscuro e nascosto, che invece manca ai poemi omerici: «eben darum sind sie hintergründig und dunkel, sie enthalten zweiten, verborgenen Sinn».

seguito, non coincide semplicemente con la somma matematica di un certo tipo di stile e contenuto, ma necessita anche di altro.

⁷¹ Al contrario, si vedrà che col realismo cristiano la realtà non viene più attraversata rapidamente dallo sguardo narrante, bensì sarà in quella realtà quotidiana che tale sguardo troverà la verità e la propria dimora. In Omero la verità risiede ancora altrove. Questo processo che coinvolge la verità rappresentata che si avvicina progressivamente all’essere umano, che Auerbach in *Dante poeta del mondo terreno* aveva definito «spiritualizzazione mimetica» (Auerbach 1963: 8)

⁷² Auerbach 2015: 17.

La realtà (*Wirklichkeit*) narrata rispetto alla verità non è che un mezzo: «Was er hervorbrachte, zielte also zunächst nicht auf «Wirklichkeit» — wenn ihm auch diese gelang, so war dies doch nur Mittel, nicht Zweck —, sondern auf Wahrheit. Wehe dem, der nicht an sie glaubte!»⁷³.

Lo sfondo è l'ossigeno che dà vita ai personaggi. Per tale motivo, le grandi figure dei poemi omerici, pur dettagliatamente descritte, sono prive di movimento o di sviluppo⁷⁴. La realtà – scrive Auerbach – nella bibbia viene come sottomessa⁷⁵, fagocitata dallo sfondo e restituita sotto forma di un'ombra. Ombra su cui i Cristiani potranno interrogarsi dandole un volto terreno e storico.

PARAGRAFO 2: LA DIALETTICA ARTE-VITA NELL'ESTETICA DI HEGEL

Nel primo paragrafo sono stati individuati alcuni termini chiave che fungono da centri di gravità concettuali della panoramica nozione di realismo in *Mimesis*. È emerso che essi non sono significativi di per sé, ma acquisiscono rilevanza all'interno di una rete concettuale che permette di delineare un orizzonte più ampio di quanto si possa cogliere immediatamente. In questa costellazione terminologica, un elemento spicca per luminosità: si tratta, come già anticipato, di ciò che Auerbach in *Mimesis* definisce *Realismus* o *dargestellte Wirklichkeit*, e che in opere precedenti assume i contorni più

⁷³ Auerbach 2015: 16.

⁷⁴ È lo sviluppo a dare realtà alle storie dei personaggi: «Und dies Entwicklungsmäßige gibt den alttestamentlichen Erzählungen sehr häufig, fast überall, einen geschichtlichen Charakter, selbst da, wo es sich um rein sagenhafte Überlieferung handelt» (Auerbach 2015: 21)

⁷⁵ «Ist so der biblische Erzählungstext aus seinem eigenen Inhalt heraus deutungsbedürftig, so treibt ihn sein Herrschaftsanspruch noch viel weiter auf diesem Weg. Er will uns ja nicht nur für einige Stunden unsere eigene Wirklichkeit vergessen lassen wie Homer, sondern er will sie sich unterwerfen» (Auerbach 2015: 18). «Essendo dunque necessario al racconto biblico che se ne tragga la interpretazione dal suo proprio contenuto, la sua pretesa di dominazione lo spinge ancor più innanzi su questo cammino. Esso non vuole, come Omero, farci dimenticare per qualche ora la nostra realtà, vuole invece sottometterla a sé».

chiari di un “Naturalismus”⁷⁶, probabilmente per evitare di incappare nei rischi di un termine particolarmente ambiguo. La nozione di *Realismus*, già richiamato diverse volte (inevitabilmente, poiché lo stesso Auerbach lo utilizza di continuo), non è ancora stata esaminata a fondo. Come detto, non si tratta di una terminologia che rimanda immediatamente a un concetto univoco, ma di una nozione che prende forma sempre in relazione ad altri elementi; potremmo dire che essa “emerge” da una rete di connessioni. Termini come *Darstellung* e *Wirklichkeit* richiamano una tradizione filosofica che Auerbach non poteva non aver assorbito. In certi casi, è egli stesso a indicare fonti o addirittura a rimandarvi alla lettura⁷⁷. L’esempio più celebre è quello di Hegel, che «rappresenta, per sineddoche, la cultura estetica dell’idealismo tedesco»⁷⁸. Le pagine

⁷⁶ Il termine *Naturalismus* ricorre in occasioni significative in *Dante als dichter der irdischen Welt*. Rispetto a queste occasioni (pp. 22-23; 28-29; 181-182), si può tentare di formulare una riflessione sul suo uso. Auerbach esplora come la rappresentazione del sacro, specialmente nella storia di Cristo, abbia portato a una fusione tra il mondo materiale e quello spirituale in modo unico, e come questo processo abbia influenzato profondamente l’arte e la narrazione medievale.

1. Naturalismo nella storia di Cristo (pp. 22-3): Auerbach sottolinea che il *Naturalismus* nella narrazione cristiana è senza precedenti, in quanto la profondità dell’umiliazione e dell’umanità di figure sacre come Pietro e Gesù viene rappresentata in modo estremamente concreto e terreno. Questo tipo di realismo cristiano si differenzia profondamente dalle tradizioni narrative precedenti (classica e storica), dal momento che introduce una mimesi che incorpora sia la sofferenza umana che la trascendenza divina. Questo richiamo alla realtà sensibile, ma dotata di significati spirituali, si è manifestato solo dopo secoli di evoluzione della coscienza cristiana.

2. Naturalismo nell’arte medievale (pp. 28-9): la rappresentazione del sacro attraverso l’arte medievale, secondo Auerbach, punta direttamente alla raffigurazione sensibile di contenuti trascendenti. Auerbach cita lo storico dell’arte Max Dvořák, che ha descritto l’armonizzazione tra naturalismo e idealismo nella scultura e pittura gotica. Il motto di Sigieri di Saint-Denis, “mens hebes ad verum per materialia surgit” (la mente manchevole si eleva alla verità attraverso le cose materiali), riassume bene questa fusione: il mondo materiale è il veicolo attraverso cui l’uomo accede alla verità spirituale. Questo è il cuore del naturalismo di cui Auerbach parla, una materializzazione del trascendente.

3. Naturalismo nella *Divina Commedia* di Dante (pp. 181-2): nel passaggio finale, Auerbach interpreta il naturalismo dantesco come qualcosa di nuovo. In Dante, c’è un’immediatezza nella rappresentazione di figure contemporanee che vengono trasportate nell’aldilà, e lì vengono giudicate per il loro “vero” sé. Il modo in cui Dante eleva un individuo dalla vita quotidiana alla dimensione mitica e universale rappresenta un naturalismo che non si limita alla riproduzione dei dettagli della vita terrena, ma li utilizza per illuminare la verità essenziale di una persona o di un evento. Questo approccio è definito da Auerbach come un nuovo modo di connettere la realtà sensibile e storica con il mondo spirituale.

Dunque, a partire da questi passaggi, il *Naturalismus* individuato da Auerbach può essere definito come un approccio rappresentativo che non si limita alla riproduzione fedele della realtà materiale, ma mira a trasfigurare questa realtà per far emergere una verità spirituale. Nel contesto della cristianità medievale, questo significa che la vita quotidiana, le istituzioni, gli eventi politici e anche le vite individuali vengono spiritualizzate, cioè dotate di un senso più profondo che collega il mondo terreno a quello divino.

⁷⁷ Si tenga presente che lo stesso Auerbach ammette di essere fortemente debitore di autori e opere che pure non ha citato espressamente.

⁷⁸ Mazzoni 2007: 97.

dell'*Estetica*, in particolare, appaiono come l'officina filosofica della nozione auerbachiana di realismo, come mostra il saggio *Dante als Dichter der irdischen Welt*, risalente agli anni Venti. Il debito nei confronti di Hegel non resta limitato a questo periodo, ma influenzerà tutta la riflessione auerbachiana sul realismo⁷⁹.

In particolare, risultano rilevanti ai fini della presente ricerca sulle origini filosofiche del realismo auerbachiano alcune pagine del terzo capitolo della parte seconda delle lezioni sull'*Estetica*, in cui Hegel pone un confronto tra gli dèi classici e il Dio cristiano:

Den Keim ihres Untergangs haben die klassischen Götter in sich selbst und führen daher, wenn das Mangelhafte, das in ihnen liegt, durch die Ausbildung der Kunst selber ins Bewußtsein kommt, auch die Auflösung des klassischen Ideals nach sich. Als das Prinzip desselben, wie es hier hervortritt, stellten wir die geistige Individualität auf, welche in dem unmittelbaren leiblichen und äußeren Dasein ihren schlechthin adäquaten Ausdruck findet. Diese Individualität nun aber zerfiel zu einem Kreise von Götterindividuen, deren Bestimmtheit nicht an und für sich notwendig und somit von Hause aus der Zufälligkeit preisgegeben ist, an welcher die ewig waltenden Götter für das innere Bewußtsein wie für die Kunstdarstellung die Seite ihrer Auflösbarkeit erhalten.

Gli dèi classici recano in se stessi il seme del loro tramonto e così quando ciò che vi è in loro di manchevole perviene a coscienza mediante lo sviluppo stesso dell'arte, essi portano anche con sé la dissoluzione dell'ideale classico. Noi abbiamo posto quale principio dell'ideale, così come si presenta qui, l'individualità spirituale, che trova la propria espressione perfettamente appropriata nell'esistenza corporea immediata e esterna. Questa individualità, però, si è ora frammentata in una cerchia di dèi individuali la cui determinatezza si trova esposta, per sua natura, alla casualità [aus der Zufälligkeit] nella quale gli dèi eterni contengono in sé la possibilità della loro dissoluzione sia per la coscienza interna sia per la rappresentazione artistica [Kunstdarstellung]⁸⁰.

Come anticipato in questo primo capoverso del terzo capitolo della seconda parte dell'*Estetica*, intitolato *La dissoluzione dell'arte classica*, Hegel ritiene che gli dèi antichi portino il seme del proprio declino; il principio ideale, detto "individualità spirituale" (geistige Individualität) si esprime nell'ideale classico di forma perfetta che si declina a

⁷⁹ Su questo si veda il saggio di Auerbach, *Romanticismo e realismo* nella traduzione di Christian Rivoletti, in Auerbach 2010: 3-18.

⁸⁰ Hegel 2013: 1297.

sua volta nel corpo. Ma tale individualità è di per sé precaria poiché si è frammentata in una molteplicità di dèi. Tale molteplicità si configura come un elemento di casualità (Zufälligkeit), o accidentalità, che porta alla dissoluzione dell'ideale classico incarnato da quelle divinità; in altri termini, gli dèi non rappresentano l'assoluto in modo definitivo. Poco dopo, tale casualità assume i contorni di una vera e propria finitezza (Endlichkeit) nella quale gli dèi «vengono ridimensionati nell'arbitrario e nell'accidentale»⁸¹. In sintesi, Hegel spiega che gli dèi classici, pur espressione dell'ideale estetico, sono destinati a scomparire poiché la loro esistenza è radicata in una contingenza che li rende vulnerabili al cambiamento e alla fine.

Ma vi è un elemento che sovrasta questa molteplicità di individualità: il destino. Esso, «non ancora scopo assoluto essente per sé», né «decisione soggettiva, personale, divina» è piuttosto «soltanto la potenza unica, universale, che sopravanza la particolarità delle singole divinità», «il supremo in generale che soggioga dei e uomini, ma resta per sé incompreso e non riconducibile a concetto»⁸². La presenza ingombrante del destino è ravvisata da Hegel in diversi elementi. Si tratta infatti di divinità, come rappresentate nella scultura classica, che incarnano forze sostanziali e potenti. Nella loro bellezza ideale, sembrano stabili e sicure, perché l'arte scultorea riesce a minimizzare l'aspetto contingente e accidentale delle loro manifestazioni. Tuttavia, la molteplicità delle divinità (il pantheon) rivela la loro natura contingente e limitata. Ogni dio ha un potere specifico, ma questo potere è sempre parziale e limitato a un ambito ristretto. Di conseguenza, le divinità non possono rappresentare una forza assoluta e necessaria, ma restano individualità particolari, soggette alla contingenza e alla casualità. Sopra queste divinità frammentate si erge una forza superiore, il destino (Schicksal), che rappresenta la necessità astratta. Questa forza non è personificata, non ha una forma o una figura, poiché se l'avesse, diventerebbe solo un'altra individualità fra le tante, invece di restare al di sopra di esse. Gli dèi, nella mitologia, non rimangono in uno stato di pace e quiete eterna, ma agiscono, entrano in conflitto e sono coinvolti in vicende concrete. Questi loro atti contingenti, come intervenire in favore o contro gli esseri umani, li espongono alla casualità, alla finitezza e al conflitto. Dunque, il loro coinvolgimento nelle questioni umane li porta a una contraddizione con la loro stessa dignità e bellezza divina. Hegel

⁸¹ Hegel 2013: 1299.

⁸² *Ibidem*.

osserva che nelle rappresentazioni scultoree degli dèi classici, anche quando appaiono nella loro bellezza e maestà, si avverte un “sentimento di tristezza” (Zug der Trauer) implicita. Questa tristezza è il segnale che qualcosa di più grande sovrasta le divinità stesse. Il destino, come Hegel lo descrive, non è ancora una forza consapevole e personale (come lo diventerà nella concezione cristiana del divino), ma una impersonale e astratta potenza assoggettante. Esso non può essere rappresentato come un individuo, poiché in tal caso perderebbe il suo carattere superiore e universale. Il destino è dunque la forza che sovrasta e regola tutte le individualità, siano esse dèi o uomini, portandole alla sottomissione quando superano i limiti della loro potenza individuale. Questo limite intrinseco degli dèi classici li rende vulnerabili e prefigura il loro superamento a vantaggio di una visione più profonda dell’assoluto, che verrà sviluppata in seguito, con la concezione monoteista del cristianesimo.

Di tutt’altra natura è, infatti, il Dio cristiano: «Das Göttliche, Gott selber, ist Fleisch geworden, geboren, hat gelebt, gelitten, ist gestorben und auferstanden»⁸³. Egli si muove su un piano differente rispetto agli dèi antichi:

Dies ist ein Inhalt, den nicht die Kunst erfunden, sondern der außerhalb ihrer vorhanden war und den sie daher nicht aus sich genommen hat, sondern zur Gestaltung vorfindet. Jener erste Übergang und Götterkampf dagegen hat in der Kunstanschauung und Phantasie selber seinen Ursprung gefunden, die ihre Lehren und Gestalten aus dem Innern schöpfte und dem erstaunten Menschen seine neuen Götter gab. Darum haben aber die klassischen Götter auch nur ihre Existenz durch die Vorstellung erhalten und sind nur in Stein und Erz oder in der Anschauung, nicht aber in Fleisch und Blut oder in wirklichem Geiste da. Dem Anthropomorphismus der griechischen Götter fehlt dadurch das wirkliche menschliche Dasein, das leibliche wie das geistige. Diese Wirklichkeit im Fleisch und Geist bringt erst das Christentum als Dasein, Leben und Wirken Gottes selber herein⁸⁴.

Questo è un contenuto, che non è stato inventato dall’arte, ma che esisteva al di fuori di essa e che quindi essa non ha ricavato da se medesima, bensì trova già disponibile per dargli forma. Quel primo trapasso e quello scontro degli dèi, al contrario, hanno avuto

⁸³ Ivi, pp. 1302-3: «Il Divino, Dio stesso, si è fatto carne, è nato, ha vissuto, ha sofferto, è morto ed è risorto».

⁸⁴ Hegel 2013: 1302.

origine nell'intuizione artistica e nella fantasia medesima, che traeva dal proprio interno le proprie forme e le proprie dottrine, procurando all'uomo, sbalordito, i suoi nuovi dèi. Per questa ragione gli dèi classici mediante la rappresentazione hanno ottenuto soltanto la propria esistenza esteriore e sussistono non in carne e sangue o in spirito reale, bensì unicamente nella pietra, nel bronzo o nell'intuizione. L'antropomorfismo degli dèi greci risulta perciò privo dell'esistenza umana reale, tanto di quella corporea quanto di quella spirituale. Solamente il cristianesimo, come esistenza, vita e opere di Dio, introduce questa realtà in carne e spirito⁸⁵.

Il Dio cristiano, come Hegel sottolinea, si distingue nettamente dagli dèi dell'antichità per la sua origine storica e concreta: non è il prodotto di un'intuizione estetica o di una creazione mitologica, ma di un evento reale, radicato nel tempo e nello spazio. L'Incarnazione, la vita, la passione, la morte e la resurrezione di Cristo rappresentano un'esistenza umana tangibile, in cui la dimensione corporea e spirituale si fondono. Questo legame profondo con la realtà concreta e storica segna un punto di rottura rispetto alle divinità del mondo antico, le quali, invece, nascono dalla fantasia (*Phantasie*) creativa e dalla mitopoiesi, esistendo principalmente nell'arte, nella pietra, nel bronzo, e non in carne e spirito.

Gli dèi classici, come Hegel suggerisce, sono frutto di una rappresentazione artistica che, pur conferendo loro bellezza e potenza simbolica, li priva della consistenza reale. La loro esistenza (*Dasein*) si limita a quella esteriore, scolpita nel marmo o fusa nel metallo, ma priva di una vera e propria incarnazione. Essi sono antropomorfici solo nell'aspetto, senza tuttavia possedere la vera sostanza dell'essere umano, né fisicamente né spiritualmente. È un antropomorfismo idealizzato, separato dalla realtà concreta e dalle esperienze vissute. Invece, il cristianesimo, con la sua enfasi sull'Incarnazione, presenta una divinità che vive, soffre e si manifesta pienamente nel mondo umano, superando la distanza tra il divino e il reale.

Questa distinzione tra gli dèi classici e il Dio cristiano mette in luce una tensione fondamentale tra arte e vita. Nel mondo antico, la divinità si manifesta soprattutto attraverso l'arte, come espressione estetica e mitologica, ma rimane lontana dalla realtà extra-mimetica. Nel cristianesimo, invece, il divino non è più confinato alla sfera estetica,

⁸⁵ Hegel 2013: 1303.

ma entra nella vita e nella storia umana, rendendo l'arte un riflesso di questa verità storica. Tale passaggio sottolinea una dialettica essenziale tra l'estetica e la vita reale, che non soltanto separa queste due tradizioni culturali, ma pone le basi per una nuova comprensione della realtà.

L'opposizione tra la creazione mitica e l'incarnazione storica è centrale per comprendere l'evoluzione del concetto di realismo in Auerbach. Se il realismo è una rappresentazione fedele e concreta della realtà umana, esso trova nel cristianesimo un fondamento filosofico e storico che supera la dimensione puramente artistica e mitica degli dèi classici. La *dargestellte Wirklichkeit* di cui parla Auerbach si nutre di questa dialettica cristiana, in cui la vita e l'opera del divino si radicano in una realtà vissuta e condivisa, aprendo la strada a una comprensione più profonda e incarnata della condizione umana. A beneficio di tale dialettica, Hegel aggiunge un ulteriore passaggio: la rappresentazione mimetica degli dèi permette loro di acquistare un'esistenza di tipo "esteriore", e non "reale", cioè come carne e sangue. Pertanto, essi possono esistere solo nei materiali formali della *mimesis*, cioè la pietra, il bronzo, oppure nell'intuizione artistico-poetica. Dunque, l'arte può intervenire esclusivamente sul piano formale: essa può portare a compimento ciò che si è originato nello spazio artistico, ma non può stravolgerne i connotati. In altri termini non può donare realtà a ciò che non possiede un' «esistenza (Dasein) umana reale», né «corporea», né «spirituale», ovvero ciò che non possiede un'origine realistica. È il cristianesimo a introdurre quella realtà nel suo contenuto carnale e spirituale.

È chiaro che tale dialettica originaria si riflette sulla cultura e su ciò che viene «santificato»: in questa dinamica la realtà sensibile, per quanto ancora concepita come «negativo», viene «rimessa in onore», poiché «Dio va conosciuto in esistenza reale» (in *wirklichem Dasein ist der Gott zu erkennen*)⁸⁶.

In virtù della differenza ontologica tra il Dio cristiano e le divinità naturali e classiche che lo precedono, queste ultime non possono aggiudicarsi una vittoria simile a quella che avevano conseguito in precedenza, contro le divinità naturali, per un motivo essenziale: si tratta di una lotta impari poiché il piano di riferimento è ontologicamente differente.

⁸⁶ Hegel 2013: 1304.

Nel caso degli dèi lo scontro si consumava in un contesto poetico-artistico poiché artistica era la loro origine. Il Dio cristiano, al contrario, gioca per la prima volta nel medesimo campo degli uomini: la storia. Questa distinzione posta da Hegel è la premessa filosofica al realismo auerbachiano che riconosce al cristianesimo, e dunque al realismo cristiano, un carattere di novità: l'estetica cristiana, e dunque il realismo, poggiano su basi radicalmente differenti rispetto alla *mimesis* antica⁸⁷.

Auerbach, nelle sue riflessioni sull'estetica e sull'arte, prende le mosse da quanto già indicato da Hegel nelle sue pagine sull'*Estetica*, e lo amplia nel suo testo *Dante poeta del mondo terreno*. In questo contesto, Auerbach si concentra su Omero, affermando che la creazione delle figure omeriche e del loro destino non è il risultato esclusivo dell'osservazione razionale o dell'elaborazione logica, ma piuttosto di un atto puro e originario di fantasia poetica: «Con un solo atto la fantasia poetica (dichterische Phantasie) crea la figura e la sua sorte; osservazione e ragione vi contribuiscono, arricchendo e ordinando, ma l'una si esaurisce nel registrare la massa caotica del materiale, l'altra lo seziona tirannicamente e non si adegua al fenomeno»⁸⁸.

Secondo Auerbach, l'osservazione e la ragione possono solo assistere questo processo creativo: la prima registra il materiale caotico della realtà, mentre la seconda lo scompone con l'obiettivo di ordinarlo, ma entrambe restano incapaci di dar vita a qualcosa che possa corrispondere pienamente alla complessità della figura poetica. Ciò che realmente fonda e dà vita alle figure omeriche, dunque, è il gesto creativo del poeta, che le inventa e insieme plasma il loro destino. Auerbach, riprendendo le parole di Hegel, sottolinea che, così come gli dèi antichi sono frutto di un atto di immaginazione poetica, anche le figure e i personaggi di Omero sono nati dalla fantasia del poeta e non dall'osservazione dei fenomeni.

⁸⁷ Questo emerge anche dal vocabolario utilizzato da Hegel per descrivere il Dio cristiano: «wirkliches Geschehen», «wahrhaft wirkliche Gott» (*ibidem*). Si osservi come la ripetizione dell'aggettivo “vero” in riferimento al Dio cristiano anticipi la ripetizione del medesimo aggettivo nella forma avverbiale che Auerbach impiega in riferimento alla nuova pretesa di verità alla base della mimesis giudaico-cristiana (cfr. Auerbach 2015: 16).

⁸⁸ Ivi, p. 4. «In einem Akte zeugt die dichterische Phantasie die Gestalt und ihr Geschick; Beobachtung und Vernunft wirken mit, sie bereichern und ordnen, doch die eine erschöpft sich registrierend an der chaotischen Fülle des Materials, die andere zerschneidet es tyrannisch und paßt sich der Erscheinung nicht an».

Auerbach aggiunge un'ulteriore riflessione cruciale: la sorte delle figure, cioè il loro destino, è parte integrante della loro essenza, un'estensione naturale della loro stessa figura. Sorte e figura sono indissolubili, create dallo stesso atto poetico e indipendenti dal mondo fenomenico. Questo significa che le figure omeriche non sono soggette alle leggi della realtà osservabile, ma appartengono al piano autonomo dell'arte e della narrazione epica. Come afferma Auerbach, vi è in Omero una "convinzione" artistica che non può essere giustificata né dalla mera osservazione né dalla ragione, ma che è accettata intuitivamente nel contesto dell'opera d'arte⁸⁹. Le figure omeriche, e il loro destino, non si limitano a rappresentare la realtà fenomenica, ma esistono su un piano superiore, autonomo, dove i fenomeni del mondo reale non possono confutare né alterare le azioni di questi personaggi.

In questo senso, la sorte e il destino delle figure epiche non sono determinati da cause esterne o dalla realtà empirica, ma dall'invenzione del poeta. Questo rende la narrazione epica autonoma e non subordinata alla realtà fenomenica, dando origine a una dimensione in cui il destino non è soggetto ai fatti, bensì agisce su un piano separato.

Tuttavia, Hegel introduce un'ulteriore riflessione significativa riguardo alla distinzione tra le divinità del mondo antico e il Dio cristiano. A differenza delle divinità classiche, che esistono principalmente all'interno del mondo dell'arte e della rappresentazione poetica, il Dio cristiano non è confinato a un piano puramente artistico o mitico, ma si manifesta nel mondo reale, storico e fattuale. Hegel sottolinea che, se la lotta tra le divinità antiche e il Dio cristiano fosse avvenuta esclusivamente sul piano dell'arte, non avrebbe avuto reale serietà (*kein wahrer Ernst*)⁹⁰.

⁸⁹ Cfr. Auerbach 1995: 4.

⁹⁰ La nozione di serietà (*Ernst*) in Auerbach assume un'importanza fondamentale in relazione al realismo cristiano, di cui la tradizione letteraria occidentale è debitrice. Auerbach chiarisce che il realismo dei Vangeli non si riduce semplicemente al *sermo piscatorius*, poiché provincialismi, dialetti e linguaggi popolari erano già presenti in generi come satire e commedie. Come scrive: «Ciò che sconcertava e disturbava le persone istruite era che testi redatti in questa forma pretenziosamente affrontassero i problemi più profondi della vita e della morte, imponendo al mondo la loro religione come unica verità; che, nonostante la sintassi imperfetta, il linguaggio rozzo e l'atmosfera cruda e realistica, contenessero passaggi di straordinaria profondità concettuale, autenticità e ardore mistico» (p. 173). In altre parole, la grande innovazione del realismo cristiano risiede nell'inclusione della quotidianità non solo nell'arte in senso lato, ma in quella forma d'arte intrisa di una missione filosofica di ricerca della verità. In questo modo, l'elemento del realismo "basso" e quotidiano diventava degno di attenzione filosofica, e dunque parte integrante del binomio arte-verità creando una rottura con la tradizione precedente che lo considerava un

La serietà di una rappresentazione, secondo Hegel, deriva dalla sua connessione con una dimensione che eccede l'arte, ovvero quella della realtà storica e fattuale. In altre parole, mentre nell'arte antica la mimesi trovava il suo fondamento all'interno dell'opera stessa, nel cristianesimo l'arte attinge a una dimensione extra-mimetica, reale e concreta, che è quella dell'esistenza storica di Cristo. Il Dio cristiano, prima di essere una figura artistica, è un essere reale, che ha vissuto una vita concreta, fatta di opere e azioni tangibili. Come Hegel afferma, il Dio cristiano è prima di tutto «Dasein, Leben und Werke» (esistenza, vita e opere).

In conclusione, Auerbach evidenzia che questa differenza fondamentale tra la divinità cristiana e gli dèi antichi introduce un nuovo rapporto tra arte e realtà: l'arte non è più solo una creazione autonoma dell'immaginazione poetica, ma è generata a partire dalla realtà storica e fattuale (nicht nur vorgestellten, sondern faktischen Gegenwart herstellt⁹¹). Proprio la relazione tra arte e vita nel cristianesimo diviene un aspetto chiave in *Mimesis* e getta luce sulle origini del suo concetto di realismo cristiano.

La sostituzione degli dèi col Dio cristiano si riflette anche nel passaggio dall'arte classica a quella romantica. Hegel sostiene che l'arte classica, in particolare quella dell'antica Grecia, rappresenti l'apice dell'espressione artistica poiché incarna perfettamente la libertà dello spirito in una forma sensibile. Nell'arte classica, specialmente nella scultura e nel teatro greco, la bellezza viene raggiunta attraverso la fusione armoniosa tra lo spirituale e il naturale. Gli dèi dell'antica Grecia, raffigurati in forme umane idealizzate, rappresentano la "bellezza assoluta" poiché manifestano la soggettività e la libertà divine. Questa forma d'arte non si limita a simboleggiare il divino o a indicare una spiritualità superiore; al contrario, rende visibile e tangibile la libertà dello spirito attraverso le sue stesse forme.

Hegel riconosce che l'arte greca include elementi simbolici, ma la sua vera essenza risiede nella rappresentazione degli dèi come individui liberi che sono totalmente in armonia con i loro corpi e la vita sensibile. Questo legame tra religione e arte, particolarmente evidente nelle opere di figure come Omero ed Esiodo, ha plasmato una "religione dell'arte" in cui

elemento estraneo a un binomio che si era venuto a creare da Platone, e definendo una nuova combinazione di arte-verità-realtà.

⁹¹ Hegel 2013: 1302.

l'identità degli dèi viene definita attraverso la scultura e il teatro, raggiungendo vette di bellezza insuperate. Tuttavia, Hegel sottolinea che, sebbene l'arte classica esprima un livello significativo di libertà, non cattura la libertà più elevata (höheren Freiheit) dello Spirito.

Der warhaft christlichen Anschauung nach ist die Entsagung dagegen nur das Moment der Vermittlung, der Durchgangspunkt, in welchem das bloß Natürliche, Sinnliche und Endliche überhaupt seine Unangemessenheit abtut, um den Geist zur höheren Freiheit und Seligkeit, welche die Griechen nicht kannten⁹².

In base alla vera visione cristiana, però, la rinuncia, al contrario, è soltanto il momento della mediazione, il luogo di passaggio, nel quale ciò che è meramente naturale, sensibile e finito si scinde dalla propria inadeguatezza, allo scopo di consentire allo spirito di pervenire a una più elevata libertà e conciliazione con se stesso, libertà e beatitudine che i Greci non conobbero.

Questa libertà più elevata, caratterizzata dal ritiro dello spirito nella pura interiorità autocosciente, si realizza nel Cristianesimo e porta all'emersione di una nuova forma d'arte: l'arte che Hegel definisce romantica. Innanzitutto, va chiarito che con l'aggettivo "romantico" egli non intende rifarsi al movimento culturale del XVIII secolo, bensì all'intera tradizione artistica cristiana occidentale. L'arte romantica, secondo Hegel, rappresenta la fase successiva nell'evoluzione dell'arte, in cui l'espressione sensibile della libertà dello spirito assume una nuova forma. A differenza dell'arte classica, che integra pienamente lo spirituale e il naturale, l'arte romantica esprime una libertà più profonda e interiore che trova la sua espressione ultima non nell'arte stessa, ma nella fede religiosa e nella filosofia. In questo senso, l'arte romantica va oltre se stessa, non potendo più incarnare lo spirito nella stessa misura dell'arte classica, poiché lo spirito è ormai troppo complesso e libero per essere rappresentato in forme sensibili. Questa libertà interiore si manifesta, invece, nella fede e nella riflessione filosofica, dove lo spirito si ritira nella propria interiorità.

Hegel identifica tre forme fondamentali dell'arte romantica:

⁹² Hegel 2013: 1308-10.

-Arte religiosa: questa forma si concentra su temi cristiani, in particolare sulla vita, morte e resurrezione di Cristo. L'arte religiosa romantica enfatizza l'umanità e la sofferenza di Cristo, rompendo con l'ideale classico di bellezza per incorporare la fragilità umana e persino la bruttezza (*unschön*) della sofferenza. Tuttavia, cerca anche di esprimere una profonda intimità (*Innigkeit*) e una riconciliazione spirituale (*Versöhnung*), dove la bellezza spirituale risiede non nella perfetta fusione di corpo e spirito come accadeva nell'arte classica, bensì nella rappresentazione di una maggiore libertà interiore dello spirito; proprio la più profonda bellezza spirituale dell'arte simbolica è ravvisabile nelle immagini della Madonna con il Bambino del pittore fiammingo Jan van Eyck⁹³.

-Virtù secolari: l'arte romantica esplora anche le virtù secolari, in particolare quelle associate alla cavalleria medievale, come l'amore romantico, la lealtà e il coraggio. Queste virtù sono spesso raffigurate nel contesto di un impegno personale e passionale, piuttosto che negli ideali etici degli eroi classici. Hegel osserva che queste virtù sono talvolta parodiate, come nel *Don Chisciotte* di Cervantes.

-Indipendenza del carattere: la terza forma dell'arte romantica raffigura la libertà formale e l'indipendenza dei personaggi, spesso presenti nelle opere di Shakespeare. Questi personaggi, come Riccardo III o Macbeth, mostrano una volontà forte e autodeterminata, perseguendo i propri scopi con energia e spietatezza. Il loro fascino risiede nella loro ricchezza interiore e nella fermezza del loro carattere, che riflettono la libertà dello spirito nelle sue forme secolari e amorali.

In sintesi, mentre l'arte classica raggiunge una perfetta, l'arte romantica va oltre, concentrandosi sulla vita interiore dello spirito. L'arte romantica è più introspettiva e spesso tratta temi di sofferenza, riconciliazione interiore e la complessa natura della libertà umana, che non potevano in alcun modo essere raffigurati dall'arte classica. Proprio quest'ultima, non a caso, aveva ritratto Niobe pietrificata nel dolore causato dalla perdita dei suoi figli, poiché incapace di rappresentare il dolore nel suo essere tale. Al contrario, la Madonna rappresentata dai dipinti di van Eyck e Raffaello raffigura senza indugi l'amore eterno e la perfetta pienezza dello spirito, a cui la *mimesis* greca non può arrivare⁹⁴. L'impossibilità per la *mimesis* antica di rappresentare certe dimensioni del

⁹³ Hegel 2004: 142, 184.

⁹⁴ *Ibidem*.

vissuto umano diviene più esplicita se si considera quanto scrive Auerbach a proposito del realismo di Omero, che sarebbe “privo di sfondo”, ovvero incapace di mettere in opera la condizione umana nelle sue dimensioni meno accessibili⁹⁵.

In queste dense pagine dell'*Estetica* di Hegel che Auerbach ha letto e a cui rimanda, si trovano alcune importanti anticipazioni e giustificazioni filosofiche alla nozione di realismo che sarà sviluppata più estesamente in *Mimesis*. Sebbene Hegel non parli esplicitamente di un realismo letterario, se si osservano insieme l'*Estetica* e il saggio auerbachiano *Dante poeta del mondo terreno*, come abbiamo tentato di fare qui, si intuisce non soltanto che il secondo si origina dal primo, ma anche che il secondo rappresenta un completamento del testo hegeliano nella direzione di un più esplicito approfondimento del realismo letterario. Il tentativo avviato qui di osservare come l'origine concettuale di alcune nozioni auerbachiane sia stata influenzata dall'*Estetica* di Hegel troverà il suo compimento nella prossima sezione, in cui si proverà a tracciare una genealogia del realismo a partire da Omero.

PARAGRAFO 3: PRIME FORMULAZIONI DELLA NOZIONE DI REALISMO NEGLI SCRITTI GIOVANILI DI AUERBACH

Dalle pagine dell'*Estetica*, Auerbach elabora alcune riflessioni sul percorso della *mimesis* occidentale, a partire dal realismo omerico, fino a giungere a Dante. La scrittura giovanile di Auerbach ha un carattere ermetico, soprattutto nei punti in cui si avrebbe bisogno di una spiegazione più estesa. Ma avere presenti le riflessioni hegeliane aiuta a comprendere meglio il senso complessivo dell'operazione tentata da Auerbach in *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Come ha ricordato Riccardo Castellana⁹⁶, oltre a Hegel vi è almeno

⁹⁵ «Allein Homer, und darauf werden wir noch zurückzukommen haben, kennt keinen Hintergrund» (Auerbach 2015: 6-7).

⁹⁶ Cfr. Castellana 2007: 70.

un altro riferimento importante⁹⁷, di cui qui si riporteranno alcune riflessioni: il saggio *Idea* di Panofsky⁹⁸, alla cui lettura Auerbach stesso rimanda.

Le prime pagine del saggio iniziano con una riflessione sul realismo omerico. L'*homerische Nachahmung* non rappresenterebbe un tentativo di copiare i fenomeni (der Erscheinungen), né si origina a partire dall'osservazione (aus der Beobachtung), bensì, al pari del mito, essa si origina a partire dalla rappresentazione concettuale (aus der Vorstellung) di figure unitarie (von einheitlichen Gestalten), la cui unità (Einheit) precede l'osservazione mimetica (die Beobachtung der Darstellung). Auerbach afferma anzitutto che l'estetica omerica non soltanto non si basa sull'osservazione diretta dei fenomeni reali, come già anticipato, ma anche che in essa la *Vorstellung* di figure in sé unitarie precede e vanifica l'osservazione volta alla *Darstellung*. Prima di entrare nel merito della dicotomia *Vorstellung-Darstellung*, si noti l'unità (*Einheit*) delle figure omeriche. A che unità fa riferimento Auerbach? Chiaramente a quell'unità dell'eroe e del proprio destino che già Hegel aveva spiegato nell'*Estetica*, e che è anticipata dal detto eracliteo che apre il saggio auerbachiano «ἦθος ἀνθρώπου δαίμων»⁹⁹. Nella rappresentazione omerica, la *Einheit* risiede esclusivamente nel campo mimetico: essa non ha alcun legame con la realtà, e proprio per questo motivo l'osservazione dei fenomeni non può intaccarla, né modificarla. In tal senso va letta la massima eraclitea posta da Auerbach a inizio del saggio: il carattere (ἦθος) dell'uomo è la sua sorte (δαίμων). Più concretamente, ad Achille non potrà che accadere qualcosa di achilleico. In questo contesto, è significativa la distinzione operata da Auerbach per indicare la “rappresentazione mentale” e la “messa in opera”, che solo in apparenza si confondono: *Vorstellung* e *Darstellung*. Le figure omeriche sono portate in scena da una rappresentazione di tipo “concettuale” o astratta, che Auerbach indica con il termine *Vorstellung*, poiché esse sono frutto di un'intuizione

⁹⁷ L'influenza di Panofsky sul metodo di un'opera dove non viene mai menzionato, come *Mimesis*, era stato intuito già dai primi recensori tedeschi, come ricorda Guido Lucchini (cfr. Lucchini 2016: 283, n. 69. Tra le opere di Panofsky non soltanto *Idea* (Panofsky 2022), ma anche lo studio *Die Perspektive als «symbolische Form»*, apparso in «Vorträge der Bibliothek Warburg» 1924-25; *Et in Arcadia ego: on the concept of transience in Poussin and Watteau*, uscito nella miscellanea in suo onore in Raymond Klibansky, Herbert James Paton (a cura di), *Philosophy and History, essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford University Press, Oxford 1936.

⁹⁸ Il riferimento è al saggio di E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, GB. Teubner, Leipzig-Berlin 1924.

⁹⁹ «Il carattere dell'uomo è il suo destino».

poetica in cui l'osservazione concorre in ruolo del tutto marginale: l'osservazione arricchisce la *mimesis* con dettagli realistici, ma ciò accade soltanto in un secondo momento:

ihre lebendige Gegenwart und Mannigfaltigkeit rührt, wie man überall feststellen kann, aus der Lage, in die sie jeweils geraten und geraten müssen, und die ihr Handeln und Leiden vorschreibt; erst hier stellt sich die naturalistische Beobachtung ein, ohne daß es nötig wäre sie herbeizurufen, denn sie bietet sich von selbst¹⁰⁰.

la loro presenza viva e la loro diversità derivano, come si può osservare ovunque, dalla situazione in cui sono e devono essere collocati, e che detta la loro azione e la loro sofferenza; è solo qui che entra in gioco l'osservazione naturalistica, senza che sia necessario invocarla, poiché si presenta da sola.

Ma l'osservazione non costituisce «l'autentica *mimesis* di una scena omerica», che si basa «sull'idea aprioristica dell'essenza delle due figure e della sorte che a loro compete» (auf der apriorischen Vorstellung vom Wesen beider Gestalten und ihres zukommenden Geschicks), piuttosto che sull'«osservazione dei casi quotidiani» (Beobachtung täglicher Vorgänge)¹⁰¹. Ed è tale astrazione (Vorstellung) a precedere e a dare origine al contesto (schafft die Lage). Dunque, conclude Auerbach, le storie di Omero mancano di realismo non tanto in virtù di una motivazione contenutistica, come la scarsa verosimiglianza dei suoi contenuti con la vita di tutti i giorni, quanto per una ragione di carattere fenomenologico, che ha radici in una precisa concezione epistemologica: Omero «ha un'idea (Vorstellung) dell'uomo che la pura esperienza (Erfahrung) non gli avrebbe potuto comunicare»¹⁰². All'evidente legame tra *Beobachtung* e *Darstellung* fondativo del realismo, che manca a Omero, Auerbach aggiunge qui un ulteriore elemento: l'esperienza. La *mimesis* omerica manca dell'esperienza, intesa come accostamento e misurazione rispetto alle contingenze della vita; non ne ha bisogno poiché ha già una rappresentazione concettuale e aprioristica (Vorstellung) delle figure, della realtà e sorte che a loro compete.

¹⁰⁰ Auerbach 2001: 7.

¹⁰¹ Auerbach 1995: 4-5.

¹⁰² Auerbach 1995: 5

Quanto detto da Auerbach a questo proposito è rilevante poiché anticipa alcune linee teoriche che questa ricerca intende percorrere. In particolare, la riflessione che Auerbach matura a partire dalle pagine dell'*Estetica* hegeliana apre un duplice spazio di analisi: da una parte, la ragione che seleziona «tirannicamente» ciò che l'osservazione della realtà le offre sembra anticipare l'immagine di ciò che in *Mimesis* prende il nome di *Kunstabsicht*, osservata nel primo paragrafo¹⁰³; dall'altra, le visioni del mondo in contrasto, quella antica e quella cristiana, mettono in evidenza una differente dialettica tra arte e vita. Nel primo caso, il realismo si origina e consuma tutto al di dentro dell'arte, senza alcuna relazione rispetto alla vita; nel secondo caso, il realismo nasce in un'altra sede, nella vita, al di fuori del perimetro artistico. Questa origine estranea apre alla seconda riflessione di questa tesi che è il realismo come penetrazione di ciò che è extra-artistico nel perimetro dell'arte¹⁰⁴, come si vedrà nella prossima sezione.

REALISMO OMERICO

Das Bewußtsein, daß das besondere Geschick des Menschen ein Teil seiner Einheit sei, also der Inhalt des heraklitischen Ausspruchs, den wir dieser Untersuchung vorangestellt haben, gibt Homer die Fähigkeit zur Nachahmung des wirklichen Lebens. Es ist hier nicht ganz genau derjenige Realismus gemeint, den die antike Kritik an Homer rühmte und gelegentlich auch bei ihm vermißte, nämlich die Wahrscheinlichkeit oder Glaubwürdigkeit der Ereignisse; sondern wir meinen eine Darstellungsart, die die Ereignisse, gleichviel ob sie wahr- scheinlich sind, evident vorstellt, so daß die Frage nach ihrer Wahrscheinlichkeit erst bei nachträglicher Reflexion auftauchen kann¹⁰⁵.

La consapevolezza che la sorte particolare dell'uomo è una parte della sua unità, come indica il detto eracleo che abbiamo premesso a questo studio abilitava Omero a imitare la vita reale. Non si intende qui precisamente quel realismo, che la critica antica lodava in Omero e di cui occasionalmente accusava anche in lui la mancanza, cioè la

¹⁰³ Cfr. *infra*: Inserire paginazione tesi definitiva

¹⁰⁴ Christian Rivoletti ha individuato un'ulteriore direttiva nella concezione auerbachiana del realismo, che ha definito "principio di immersione", sulla scorta del termine impiegato da Auerbach e già da Hegel nell'*Estetica*, «hineinsinken» (cfr. Rivoletti 2022: 172).

¹⁰⁵ Auerbach 2001: 5-6.

verosimiglianza e la credibilità dei fatti; ma intendiamo un genere di rappresentazione che raffigura i fatti in modo evidente, siano essi vero simili oppure no, sicché il problema della loro verosimiglianza può sorgere solo ad una riflessione successiva¹⁰⁶.

L'imitazione omerica della vita reale non implica una semplice verosimiglianza o credibilità degli eventi: il poeta non si limita a rappresentare i fatti come plausibili o credibili. Piuttosto, egli adotta un tipo di rappresentazione che presenta (*vorstellt*) gli eventi (*die Ereignisse*) in maniera evidente (*evident*), indipendentemente dalla loro verosimiglianza (*Wahrscheinlichkeit*). Questo approccio implica che la questione della credibilità (*Glaubwürdigkeit*) degli eventi possa emergere solo in un momento di riflessione successiva, e non durante la fruizione immediata dell'opera. Nell'opera omerica, l'osservazione dei fatti al fine di certificarne la verosimiglianza e la credibilità non è un elemento cruciale. Ciò che conta è che fatti e figure siano rappresentati nella loro coerente unità (*sibi constare*), un'unità che giustifica o condiziona tutto ciò che accade. Non potrebbe essere altrimenti se, come rileva già Hegel, «in un unico atto la fantasia poetica genera la figura e il suo destino». Tuttavia, né l'osservazione né la ragione possono da sole sostenere la convinzione che Omero possiede, una convinzione che trova sempre consenso (*Zustimmung*) nell'opera d'arte stessa¹⁰⁷.

Die Naturwahrheit oder echte *Mimesis* einer homerischen Szene wie der Begegnung von Odysseus und Nausikaa beruht durchaus nicht auf scharfer Beobachtung täglicher Vorgänge; sondern auf der apriorischen Vorstellung vom Wesen beider Gestalten und ihres zukommenden Geschicks; diese Vorstellung schafft die Lage, in der sie

¹⁰⁶ Auerbach 1995: 3-4.

¹⁰⁷ Per Hegel, “*Zustimmung*”, inteso come il consenso o l'assenso, riguarda spesso la relazione tra il pensiero soggettivo e la realtà oggettiva. Quando Hegel parla di “*Zustimmung*” non si riferisce semplicemente a un assenso superficiale o emotivo, ma a una forma più profonda di riconoscimento e comprensione. Questo è particolarmente rilevante nei suoi concetti di “autocoscienza” e “spirito”.

In contesti hegeliani specifici:

-Dialettica: l'assenso o approvazione può riguardare il processo dialettico, in cui una tesi e una antitesi si combinano in una sintesi superiore. La “*Zustimmung*” può rappresentare il riconoscimento di una nuova verità emersa da questo processo.

-Autocoscienza: nella *Fenomenologia dello Spirito*, Hegel esplora come l'autocoscienza si forma attraverso il riconoscimento reciproco tra individui. Qui, “*Zustimmung*” può indicare non solo un accordo verbale, ma un riconoscimento della propria identità e della libertà altrui.

-Eticità: *Sittlichkeit*: Nella sua visione dell'etica, “*Zustimmung*” è legata alla consapevolezza e all'accettazione delle norme etiche collettive, che non sono solo esterne, ma interiorizzate dai membri della comunità. Accettare queste norme con “*Zustimmung*” significa riconoscere la loro razionalità e legittimità.

zusammentreffen, und ist sie erst einmal gegeben, so hat die Darstellung, die dieses Märchen zur Wahrheit werden läßt, ein leichtes Spiel¹⁰⁸.

La verità naturale, l'autentica *mimesis* di una scena omerica, come l'incontro di Ulisse e Nausicaa, non si basa affatto sull'acuta osservazione di casi quotidiani, ma sull'idea aprioristica dell'essenza delle due figure e della sorte che a loro compete; questa idea crea la situazione in cui s'incontrano, e, una volta che questa idea è data, la rappresentazione che trasforma la favola in una verità è un gioco facile¹⁰⁹.

È la rappresentazione concettuale (*Vorstellung*) unitaria di figura e sorte particolare che prepara l'ambientazione dell'incontro tra Nausicaa e Odisseo. Una volta che questa rappresentazione è stabilita, la narrazione che trasforma questo mito in realtà ha «gioco facile»; qui Auerbach lo afferma esplicitamente: nella *mimesis* omerica la *Vorstellung*, ovvero la rappresentazione concettuale, precede la *Darstellung*, cioè la rappresentazione artistica. Non c'è bisogno di ulteriori sforzi: la *Darstellung* nasce dalla *Vorstellung*, non dall'osservazione della realtà (*Beobachtung*). Dunque, conclude Auerbach, «la creazione di Omero non è una mera copia della vita non soltanto perché egli racconta favole che non sarebbero mai potute accadere, ma perché egli ha un'idea dell'uomo che la pura esperienza non gli avrebbe potuto comunicare»¹¹⁰. Auerbach, in questo passaggio, sottolinea la dinamica che sottende alla *mimesis* omerica, che si basa non tanto su un'imitazione diretta della realtà empirica, quanto su una rappresentazione concettuale unitaria (*Vorstellung*), che anticipa e determina la forma artistica della narrazione, ovvero la (*Darstellung*). Nel caso dell'incontro tra Nausicaa e Odisseo, Auerbach suggerisce che l'intero evento è già prefigurato da un'idea archetipica dell'uomo e del suo destino particolare, una concezione che funge da matrice alla rappresentazione artistica. Una volta che questa rappresentazione concettuale è stabilita, la narrazione si sviluppa quasi spontaneamente. La narrazione omerica, in altre parole, non deve sforzarsi di aderire all'osservazione dettagliata del mondo reale (*Beobachtung*), poiché la forza creativa del mito risiede nella capacità di attingere a queste idee originarie

¹⁰⁸ Auerbach 2015: 7.

¹⁰⁹ Auerbach, 1995, 4-5.

¹¹⁰ Auerbach 2015: 5. «Daher ist die homerische Nachahmung, die in der antiken Kritik Mimesis heißt, kein Versuch zur Kopie der Erscheinungen; sie erwächst nicht aus der Beobachtung, sondern gleich dem Mythos aus der Vorstellung von einheitlichen Gestalten, deren Einheit gegeben ist, bevor die Beobachtung der Darstellung zu Hilfe kommt» (Auerbach 2001: 7).

che modellano il racconto, e non in una precisa imitazione del dato sensibile. È questo l'aspetto che rende la narrazione di Omero tanto potente quanto unica: non è una mera copia della vita, non solo perché racconta storie che trascendono la realtà empirica, ma, più significativamente, poiché la sua concezione dell'uomo non è derivata da un'esperienza empirica diretta, bensì da un'immagine concettuale dell'umano, che è più profonda, più archetipica e più radicata nella coscienza mitica e culturale.

Auerbach qui mette in evidenza un contrasto tra due forme di rappresentazione, che diverrà progressivamente più esplicito e articolato: da un lato, una narrazione ancorata alla *Vorstellung*, che attinge alla sfera ideale e concettuale per organizzare e rendere conto della realtà; dall'altro, un tipo di *mimesis* che si sviluppa a partire dall'osservazione diretta del mondo reale. La prima, propria di Omero, è quella che trasforma il mito in realtà artistica senza il bisogno di una rigorosa osservazione della vita quotidiana, perché la *Darstellung* fluisce naturalmente dalla struttura concettuale già data. Questo approccio, secondo Auerbach, conferisce a Omero una qualità particolare: il suo sguardo sulla condizione umana non è limitato dalle circostanze temporali o spaziali del mondo empirico. Al contrario, Omero offre una visione dell'uomo che trascende l'esperienza contingente, fondandosi su un'idea preesistente dell'umanità che nessuna pura esperienza sensibile potrebbe fornire. In tal senso, il racconto omerico diventa una forma di rivelazione dell'essenza umana attraverso il mito, in cui la *mimesis* non è una copia, ma una trasfigurazione della realtà, che rende visibile un ordine più profondo attraverso la narrazione.

REALISMO TRAGICO

Auerbach procede individuando la differenza tra il mito epico-omerico e la tragedia, analizzando come queste forme letterarie affrontino in modo differente il destino dell'eroe e l'evoluzione della sua figura.

Aus dem epischen Mythos entstand die Tragödie; doch je weiter sie sich von der Form des Epos entfernte und eine eigene gewann, desto ausschließlicher ergriff sie den Menschen erst in der eigentlichen Entscheidung seines Geschicks, und enthüllte dieses und ihn selbst in der endgültigen und vollkommenen Vereinigung, welche sein Untergang

ist. Während nämlich das homerische Epos beide immer nur im allmählich sich deutenden Progreß zeigt und das Ende des Helden verschweigen darf, enthüllt die Tragödie in ihren klassischen Beispielen den End Punkt, in dem es keine Mannigfaltigkeit und keine Auswege mehr gibt, sondern das eigene Schicksal dem Menschen, den es betrifft, als ein gedeutetes sich offenbart und als ein verderbendes, feindseliges, anscheinend fremdes entgegentritt; und hier beginnt sein inneres Wesen zu erschrecken, sich gegen das Allgemeine, in welches sein Besonderes einmünden soll, zur Wehr zu setzen und den sinnlosen Endkampf gegen den eigenen Daimon aufzunehmen. Die Natur dieses Kampfes, wie ihn die Rede schlachten bei Sophokles am deutlichsten vorstellen, bringt es mit sich, daß von den Menschen, die in ihn eintreten, ein Teil ihres besonderen Wesens abfällt; so sehr sind sie in der letzten Not befangen, so stark hingerissen von ihrem Endkampf, daß ihnen von ihrem Persönlichsten nichts mehr geblieben ist als Alter, Geschlecht, Stand und die allgemeinsten Merkmale des Temperaments; ihre Handlungen und ihre ganze sinnliche Erscheinung wird beherrscht von der jeweiligen dramatischen Lage, das heißt den taktischen Erfordernissen ihres Kampfes. Dennoch hat die griechische Tragödie dem Helden noch sehr viel von seiner Individualität gelassen; im Anfang besonders, wo er noch intakt und fest dasteht, zeigt er das Besondere, Sachgebundene, Irdisch-Sinnliche seines Wesens mit Realität und Würde, und auch im Fortgang, wenn die Spaltung zwischen seiner Besonderheit und dem immer allgemeiner sich offenbarenden Geschick schon eingetreten ist, bleibt ihm noch, krampfhaft festgehalten oder heroisch geopfert, die eigentümliche Form seines Lebenswillens¹¹¹

Dal mito epico sorse la tragedia; ma quanto più essa si allontanava dalla forma dell'epos e ne conquistava una propria, tanto più esclusivamente coglieva l'uomo solo nel momento della decisione della sua sorte (Geschick) e svelava questa e lui stesso nell'unione completa e perfetta, che è la sua rovina. Mentre l'epos omerico li mostra entrambi soltanto nel progresso che si rivela poco a poco, e può tacere la fine dell'eroe, la tragedia, nei suoi esempi classici, scopre il punto finale in cui non c'è più molteplicità né via d'uscita, in cui all'uomo il proprio destino si presenta già definito, come un che di distruttivo, di ostile, di apparentemente estraneo; e allora il suo intimo essere comincia a paventare, a mettersi in guardia contro l'universale in cui il suo particolare deve sfociare e intraprendere la lotta estrema, assurda, contro il proprio demone. La natura di questa lotta (Kampfes), come la rappresentano nel modo più chiaro i duelli oratori in Sofocle, porta con sé che gli uomini che vi entrano vengano a perdere una parte della loro natura particolare (besonderen

¹¹¹ Auerbach 2001: 7-8.

Wesens); essi sono tanto stretti dall'estrema necessità (Not), tanto trascinati dalla battaglia decisiva, che della loro personalità non rimane nulla fuor dell'età, del sesso, dello stato sociale, dei caratteri più generali del loro temperamento; le loro azioni e tutte le loro manifestazioni sensibili sono dominate di volta in volta dalla situazione drammatica, ossia dalle esigenze tattiche della loro lotta. Tuttavia la tragedia greca lascia all'eroe ancora molto della sua individualità; specialmente in principio, quando si erge ancora intatto e saldo, egli mostra con realtà e dignità il lato particolare, terreno-sensibile del suo essere, ed anche in seguito, quando si è già verificata la scissione tra la sua particolarità e la sorte che si rivela sempre più universale, gli rimane sempre la forma peculiare della sua volontà di vita, tenuta stretta quasi convulsamente o sacrificata in modo eroico¹¹².

Nella tradizione epica di Omero, la vita e il destino degli eroi si dispiegano gradualmente nel corso dell'*Iliade* e dell'*Odissea*; le vicende si dipanano lunghe e spesso il destino dell'avventuriero non è chiarito dall'inizio del racconto: lo stesso Omero decide talvolta di omettere gli eventi finali degli eroi, lasciando il loro destino ancora incerto alla fine del racconto, oppure non completamente rivelato dal principio. Si prenda il caso di Ulisse nell'*Odissea*: egli si trova ad affrontare una serie di prove mentre cerca di far ritorno al

¹¹² Auerbach 1995: 5. «Aus dem epischen Mythos entstand die Tragödie; doch je weiter sie sich von der Form des Epos entfernte und eine eigene gewann, desto ausschließlicher ergriff sie den Menschen erst in der eigentlichen Entscheidung seines Geschicks, und enthüllte dieses und ihn selbst in der endgültigen und vollkommenen Vereinigung, welche sein Untergang ist. Während nämlich das homerische Epos beide immer nur im allmählich sich deutenden Progress zeigt und das Ende des Helden verschweigen darf, enthüllt die Tragödie in ihren klassischen Beispielen den Endpunkt, in dem es keine Mannigfaltigkeit und keine Auswege mehr gibt, sondern das eigene Schicksal dem Menschen, den es betrifft, als ein gedeutetes sich offenbart und als ein verderbendes, feindseliges, anscheinend fremdes entgegentritt; und hier beginnt sein inneres Wesen zu erschrecken, sich gegen das Allgemeine, in welches sein Besonderes einmünden soll, zur Wehr zu setzen und den sinnlosen Endkampf gegen den eigenen Daimon aufzunehmen. Die Natur dieses Kampfes, wie ihn die Redeschlachten bei Sophokles am deutlichsten vorstellen, bringt es mit sich, daß von den Menschen, die in ihn eintreten, ein Teil ihres besonderen Wesens abfällt; so sehr sind sie in der letzten Not befangen, so stark hingerissen von ihrem Endkampf, daß ihnen von ihrem Persönlichsten nichts mehr geblieben ist als Alter, Geschlecht, Stand und die allgemeinsten Merkmale des Temperaments; ihre Handlungen und ihre ganze sinnliche Erscheinung wird beherrscht von der jeweiligen dramatischen Lage, das heißt den taktischen Erfordernissen ihres Kampfes. Dennoch hat die griechische Tragödie dem Helden noch sehr viel von seiner Individualität gelassen; im Anfang besonders, wo er noch intakt und fest dasteht, zeigt er das Besondere, Sachgebundene, Irdisch-Sinnliche seines Wesens mit Realität und Würde, und auch im Fortgang, wenn die Spaltung zwischen seiner Besonderheit und dem immer allgemeiner sich offenbarenden Geschick schon eingetreten ist, bleibt ihm noch, krampfhaft festgehalten oder heroisch geopfert, die eigentümliche Form seines Lebenswillens» (tr. it., pp. 7-8).

proprio regno e il suo destino si evolve gradualmente durante la sua lotta. Il cammino che affronta è pieno di ostacoli da superare; il suo destino non era ancora del tutto chiarito sin dall'inizio della sua avventura verso Itaca, che si conclude al suo ritorno senza approfondire il prosieguo del suo percorso. Entrando nel mondo della tragedia, l'uomo si trova spesso dinanzi a una decisione cruciale per il proprio destino già predeterminato e inevitabile; la tragedia mostra questo destino come una forza distruttiva talvolta percepita dall'eroe sotto forma di estraneità ostile che lo circonda. Il destino appare preordinato agli occhi dell'eroe, nel momento in cui quest'ultimo non ha più scelte se non quella di arrendersi o combattere contro ciò che è inevitabile. Si può fare un esempio con il protagonista dell'*Edipo Re* di Sofocle: Edipo prende coscienza del suo destino (uccidere il padre e poi sposare la madre), e la sua resistenza a tale verità è del tutto futile. Anche se tenta di evitarlo, il suo fato è inevitabile e distruttivo. Qui si vede il punto di non ritorno in cui il destino si manifesta con piena forza e travolge l'eroe ¹¹³. Inoltre, Auerbach osserva che l'eroe tragico, di fronte al proprio destino, prova paura e tenta di combattere contro di esso, in una lotta che spesso appare "assurda", poiché irrazionale o futile. In questa lotta, però, l'eroe perde parte della sua personalità: è talmente focalizzato sulla battaglia decisiva che le caratteristiche più particolari e individuali del suo essere vengono messe in secondo piano. Rimangono solo i tratti più generali e universali: età, sesso, status sociale. Un esempio potrebbe essere quello dell'*Antigone* sofoclea, che si oppone alla legge di stato, incarnata da Creonte, per seppellire suo fratello. La sua lotta contro il destino che la porta alla morte è ferma e determinata, ma, nel corso della tragedia, diventa sempre più un simbolo di resistenza alla tirannia e alla legge, perdendo alcune delle sue caratteristiche più personali. È pertanto una figura che si erge a difesa di valori universali, ma a costo della sua individualità. Un ultimo punto che emerge dall'analisi è lo scostamento del destino che nella tragedia greca diviene progressivamente universale, rispetto all'epica omerica, e l'individualità particolare che l'eroe conserva saldamente fino alla fine nella forma di una "volontà di vita" (*Lebenswillens*).

¹¹³ Si noti che la medesima dinamica si presenta nei casi di Filottete, Aiace, Ecuba, Medea, in cui viene omessa la vicenda epica e mitica: la tragedia interviene quando la parabola mitica ed esistenziale dei personaggi si è già consumata.

Successivamente Auerbach liquida in poche righe la fase del cosiddetto “illuminismo sofisticato” dominato dalle tragedie di Euripide (che non viene esplicitamente nominato), il quale avrebbe operato un’interpretazione razionale del destino. Tuttavia, questa non era «in grado di sottomettere la vicenda» (das Geschehende nicht zu bezwingen¹¹⁴): per questo – Auerbach conclude rapidamente – la tragedia inizia a fare uso di espedienti, tra cui una certa macchinosità dello scioglimento della trama (leere Maschinerie der Auflösung¹¹⁵).

Mentre la tragedia incede verso il proprio tramonto, è la commedia a ospitare quella «imitazione della vita quotidiana» (die Nachahmung des Alltäglichen), «che si fondava sull’osservazione (Beobachtung) e metteva razionalmente in caricatura – a torto o a ragione – l’inconsueto (das Ungewohnte)», e che «cominciò a guadagnare terreno, col consenso (Zustimmung), invero oscillante, del popolo illuminato, ed a discreditarla nella coscienza generale la concezione dell’unità aprioristica della figura (die Vorstellung von der apriorischen Gestaltseinheit)»¹¹⁶.

Dunque, Auerbach intuisce che il divorzio completo tra sorte e figura avviene nella commedia. E in tale divorzio gioca un ruolo importante un terzo fattore: l’osservazione, unita alla messa in caricatura, dell’inconsueto. Se Omero non ha bisogno di osservare per narrare, capacità impeditagli anche da una emblematica cecità¹¹⁷, poiché gli basta rammentare, nel realismo della commedia nulla è più ascrivito alla sorte della figura. In esso l’elemento visivo inteso più in generale come esperienza è, pertanto, dirimente. In questo senso, approfondendo la distinzione proposta da Auerbach, il realismo epico non necessita dell’osservazione, ovvero di fare esperienza del divenire, bensì di ricordare una realtà che è già, ovvero l’essenza della figura; il realismo della commedia invece si basa sull’osservazione del divenire, in cui si fa spazio anche un elemento impensabile fino ad allora: l’inconsueto. L’elemento inconsueto (das Ungewohnte), che emerge dalla realtà quotidiana, è ciò di più lontano dalla consuetudine che si essenzializza fino a divenire ciò che Auerbach definisce “l’achilleico”: il tratto essenziale che anticipa costantemente la

¹¹⁴ Auerbach 2001: 9.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Auerbach 1995: 6.

¹¹⁷ Sul simbolismo della cecità in Omero, si veda almeno Porter 2021.

figura, che seguendo il percorso obbligato del destino infine aderisce a quel medesimo tratto, corrispondendovi.

PLATONE

Dopo un breve inciso sullo sviluppo della commedia greca, entro il cui pubblico inizia a insinuarsi il dubbio sull'unità aprioristica della figura (die Vorstellung von der apriorischen Gestaltseinheit), Auerbach osserva con un rapido accenno che in questo contesto emerge la critica platonica all'arte imitativa (die platonische Kritik der nachahmenden Kunst).

Auerbach osserva che, sebbene Platone conceda alle arti non imitative (come la musica o la retorica) una limitata legittimità, tale legittimità è condizionata dal fatto che queste arti rispettano una tradizione fissa e si mantengano lontane dall'illusorio e dal mutevole (ohne Konzession an das Trügerische und Wechselnde der Erscheinung). Platone accetta queste arti nella misura in cui sono capaci di promuovere le virtù del cittadino all'interno del suo stato ideale, ma non le concede rispetto alle arti creatrici e imitative (come la pittura o la poesia), viste con sospetto per la loro capacità di deviare dalla verità e dalla realtà. Nonostante questa critica alla *mimesis*, Auerbach afferma che Platone non ha del tutto distrutto la dignità dell'arte imitativa. Al contrario, le ha fornito nuovi stimoli e obiettivi per secoli a venire. Si tratta di un punto chiave: la critica platonica all'arte ha indicato all'arte mimetica una nuova direzione, uno scopo più elevato.

Infatti l'amore di Platone per il particolare era per lui la via alla sapienza, come è descritta nelle parole di Diotima¹¹⁸, e pervenne ad un'espressione così unica perché per lui il telos universale dell'uomo non si contrappone al suo essere e al suo destino particolare, ma in esso si impronta e si esprime. Egli rappresenta l'unità di essere e di destino nel mito della scelta delle sorti della vita, cui il Panfilo Er assiste dinnanzi al trono di Lachesi, e in esso accentua fortemente la particolarità dell'essere individuale, non distrutta dalla morte¹¹⁹.

¹¹⁸ Auerbach nota come Platone trovi nel particolare una via alla sapienza. Questo emerge chiaramente nel discorso di Diotima nel *Simposio*, dove l'amore per il particolare conduce alla comprensione della bellezza universale. Il destino umano non è separato dall'esistenza individuale, ma ne è una manifestazione (cfr. Platone, *Simposio*, 206B-211B).

¹¹⁹ Auerbach fa riferimento al mito di Er nel *Repubblica*, dove viene rappresentata la scelta delle anime dopo la morte. Il soldato Er, morto in battaglia, viene riportato in vita e narra ciò che ha visto nell'aldilà: le anime scelgono il loro prossimo destino in base a una combinazione di volontà e necessità. Il mito mostra che la morte non distrugge la peculiarità dell'individuo, che è legata alla sua libertà di scelta e al proprio

L'arte di Platone è pia, è la più alta espressione, confermata e purificata dalla ragione, della consapevolezza mitica del destino. In questa e nella possibile partecipazione dell'anima alla bellezza dell'idea è superato il dualismo del sistema; è questo il Platone che ha continuato a operare nella coscienza delle generazioni posteriori, quello che fece entrare la filosofia nell'arte, è fondò e preparò una concezione insieme più profonda e più esatta del reale. Da tal sentire deriva anche l'effettivo arricchimento dell'intuizione, contenuto nella sua arte¹²⁰.

Auerbach descrive l'arte di Platone come un'arte pia, cioè uno strumento di elevazione spirituale. Vi è, infatti, per Platone un'arte che non si limita alla mera imitazione sensibile della realtà (la cosiddetta *arte mimetica*), ma che si eleva a un livello intellettuale e spirituale. Questa forma di arte, purificata dalla ragione, si manifesta attraverso ciò che si avvicina alla contemplazione delle idee. In particolare, Platone suggerisce che la vera arte non debba imitare il mondo sensibile, che è solo una copia imperfetta delle idee perfette, ma debba piuttosto aiutare l'anima a risalire dal mondo materiale verso l'iperuranio. Un esempio di questa arte elevata è l'arte filosofica o l'arte educativa, quella che può ispirare l'amore per il Bello in quanto riflesso delle idee pure, come descritto nel *Simposio* con il discorso di Diotima, dove l'amore per il Bello guida l'anima verso la verità. Dunque, Platone vede nell'arte una forma di espressione in grado di elevare l'anima, sebbene critichi le forme artistiche che non siano "purificate dalla ragione" e che potrebbero distrarre l'uomo dalla ricerca della verità¹²¹.

destino personale. È interessante notare che il lessico utilizzato da Auerbach in queste righe sembra anticipare quello che utilizzerà a proposito delle figure di Farinata e Cavalcante nell'incontro con Dante.

¹²⁰ Auerbach 1995: 7.

¹²¹ Tra le arti che allontanerebbero l'uomo dalla ricerca della verità, figurano la poesia, il teatro, la pittura e la scultura naturalistica, la musica. Poesia, teatro e pittura sono accomunati dalla capacità di provocare emotività e dunque irrazionalità nell'animo umano. In particolare, nel dialogo tra Socrate e Glaucone nella *Repubblica*, Platone sostiene che i poeti, come Omero, non insegnano la virtù, ma alimentano passioni e illusioni. La capacità imitativa dei poeti è infatti rivolta solo le apparenze della vita, e non è in grado di cogliere la realtà intelligibile. Inoltre, la poesia può suscitare emozioni che Platone ritiene pericolose, come la paura, la pietà e il desiderio, allontanando dalla ragione e dalla ricerca del Bene. Platone attacca duramente anche il teatro tragico e comico, ritenendolo dannoso per la polis e per la formazione morale dei cittadini. Nella *Repubblica* (605c), sostiene che la rappresentazione teatrale delle passioni umane stimola le parti inferiori dell'anima, quelle legate al desiderio e all'irrazionalità, favorendo l'imitazione delle passioni e comportamenti negativi piuttosto che virtuosi. Platone ha un atteggiamento ambivalente nei confronti la musica: se nel *Timeo* e nella *Repubblica* sostiene che la musica, se ben ordinata e guidata dalla ragione, può avere un effetto benefico sull'anima, essa è valutata negativamente per la sua capacità di stimolare eccessivamente gli impulsi emotivi e corporei. Anche le arti visive, come la pittura e la scultura,

Ma proprio tale critica filosofica nei confronti dell'arte, messa in opera in una forma artistica elevatissima come quella dei *Dialoghi*, ha concesso all'arte una possibilità cruciale nella ricerca della verità. In altre parole, all'arte viene riconosciuto un ruolo potenziale, che fino a quel momento non aveva avuto, di raggiungimento del vero. Pertanto, Auerbach parla di entrata della filosofia dell'arte, nella misura in cui a quest'ultima viene attribuita una missione filosofica: quella di elevare l'anima alla verità delle Idee. Se è vero, da una parte, che il mondo fenomenico è soltanto una copia imperfetta del mondo delle Idee, è altrettanto vero che esso è l'occasione di cui l'essere umano dispone per giungere a intravedere le Idee. Questo significa che l'arte dei *Dialoghi* è manifestazione elevata della comprensione del destino e del senso ultimo dell'esistenza. Essa è, dunque, molto più di una semplice rappresentazione estetica: essa riflette una comprensione mitica e razionale del destino umano. Platone, pertanto, riesce a conciliare l'individualità con un fine universale, attraverso un processo filosofico-artistico che ha influenzato profondamente le riflessioni successive.

Infine, Auerbach ritiene che Platone attraverso la sua concezione dell'arte e della filosofia, superi il dualismo tra il mondo sensibile, mutevole, imperfetto, corruttibile, transitorio (il mondo percepito dai sensi) e il mondo intelligibile, eterno, perfetto e immutabile (il mondo delle idee), che lui stesso aveva formulato. Più precisamente, Platone oltrepasserebbe questa opposizione, non rimanendo prigioniero della separazione, ma integrandola attraverso un concetto più complesso. Platone, infatti, introduce la possibilità per l'anima umana di partecipare al mondo delle idee, in particolare alla bellezza dell'idea. Ciò significa che l'anima, tramite la filosofia e la contemplazione, può andare oltre la semplice percezione dei sensi e comprendere le verità eterne, come la bellezza o il bene. In altre parole, l'arte e la filosofia di Platone offrono una via per colmare il divario tra sensibile e intelligibile. L'anima, attraverso il contatto con il mondo delle idee, riesce a rendere comprensibile e accessibile ciò che apparentemente sembra separato e distante, cioè la verità universale e perfetta. Questo

vengono criticate da Platone. Nel *Libro X della Repubblica* (597e-598a), Platone afferma che la pittura è tre volte lontana dalla verità (τρίτον τι ἀπό της ἀληθείας). Il pittore, infatti, non imita le idee (che sono la vera realtà), ma solo le cose sensibili, che a loro volta sono copie imperfette delle idee. La pittura, quindi, raffigura solo apparenze e non l'essenza delle cose, ingannando l'osservatore. Lo stesso discorso è valido per la scultura naturalistica, che imita la forma sensibile degli oggetti e non la loro natura ideale.

processo di partecipazione porta a una visione unitaria dell'esistenza, in cui il particolare (ciò che è sensibile) non è annullato, ma viene compreso alla luce del generale (il mondo delle idee).

Auerbach conclude che è proprio questa capacità di Platone di fondere il mondo delle idee con l'esperienza umana particolare a influenzare le generazioni successive. Platone ha stabilito un modello in cui l'arte non è solo un riflesso del mondo sensibile, ma diviene uno strumento per accedere al reale in modo più profondo. Questo processo fonda una nuova concezione della realtà, più profonda ed esatta (*tiefere und genauere Erfassung des Geschehenden*), dove il sensibile e l'intelligibile non sono separati, ma dialogano e si arricchiscono reciprocamente. Questa concezione del reale riflette un rinnovato interesse per l'arte, che trova espressione in un approccio che Auerbach definisce filosofico. Tale approccio non è caratterizzato solo dalla profondità e dall'esattezza, ma si distingue anche per il fine ultimo dello sguardo interrogativo rivolto all'arte: la ricerca della verità. L'insieme di tali elementi è messo in opera nell'arte di Platone, cioè nei *Dialoghi* che sono poesia rivolta alla verità, ciò che Auerbach definisce "philosophisch zu dichten". In breve, Platone riesce a "superare" il dualismo poiché l'anima, attraverso l'arte e la filosofia, può partecipare attivamente al mondo delle idee, rendendo possibile una unità tra il mondo materiale e quello ideale.

Nella forma del dialogo, da lui creata, non c'è, in senso stretto, un incontro col destino né una situazione drammatica: anche nella trilogia socratica, *Apologia*, *Critone*, *Fedone*, essa rimane sullo sfondo. Al suo posto compare l'incontro con la verità, che assume il compito di giudice attribuito prima al destino; nell'agile movimento del dialogo, ragazzi e giovani, uomini e vecchi passano a questo esame, e si devono svelare, pronti nella dedizione e nella decisione, come le anime dinanzi ai giudici degli inferi nel mito narrato da Socrate alla fine del *Gorgia*¹²².

Dunque, la verità assume il ruolo che nell'epica e ancora nella tragedia era del destino: la dimensione ineluttabile a cui l'eroe, pur contrapponendosi drammaticamente, non poteva fare altro che corrispondere. Successivamente, Auerbach ripercorre in poche righe alcuni fondamentali passaggi della

¹²² Auerbach 1995: 7-8.

storia delle idee e la ragione per cui la dottrina di Platone contiene già in sé i semi di una mutazione in qualcos'altro:

Non è perciò strano che la teoria filosofica dell'arte abbia trovato nella critica platonica all'imitazione non la fine, ma il punto di partenza. Proprio nella dottrina filosofica delle idee c'era il germe di un mutamento, che recentemente è stato analizzato da Panofsky, nella sua importanza per le arti figurative. Fu lo sforzo di trovare una giustificazione filosofica all'arte, che trasse a poco a poco le idee, in quanto modelli, dalla ὑπερουράνιος τύπος nell'anima, dalla trascendenza nell'immanenza; e nello stesso tempo l'oggetto imitato dall'artista subì un'uguale trasformazione: anch'esso fu trasportato dall'empiria nell'anima, in quanto si pensava che non poteva essere l'oggetto reale quello che l'artista imitava, altrimenti l'opera d'arte non potrebbe essere più bella del suo oggetto, bensì l'immagine che egli porta nell'anima, appunto l'idea immanente, lo ἐννόημα¹²³

Auerbach fa riferimento all'opera di Erwin Panofsky, *Idea*, in cui l'autore riflette sulla critica platonica all'arte, sottolineando che, sebbene Platone abbia gettato le basi per una concezione metafisica e universale del Bello, il suo giudizio sull'arte non può essere considerato completamente equo. Panofsky avverte che sarebbe eccessivo definire la filosofia platonica come “nemica dell'arte”, o affermare che Platone abbia negato del tutto agli artisti la capacità di contemplare le Idee; Platone, infatti, distingue tra due approcci all'arte e alla creatività in generale: uno vero e regolare, l'altro falso e irregolare. Questo vale anche per le arti figurative, dove Platone contrappone due tipi di artisti: quelli che si limitano a imitare l'apparenza sensibile del mondo corporeo (coloro che praticano la μιμητικὴ τέχνη, ossia l'arte imitativa), spesso criticati, e quelli che, pur lavorando nel mondo empirico, cercano di riflettere nelle loro opere l'Idea, la vera essenza delle cose. Questi ultimi artisti, secondo Panofsky, possono essere considerati come produttori di «un'attività che agisce nella realtà empirica», poiché il loro lavoro non solo imita la realtà, ma cerca di rappresentare qualcosa di più profondo e ideale. Panofsky fa riferimento a un passaggio in cui si descrive il processo di un artista: dopo aver preparato il tavolo e tracciato le linee principali, l'artista procede con l'esecuzione dell'opera. Questi pittori, che egli definisce usando termini platonici come “poietici” (creativi) o “euristici”

¹²³ Auerbach 1995: 8.

(scopritivi), non si limitano a imitare la realtà superficiale, ma cercano di scoprire e rappresentare l'Idea stessa.

Se il compito dell'arte deve essere "verità" per rapporto alle Idee, in concorrenza quindi con la conoscenza razionale, essa deve di necessità ricondurre il mondo visibile a forme immutabili, generali ed eterne, rinunciando per tal modo a quella individualità ed originalità in cui siamo soliti vedere il peculiare carattere delle sue creazioni. Perciò Platone logicamente contrappone alla libera arte greca quella, sottoposta a canoni, degli egiziani, le cui opere, a diecimila anni di distanza, non apparivano né migliorate né peggiorate rispetto alle attuali, anzi elaborate perfino nello stesso stile. Ed anche là dove quell'ideale d'immutabilità, di generalità, di eternità venga, secondo le possibilità umane, raggiunto, l'opera d'arte non può mai assurgere ad un livello più alto di quello d'un εἶδωλον che, nonostante la conformità apparente sta per molti rispetti in antitesi con la sua propria Idea, né può ad essa accostarsi più dell'ὄνομα col cui ausilio indispensabile il filosofo estrinseca i propri giudizi. Il valore d'una creazione d'arte non si determina quindi per Platone che secondo il modello teoretico, allo stesso modo d'una proposizione scientifica, ed in ispecie secondo le regole matematiche in essa applicate. Quasi tutte le opere che sono state e sono considerate artistiche, e persino eccellenti, rientrano per lui sotto il concetto della μιμητική τέχνη, contro la quale egli, nel X Libro della Repubblica e nel Sofista, ha lanciato la sua celebre condanna: o l'artista crea coscienziosamente immagini che, seguendo il vero, riproducono, nel senso della μίμησις εἰχαστική il contenuto della realtà sensibile, e si limita "quindi ad una inutile duplicazione del mondo empirico modellato sulle Idee; ovvero crea simulacri imprecisi e fallaci, che, per ingannare l'occhio nostro imperfetto, ingrandiscono, nel senso della μίμησις φανταστική, ciò ch'è piccolo e rimpiccioliscono ciò ch'è grande, e allora l'opera dell'artista accresce il turbamento dell'anima nostra stando, per rapporto alla verità, ad un livello inferiore che non quello del mondo sensibile, quale τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας¹²⁴.

In questo passaggio, Panofsky approfondisce la visione di Platone sull'arte, evidenziando come essa debba aspirare alla verità delle Idee, cioè a quelle forme immutabili, generali ed eterne che stanno dietro al mondo sensibile. Se l'arte vuole competere con la conoscenza razionale nel rivelare la verità, deve rinunciare all'individualità e

¹²⁴ Panofsky 2022: 12.

all'originalità che solitamente vengono associate alle opere artistiche. In altre parole, per Platone, l'arte deve riflettere le Idee eterne, non la varietà e l'unicità del mondo sensibile.

Per sostenere questa posizione, Platone confronta l'arte libera della Grecia con l'arte egizia, che era rigidamente regolata da canoni e il cui stile rimaneva immutato anche dopo migliaia di anni. L'arte egizia, in questo senso, rappresentava per Platone un ideale di stabilità, che non subiva miglioramenti o peggioramenti nel corso del tempo, ma che aderiva sempre a un modello fisso e universale.

Anche quando un'opera d'arte riesce, per quanto possibile, a raggiungere questa immutabilità e universalità, secondo Platone non può mai essere più di un “εἶδωλον” (idolo o immagine), che, pur avendo una certa somiglianza con l'Idea, resta comunque in contrasto con essa. L'opera d'arte, infatti, non può mai avvicinarsi all'Idea più di quanto il linguaggio (ὄνομα) non possa avvicinarsi alla verità che tenta di esprimere. Il valore di un'opera d'arte, secondo Platone, è quindi determinato non dal suo carattere estetico o creativo, ma dalla sua aderenza a un modello teoretico, quasi come se fosse una proposizione scientifica, misurabile attraverso regole matematiche. In questa prospettiva va inserita la critica che Platone muove contro la maggior parte delle opere d'arte, considerate artistiche ed eccellenti da molti, ma che per lui rientrano nel concetto di “μιμητική τέχνη” (arte imitativa). Nel *X Libro della Repubblica* e nel *Sofista*, Platone condanna questa imitazione della realtà sensibile poiché esse si configurano secondo due modalità:

1. μιμήσις εἰκαστική: alcuni artisti creano immagini che riproducono fedelmente il mondo sensibile, riflettendo l'apparenza delle cose. Ciò comporta una duplicazione inutile della realtà, perché si limita a riprodurre il mondo empirico modellato sulle Idee, senza aggiungere nulla di nuovo.
2. μιμήσις φανταστική: altri artisti creano simulacri ingannevoli, che distorcono la realtà per ingannare la percezione. Questi artisti, ingrandendo ciò che è piccolo o rimpicciolendo ciò che è grande, aumentano il disordine nella nostra anima e ci allontanano ulteriormente dalla verità.

In entrambi i casi, l'opera d'arte, per Platone, è inferiore non soltanto rispetto alle Idee, ma anche al mondo sensibile. Il risultato è un terzo livello di realtà, che viene a trovarsi in una posizione ancora più lontana dalla verità, rispetto allo stesso mondo empirico:

Il fine supremo non era per lui l'artista, ma il dialettico che rivelasse il mondo delle Idee. Poiché, mentre l'arte non va oltre la riproduzione delle immagini, e qui deve arrestarsi, è privilegio della filosofia di servirsi delle parole solo come di un gradino da cui si accede, elevandosi, verso la sapienza: l'artista invece si ferma alla creazione dell'*εἶδωλον*¹²⁵.

Se con Platone l'arte è un problematico strumento di avvicinamento alla verità delle forme pure, che dimorano in un mondo superiore e trascendente, il platonismo successivo sarà complice di quello che Auerbach definisce come «un'estrema spiritualizzazione del processo mimetico», provocata da uno «sforzo di trovare una giustificazione filosofica all'arte»¹²⁶. In particolare, tale sforzo sottrasse progressivamente le idee da uno spazio esterno, come l'iperuranio, a vantaggio di una dimensione interiore, nell'anima, da un mondo lontano e ineffabile a una dimensione di cui l'essere umano può fare esperienza: «dalla trascendenza all'immanenza»¹²⁷. Contemporaneamente a un avvicinamento progressivo della sede della verità dall'iperuranio all'anima, anche l'oggetto rappresentato artisticamente subisce «un'uguale trasformazione: anch'esso fu trasportato dall'empiria nell'anima, in quanto si pensava che non poteva essere l'oggetto reale quello che l'artista imitava, altrimenti l'opera d'arte non potrebbe essere più bella del suo oggetto, bensì l'immagine ch'egli porta nell'anima, appunto l'idea immanente, lo *ennoema*»¹²⁸.

Dunque, se l'arte era imitazione del mondo sensibile in quanto esso era a sua volta copia della verità, si poneva un problema: e cioè come era possibile che l'arte fosse più bella dell'oggetto della sua imitazione, cioè il mondo sensibile. La soluzione pensata è che il mondo sensibile non può essere sede del vero. Quest'ultima non può essere qualcosa di meno bello dell'opera artistica, come aveva stabilito la scala ontologica platonica; dunque, il mondo sensibile non poteva essere l'oggetto d'imitazione dell'arte, come lo

¹²⁵ Panofsky 2022.

¹²⁶ Auerbach, 1995: 8.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

era per Platone. Pertanto, si rendeva necessario trovare un altro oggetto dell'imitazione, che diveniva al tempo stesso una nuova sede del vero. Si tratta dell'anima, che diventa il luogo in cui dimorano sia l'*ennoema*, il concetto razionale, come già aveva intuito Platone, sia l'idea (*eidos*), che per Platone esisteva come *ousia* indipendente, dunque dotata di propria essenza (in misura maggiore di ogni altra cosa), nell'*uperuranios*. Ciò è evidente nell'interpretazione di Platone formulata da Melantone, pensatore del XVI secolo, riportata da Panofsky:

Questa interpretazione (che implicitamente tenta di riconciliare Platone con Aristotele) si allontana dal platonismo genuino soprattutto in due punti: in primo luogo perché le Idee non sono più sostanze metafisiche, esistenti non solo al di là dell'empiria, ma anche al di fuori dell'intelletto in un ὑπερουράνιος τόπος, bensì rappresentazioni o visioni, che hanno nello spirito umano stesso la propria sede: in secondo luogo, perché al filosofo di quel tempo sembra naturale di vedere le Idee palesarsi di preferenza nell'attività artistica. È il pittore, e non più il dialettico, quegli a cui si pensa in prima linea, allorché si parla d' "Idea"¹²⁹

ARISTOTELE

Dunque, nella ricezione della filosofia dell'arte cambiano elementi e dinamiche che riflettono il mutamento che avviene sul piano della rappresentazione della realtà. Un ruolo importante in tale mutamento, seppure meno significativo rispetto a quello di Platone¹³⁰, è rivestito dalla riflessione aristotelica sull'arte. Se la dottrina platonica nega dignità all'elemento accidentale in virtù della fallacia che caratterizza il sensibile, Aristotele lo riabilita come τὸ οὐκ ἄνευ, letteralmente, ciò di cui non si può fare a meno. Pertanto, secondo Aristotele esistono alcuni elementi materiali di carattere accidentale che non possono essere elusi, né riassorbiti necessariamente entro un sistema metafisico: il caos fa inevitabilmente parte del reale e dunque dell'esperienza umana. Dinnanzi a ciò, il poeta ha un ruolo diverso rispetto allo storico; differenza che non si concretizza nella scelta tra prosa e verso, bensì nell'obiettivo che essi hanno:

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον

¹²⁹ Panofsky 2022: 14.

¹³⁰ Auerbach 1995: 9.

ἐστίν, ἀλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὁ γὰρ [51β] ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα [5] λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ [10] στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν (Poet. 9)

Da ciò che si è detto risulta evidente che opera del poeta non è dire le cose accadute, ma quali potrebbero accadere e le cose possibili secondo probabilità o necessità. [51b] Lo storico e il poeta, infatti, non differiscono per il parlare uno in versi e l'altro in prosa (se infatti le opere di Erodoto si mettessero in versi, nondimeno, metro o non metro, non sarebbero che una narrazione storica), ma differiscono per questo: per dire uno le cose accadute [5] e l'altro le cose quali potrebbero accadere. Perciò la produzione poetica è più filosofica e seria della narrazione storica: la produzione poetica, infatti, dice soprattutto le cose universali, mentre la narrazione storica dice il particolare. È universale quali cose a quali persone capiti di dire o di fare secondo probabilità o necessità – [10] e questo ha di mira la produzione poetica quando mette i nomi – mentre il particolare è cosa Alcibiade fece o cosa gli capitò¹³¹.

¹³¹ In questo passaggio della *Poetica*, di cui utilizziamo la traduzione di Daniele Guastini (Guastini 2010: 67), Aristotele individua una differenza sostanziale tra il poeta e lo storico. La distinzione non è data dal fatto che il poeta utilizzi versi (metrica) e lo storico no, poiché anche un'opera storica, come quelle di Erodoto, potrebbe essere scritta in versi senza per questo trasformarsi in poesia. La differenza essenziale risiede nel contenuto: lo storico narra ciò che è realmente accaduto (τὰ γενόμενα), mentre il poeta si concentra su ciò che potrebbe accadere o che potrebbe accadere secondo verosimiglianza o necessità (τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Per questo motivo, Aristotele afferma che la poesia è più filosofica (φιλοσοφώτερον) e più seria (σπουδαιότερον) della storia, poiché la poesia si occupa delle cose universali (τὰ καθόλου), mentre la storia si occupa dei particolari (τὰ καθ' ἕκαστον). L'universale, in questo contesto, si riferisce a come determinati tipi di persone agiscono o reagiscono in base a ciò che è probabile o necessario. La poesia, dunque, cerca di cogliere leggi generali o verità universali sul comportamento umano, ponendo i personaggi e le loro azioni all'interno di una cornice di possibilità che risulta coerente con l'esperienza umana.

La storia, al contrario, si limita a raccontare ciò che una determinata persona, come Alcibiade, ha fatto o ha subito in un momento specifico del passato, trattando casi particolari e singoli eventi concreti.

In sintesi, Aristotele sta sostenendo che la poesia, trattando delle verità generali dell'esperienza umana attraverso la verosimiglianza, ha un valore più alto e universale rispetto alla storia, che si occupa invece di fatti specifici e particolari.

Stando a quanto dice Aristotele, lo storico ha il compito di riportare i fatti per come sono accaduti, mentre il poeta per come essi potrebbero accadere, secondo il probabile (o verosimiglianza) o secondo necessità (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). I fatti per come sono accaduti coincidono con il particolare di cui si occupa lo storico (ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει), i fatti per come potrebbero accadere coincidono con l'universale di cui si occupa il poeta (ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου). E proprio la poesia è più filosofica e più vera della storia. Pertanto, la distinzione fondamentale sta nel fatto che la poesia, trattando dell'universale (τὰ καθόλου), cerca di rivelare verità più profonde e generali sulla natura umana e il comportamento, verità che sono applicabili a tutte le situazioni simili, indipendentemente dal tempo o dal luogo.

Al contrario, la storia si occupa dei fatti particolari e specifici (τὰ καθ' ἕκαστον), ovvero di eventi singolari e contingenti, come ciò che Alcibiade ha fatto o subito. Questi fatti particolari sono meno rilevanti per la comprensione delle leggi generali dell'esperienza umana e del mondo. La poesia non si limita a riportare eventi passati, ma si concentra su modelli di comportamento e azioni che riflettono una necessità o verosimiglianza universale. Questo legame con l'universale rende la poesia più vicina alla filosofia, più specificamente esse sono accomunate da un compito: indagare le leggi generali che governano il mondo e la realtà. In altre parole, mentre la storia si limita alla descrizione del contingente, la poesia si avvicina alla verità profonda delle cose, nella direzione di un'esplorazione più ampia e significativa delle leggi universali. In questo senso, la poesia ha una serietà maggiore (σπουδαιότερον), poiché non si limita a raccontare episodi particolari, ma porta in scena i grandi temi universali dell'esistenza, che sono più importanti e ricchi di implicazioni rispetto ai singoli eventi storici.

Poco dopo Aristotele torna sulla questione del ruolo del poeta, affermando esplicitamente che si tratta di un ruolo mimetico:

Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. Κἂν ἄρα συμβῇ [30] γεγόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἥττον ποιητὴς ἐστὶ· τῶν γὰρ γενομένων ἕνα οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητὴς ἐστίν [Poet. 9]

Da tutto ciò risulta dunque chiaro che il poeta deve essere tale più per le trame che per i versi, in quanto il poeta è tale in ragione dell'imitazione e perché imita le azioni. Così, dunque, se [al poeta] capitasse [30] di poetare su cose accadute non sarebbe meno poeta; niente, infatti, impedisce che alcune di queste potessero essere com'è probabile che accadano e possibili; e perciò uno è poeta¹³².

Aristotele nega che il poeta sia tale in virtù dei miti e delle trame di ciò che narra, oltre a ribadire che egli non è poeta per il semplice fatto di porre i suoi contenuti in versi. Piuttosto, il poeta è tale secondo la *mimesis* (ποιητής κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν), cioè in virtù del fatto che egli “imita” le azioni (μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις). Qui Aristotele sembra entrare in contraddizione con quanto ha dichiarato poco prima rispetto alla differenza tra il ruolo dello storico e quello del poeta: se riportare gli eventi accaduti è compito dello storico, mentre al poeta compete riportare gli eventi per come potrebbero accadere, allora perché spetta proprio al poeta imitare le azioni umane? Ciò si spiega perché il senso che Aristotele attribuisce al verbo μιμέομαι non è lo stesso di quello che possiede il verbo λέγειν, che ha utilizzato, non a caso, nel passo precedente. Lo storico “dice” (λέγει) le azioni, il poeta le “imita” (μιμεῖται). Lo stesso Aristotele esplicita questa differenza ponendo proprio il caso che il poeta si trovi a imitare fatti accaduti: egli rimarrebbe ugualmente poeta, poiché il fatto che le cose sono già accadute non significa che esse non possano riaccadere nel modo in cui il poeta le ha “imitate”, cioè ricreate – potremmo dire – nell'opera. Da questo passaggio cruciale, emerge un particolare modo di Aristotele di intendere la *mimesis*: come un qualcosa che si riferisce alle azioni umane, e riferendosi a esse non si limita a riportarle nel modo in cui sono accadute (come fa lo storico), bensì le “ricrea” traendone una dimensione universale, che coincide con la messa in opera di quelle azioni come probabilità o come possibilità. Questa dimensione universale è ricavata nell'unità mimetica, e più precisamente nella sua presa di distanza rispetto alla realtà, necessaria per ritornarvi.

Se l'eroe è sottoposto a un principio di “accidentalità”, per cui possono accadergli eventi casuali o non direttamente collegati al suo carattere, allora ciò significa inevitabilmente che esso non può essere dimora dell'unità della tragedia, poiché le sue vicende non garantiscono una coerenza interna alla trama. Quest'ultima andrà costruita

¹³² Guastini 2010: 67.

necessariamente sulla favola razionalizzata, cioè sul μῦθος che deve seguire un principio razionale e ordinato¹³³:

Das kommt zum Ausdruck, wenn er die Einheit der Tragödie ausdrücklich nicht auf dem Helden, dem Uneinheitliches geschehen könne, sondern auf der rationalisierten Fabel aufbaut, wenn er die Fabel als unabhängig von den Charakteren für möglich erklärt; wenn er das „Allgemeine“, das der Dichter schildert, dem „Einzelnen“ der Geschichte entgegenstellt. Und die Folge dieser Auffassung ist die fast übermäßige Beschränkung und Einteilung der poetischen Möglichkeiten, die die gesamte spätere Theorie entscheidend beeinflusst hat und die überhaupt eine Grenze der antiken Poetik darstellt, über die sie nicht hinaus gelangt ist¹³⁴.

Questo risulta evidente quando Aristotele fonda l'unità della tragedia espressamente non sull'eroe, a cui potrebbero accadere vicende non unitarie, ma sulla favola razionalizzata, ammettendo la possibilità della sua indipendenza dai caratteri; e quando contrappone l'universale che il poeta rappresenta, alla "singolarità" della storia. E la conseguenza di questa concezione è la 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 antica¹³⁵

In questo passaggio Auerbach chiarisce la dottrina alla base della concezione aristotelica della divisione degli stili, che sarebbe all'origine della *Stiltrennung* che Auerbach rintraccia in tutta la *mimesis* precristiana, e che costituisce uno dei fattori essenziali che impedisce a essa di essere genuinamente realistica, come proveremo a dimostrare. Si tratta dell'idea che l'unità della tragedia debba necessariamente fondarsi sulla favola razionalizzata, piuttosto che sull'eroe, al quale può accadere qualsiasi cosa, in virtù del principio dell'accidentalità della materia. In questo senso, la favola, o in senso più lato l'esistenza dell'opera, è indipendente da quella dei personaggi. A ciò consegue che l'individuo è il particolare sottoposto alla storia, e all'accidentalità della materia, al contrario dell'oggetto della narrazione del poeta che invece corrisponde al generale, in

¹³³ Il concetto di *favola razionalizzata* implica che la trama (μῦθος) della tragedia sia costruita in modo logico e coerente, indipendentemente dall'eroe o dai suoi tratti caratteriali. La *favola* è il nucleo della tragedia e, per Aristotele, può esistere senza essere influenzata dai caratteri dei personaggi, poiché l'importante è che essa rispetti le leggi del probabile e del necessario (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον).

¹³⁴ Auerbach 2001: 15.

¹³⁵ L'edizione italiana qui riportata è in Auerbach 1995: 10.

virtù del fatto che l'unità della *mimesis* non è sottoposta all'accidentalità a cui è invece sottoposto il particolare¹³⁶. Questa impermeabilità dell'arte rispetto all'accadere sarebbe alla base della rigida divisione degli stili, che rappresenta un limite che Auerbach ascrive all'intera poetica antica, con l'eccezione di Platone, il quale nel *Simposio* fa dire a Socrate che è compito del poeta saper scrivere sia tragedie che commedie¹³⁷.

Da ciò consegue che l'attività mimetica, o poetica, secondo la concezione da Aristotele, coinvolge almeno un'altra azione da parte del poeta, su cui lo stesso Auerbach pone l'accento, cioè l'ordinare la materia accidentale:

14. [53β] Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὀψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνωνος. Δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν [5] ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίου μῦθον.

[53b] Ciò che è pauroso e degno di compassione può senz'altro conseguire dalla messa in scena, ma anche dalla composizione stessa dei fatti, il che è la cosa primaria e propria del miglior poeta. È necessario, infatti, comporre la trama in modo tale che [5] chi ascolta i fatti accaduti rabbrivisca e provi compassione per ciò che accade, anche senza la visione; cosa che si può provare ascottando la trama dell'Edipo¹³⁸

Il poeta ha il compito di dare forma a questo caos, organizzandolo secondo un'unità interna all'opera d'arte. Non si tratta di negare l'accidentalità, ma di superarla attraverso la mimesi¹³⁹. Come afferma Aristotele, il poeta deve costruire la trama in modo tale che

¹³⁶ Sebbene Auerbach non lo espliciti in questo passaggio, la convinzione aristotelica per cui la *mimesis* non sarebbe sottoposta all'accidentalità a cui è sottoposta la materia è radicalmente opposta a quella storicista auerbachiana, per cui tutto è immerso nella storia, anche l'opera d'arte.

¹³⁷ «nur Platon hat am Ende des Symposion jene vieldeutige Scene, in der Sokrates den halb schlafenden Agathon und Aristophanes zu erklären versucht, daß ein und derselbe Mann verstehen müsse Komödien und Tragödien zu dichten» (Auerbach 2001: 15). Il riferimento è a Symp., 223c-d.

¹³⁸ Guastini 2010: 75.

¹³⁹ Nel suo volume *Hegel and Aristotle*, Alfredo Ferrarin sostiene che Hegel nell'*Estetica* è antiaristotelico sul piano della *mimesis*: «Hegel seems simply to invert the point of Aristotle's example of the picture painted which can be seen either as picture or as copy (*De mem.* 450b 21 ff.), where copy means precisely that it draws its meaning from what it refers to, when he says in the *Aesthetics* that, though seeing a living and a painted lion makes no difference to my representation, the copy or painted lion stems from spirit. It is a production of human ingenuity, and has thus a much higher value than the existing lion (*JA* 14: 272). Intelligence's arbitrariness is a mark of truth because it is the arbitrariness of a free subjectivity. Hegel is

il pubblico, anche solo ascoltando la narrazione, possa provare paura e compassione, come nel caso della tragedia di Edipo.

Auerbach considera questo ordinamento come la capacità del poeta di trascendere l'accidentalità della realtà, creando un'opera che rispecchia un ordine più alto, pur partendo da un materiale che è intrinsecamente caotico. Questo processo di ordinamento rappresenta agli occhi di Auerbach un limite della poetica antica, poiché porta a una rigida separazione tra forme stilistiche e tra i diversi generi letterari. La conseguenza della concezione che Aristotele espone nella *Poetica*, secondo Auerbach, «è la 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»¹⁴⁰. Ma tale concezione caotica del reale fa sì che Aristotele «fonda l'unità della tragedia espressamente non sull'eroe, a cui potrebbero accadere vicende non unitarie, ma sulla favola razionalizzata, ammettendo la possibilità della sua indipendenza dai caratteri»¹⁴¹. A dire il vero, già dopo Platone si era consumata la separazione tra eroe e destino¹⁴², che si concretizzava in una estraneità del destino rispetto al carattere individuale dell'eroe, estraneità «che domina tutta l'antichità»¹⁴³. Basti pensare a Epicuro e alla liberazione che passa per un «distacco dell'uomo dalla sua sorte». Il saggio non a caso è «l'imperturbabile», cioè colui che non si fa turbare dagli accadimenti del mondo esterno. E anche nel periodo antico successivo, si afferma una «mentalità razionalistica» (Cicerone, Orazio, Seneca), con una eccezione individuata da Auerbach nei casi di

here anti-Aristotelian only because he is anti-Platonic and opposes the criticism of poetry as twice removed from truth (*Resp. X*)». Rispetto all'esempio posto dall'autore, la conclusione a cui giunge è legittima. Ma se si osserva il passo della *Poetica* che si è esaminato in questa sede, si deduce che Aristotele accordi al poeta un certo grado di libertà, o arbitrarietà, rispetto alla materia narrata nel momento in cui ritiene che il buon poeta debba saper riordinare la materia, che di per sé non è ordinata, ma che deve esserlo nell'opera d'arte. Sebbene nel caso di Aristotele non si possa parlare di un soggetto estetico libero al modo di Hegel, è da sottolineare che è difficile trovare nell'antichità prima di Aristotele un pensatore che abbia accordato un compito attivo al poeta così esplicitamente come fa Aristotele.

¹⁴⁰ Auerbach 2000, 10: «Und die Folge dieser Auffassung ist die fast übermäßige Beschränkung und Einteilung der poetischen Möglichkeiten, die die gesamte spätere Theorie entscheidend beeinflusst hat und die überhaupt eine Grenze der antiken Poetik darstellt, über die sie nicht hinaus gelangt ist» (tr. it. Auerbach 2001: 10).

¹⁴¹ Auerbach 2001, 10.

¹⁴² Nella lettura di Auerbach, Platone rappresenta per l'antichità, ciò che Dante rappresenta per la modernità: due momenti culminanti di due concezioni, differenti tra loro, ma accumulate da una perfetta unità di esistenza e sorte ultraterrena, destinate subito dopo a separarsi.

¹⁴³ Auerbach 2001: 10.

Virgilio e Tacito, in cui è in gioco una posta più alta che ricomprende l'individualità del carattere umano, e cioè la «sorte e la missione di Roma»¹⁴⁴; in questo caso «la fantasia creatrice supera l'estraneità al destino che è della filosofia dell'epoca, e nell'esperienza interiore sorge l'immagine del reale come unità formata a priori»¹⁴⁵, seppure con una limitazione nel caso di Virgilio, e cioè che l'aldilà è quasi un espediente, piuttosto che concreta realtà come sarà per Dante, e ospita figure che sono solo «l'esistenza di un'ombra»¹⁴⁶.

A questo punto Auerbach introduce la *mimesis* cristiana, sottolineandone il ruolo storico della crocefissione e tutti gli eventi a essa connessi che «superano per l'ampiezza dei contrasti ivi compresi tutta la tradizione antica», introducendo «l'elemento problematico, disarmonico, tormentoso degli eventi»¹⁴⁷. Auerbach fa riferimento alla comparazione tra la morte di Socrate e quella di Cristo, introdotta nel saggio di Eduard Meyer *Ursprung und Anfänge des Christentums*¹⁴⁸: se la morte di Socrate è la morte di un saggio, che l'accoglie con imperturbabilità e cuore sereno, quella di Cristo è la morte di un uomo che non vuole morire.

La novità storica del cristianesimo comporta radicali mutamenti nella concezione della sorte dell'uomo e nella possibilità di rappresentare quella medesima sorte¹⁴⁹; tuttavia, tali mutamenti impiegano oltre un millennio per penetrare e trovare dimora nella coscienza dei popoli europei. Rispetto alla liberazione dell'uomo dalla sua sorte che si era imposta nell'antichità, la storia di Cristo portava in seno una cultura radicalmente differente: «la

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Auerbach 2001: 10-12. «Nur wo das Geschick und die Sendung Roms im Spiele sind, bei Vergil und bei Tacitus, überwindet die gestaltende Phantasie die Schicksalsfremdheit des philosophischen Zeitstils, und es entsteht in der inneren Erfahrung das Abbild des Wirklichen als apriorisch gestaltete Einheit» (p. 15). A proposito di Virgilio, poco dopo, Auerbach ribadisce: «Unico della civiltà della sua epoca, egli superò l'estraneità al destino che era della tarda filosofia greca, e vide l'unità aprioristica della figura umana nella sua sorte» («Er hat als Einziger seines Kulturkreises die Schicksalsfremdheit der spätgriechischen Philosophie überwunden und die apriorische Einheit der Gestalt in ihrem Geschick gesehen» (Auerbach 2001: 18))

¹⁴⁶ Auerbach 1995: 12: «il suo aldilà, posto al servizio della grandezza romana, riprende non sempre con coerenza le dottrine tradizionali della purificazione e della trasmigrazione delle anime, finendo coll'essere solo un espediente, e le anime dei trapassati, come sempre nelle rappresentazioni antiche, hanno una vita parziale, indebolita, l'esistenza di un'ombra».

¹⁴⁷ Auerbach 2001: 13.

¹⁴⁸ Meyer 1921-1923: 219.

¹⁴⁹ Auerbach 2001: 13.

sottomissione dell'Idea alla problematicità e disperata ingiustizia della vita terrena», rispetto alla quale la riparazione nell'aldilà «rimane l'unica via d'uscita»¹⁵⁰. Ma tale svuotamento di importanza della vita terrena non ha come conseguenza immaginabile quella di un distacco di tipo stoico o epicureo dalla vita terrena, bensì di una completa sottomissione a essa¹⁵¹ e ai «dolori della creatura»¹⁵². La ricerca della pace del saggio imperturbabile è scansata via da Cristo, che visse «in tensione continua». Ma questa contrapposizione radicale dell'etica alla *apatia* stoica si concretizza in un'umiltà che fa perdere ai cristiani la convinzione di poter evitare di commettere il peccato, come vincolo ineliminabile della «personalità concreta». Il risultato è «l'individualità è umiliata, ma pur mantenuta»¹⁵³. Ma la storia di Cristo non ha effetti esclusivamente antropologici, bensì anche immediatamente mimetici: «Die Geschichte Christi hat bei ihrem Eindringen in das Bewußtsein der europäischen Völker deren Vorstellungen von dem Geschick des Menschen und seiner Darstellbarkeit von Grund aus verändert»¹⁵⁴. Ciò accade poiché:

Doch nicht nur die Intensität des Persönlichen, sondern auch seine Mannigfaltigkeit und den Reichtum seiner Erscheinungsweisen erschließt die Geschichte Christi, indem sie die Grenzen der antiken mimetischen Aesthetik überschreitet. Hier hat der Mensch keine irdische Würde mehr; es darf ihm alles geschehen, und die antikische Spaltung der Gattungen, die Scheidung zwischen dem erhabenen und dem niederen Stil existiert nicht mehr.

la storia di Cristo non rivela soltanto l'intensità della persona, ma anche la molteplicità e la ricchezza delle sue manifestazioni, superando i limiti dell'estetica antica della mimesi. Ora l'uomo non ha più alcuna dignità terrena; tutto può accadergli, e l'antica divisione dei

¹⁵⁰ Auerbach 2001: 14.

¹⁵¹ Cfr. Auerbach 1995: 14: «Il saggio stoico o epicureo, che si sottrae alla sua sorte, si sforza di staccarsi dalla catena degli accadimenti sensibili, si propone saldamente di restar libero, almeno nell'intimo, da questi legami, è in tutto questo completamente anticristiano».

¹⁵² Ivi, p. 15.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Auerbach 2001: 20.

generi, la separazione tra lo stile sublime e quello umile non esiste più. Nella storia della redenzione compaiono persone conosciute e reali, come nella commedia antica¹⁵⁵.

La climax del capoverso termina con un'asserzione proprio in riferimento alla rappresentazione del reale, che qui è indicato, come sarà in diverse occasioni nel saggio, con il termine "*Naturalismus*": «la profondità e l'ampiezza del naturalismo nella storia di Cristo è senza pari; mai l'antica poesia e neppure la storiografia avevano avuto l'occasione o la forza di una simile rappresentazione del reale (Kraft zu solcher Darstellung des Geschehenen)»¹⁵⁶.

Il cristianesimo sin dall'inizio – osserva Auerbach – incontra diversi ostacoli, tra cui il neoplatonismo. Attraverso un'exasperazione della teoria platonica, in Plotino la materia diviene più esplicitamente "non essere", con la conseguente impossibilità per la sorte umana di essere rappresentabile mimeticamente. Dunque, l'arte assume sempre più i connotati di una «εὔρεσις»¹⁵⁷, cioè di quella che Auerbach definisce una «dem Nachbilden der inneren Form»¹⁵⁸: essa non si rivolge più ai fenomeni, bensì a quella forma che Auerbach aveva anticipato essere trasmigrata dal mondo autonomo e trascendente, pur ontologicamente reale, delle idee a quello dell'anima. Se in Oriente le concezioni spiritualistiche prendono rapidamente il sopravvento, in Occidente sembra che «per un momento che dovesse sorgere senz'altro un'attitudine mimetica a rivivere direttamente quella storia nella sua commovente realtà»¹⁵⁹, come nell'esperienza di Agostino. Ma poco dopo, con l'arrivo delle popolazioni barbare nell'Europa occidentale, il vento inizia a cambiare. In pochi stringati passaggi Auerbach ripercorre il mutamento delle istituzioni e dogmi cristiani che erano nati all'interno di una cornice saldamente storica, e che perdono adesso «il carattere di fenomeno sensibile», e divengono «allegorie didascaliche»¹⁶⁰. La disconnessione dal fenomeno sensibile si riflette nell'incapacità

¹⁵⁵ Auerbach 1995: 15. Qui Auerbach si richiama alla commedia antica che alcune pagine prima aveva individuato come quell'unico spazio mimetico che nell'antichità era riuscito a ospitare l'elemento quotidiano.

¹⁵⁶ Auerbach, 1995, p. 15.

¹⁵⁷ Nel suo commento al passo di *Alcibiade I* 106d4-e2, Proclo chiarisce che la μάθησις ha il compito di risvegliare le intellezioni già presenti nell'anima, mentre la εὔρεσις rappresenta l'attività con cui l'anima ritrova se stessa e le ragioni che le appartengono. Per un approfondimento sulla distinzione e la relazione tra μάθησις ed εὔρεσις, si veda Gritti 2008: 27-8.

¹⁵⁸ Auerbach 2001: 24.

¹⁵⁹ Ivi: 17.

¹⁶⁰ Ivi: 18.

mimetica degli storiografi di questo periodo, goti e franchi, che non sanno «come comportarsi di fronte alla massa imponente degli avvenimenti»¹⁶¹. Qui Auerbach parla di razionalismo come sinonimo di rigido didascalismo, che è incapace di cogliere l'avvenimento nel suo «intrecciarsi con il tutto». L'intento dello scrittore (*Absicht*) viene preservato ed esposto nelle introduzioni, ma poi nel corpo del testo esso non è in grado di dare forma al sensibile.

In tale contesto, la narrazione storica divenne arida e didascalica, lo stile retorico ed eccessivamente elaborato, privo di connessione reale con l'essenza dei fatti. Tuttavia, la rinascita di una capacità di dare forma sensibile alle cose si manifestava gradualmente e «in un modo difficile da seguire»¹⁶² attraverso il cristianesimo. La storia di Cristo divenne un mito fondamentale che informava le esperienze quotidiane e unificava i popoli europei. Questo mito sostituì definitivamente la dottrina platonica dei due mondi, che aveva separato fenomeno e verità: nelle rappresentazioni liturgiche medievale, il fenomeno e la verità vennero riuniti, e l'imitazione nella rappresentazione religiosa divenne una forma di verità¹⁶³. Questo realismo miracoloso, che conferiva un'aura leggendaria agli eventi

¹⁶¹ *Ibidem*: 18.

¹⁶² Auerbach 1995: 18. Auerbach è consapevole della difficoltà di seguire i movimenti storici, specialmente perché essi sono animati da forze sotterranee, che spesso si sottraggono allo sguardo umano.

¹⁶³ Auerbach 1995: 18. A proposito delle rappresentazioni liturgiche brevemente menzionate a pagina 18, bisogna dire che Auerbach tornerà sull'argomento in *Mimesis*, affermando: «Il teatro cristiano medievale [...] resta completamente nel segno di questa tradizione: rappresentazione viva di fatti biblici, quali fin da principio erano contenuti nella liturgia insieme con elementi drammatici, esso tende la mano in segno d'invito per accogliere gli ignoranti e i semplici e per condurli dal concreto quotidiano alla nascosta verità - non diversamente della grande plastica delle chiese medievali» [p. 170]. «L'elemento quotidiano realistico è dunque essenziale nell'arte medievale-cristiana e specialmente nella rappresentazione drammatica cristiana; in completo contrasto con la poesia feudale del romanzo cavalleresco. Questo conduce fuori dalla realtà sociale nella leggenda e nell'avventura, mentre nel teatro cristiano si ha un movimento inverso, dalla lontana leggenda e dalla sua interpretazione figurale alla realtà quotidiana e contemporanea. Nel nostro testo l'elemento realistico si limita ancora ai fatti domestici, a un dialogo fra la donna e il seduttore e a un altro fra marito e moglie; non vi sono ancora elementi grossolanamente realistici o faceti; tutt' al più il rincorrersi degli spiriti infernali ("interea Demones discurrant per plateas, gestum facientes competentem") può aver dato motivo ad alcuni scherzi grossolani. Ma più tardi la cosa cambia aspetto; comincia a prosperare un realismo crudo e sorgono forme di mescolanza di stili e di immediata giustapposizione di passione e di farsa grossolana, che ci fanno un effetto strano e sconveniente. Non si può dire con sicurezza quando questo fenomeno sia incominciato, probabilmente già molto prima di quanto i testi drammatici conservati facciano supporre; poiché già nel secolo XII, per esempio in Herrad di Landsberg, si deplora il fatto che le rappresentazioni liturgiche diventano rozze [...] È molto probabile che già in questo periodo si manifestassero parecchi sintomi di tale processo, poiché è il periodo del risveglio del realismo popolare. La tradizione dell'antico mimo, rimasta viva fuori della letteratura ufficiale, un'osservazione della vita più consapevole e più critica, che evidentemente incominciò già nel secolo XII

reali, fu una caratteristica fondamentale del naturalismo del primo medioevo. Tale visione influenzò non soltanto la Chiesa, ma anche le istituzioni e gli eventi sociali, spiritualizzando la realtà in modi che andavano oltre i confini religiosi.

Infine, Auerbach sottolinea che l'eredità diretta dell'antichità per l'Europa non fu la Grecia classica o la mentalità pragmatica romana, ma piuttosto il neoplatonismo, che si mescolò al cristianesimo creando una forma di spiritualismo popolare. Si trattò di un processo di spiritualizzazione universale del mondo terreno che, pur permeato di spiritualità, manteneva la sua natura sensibile e visibile. Questo processo in futuro avrebbe conferito senso alle lotte politiche, rendendole significative e motrici di cambiamenti radicali. La sorte umana e la storia universale tornarono a essere forme creative, poiché, nel dramma della redenzione, ogni individuo agiva e soffriva personalmente, con una responsabilità eterna legata a tutto ciò che accadeva.

In questo contesto, si sviluppò l'arte imitativa medievale, il cui obiettivo era la rappresentazione sensibile di contenuti trascendenti¹⁶⁴. Tuttavia, la spiritualizzazione della realtà si estendeva oltre la religione, influenzando anche istituzioni ed eventi apparentemente refrattari a tale trasfigurazione.

anche nel ceto inferiore, portò a una fioritura della farsa popolare, lo spirito della quale dev'essere [p. 175] penetrato presto anche nel dramma religioso; tanto più che il pubblico era sempre lo stesso». Auerbach mette in evidenza la contrapposizione tra il realismo quotidiano dell'arte cristiana e la letteratura feudale dei romanzi cavallereschi. Se quest'ultima è rappresentativa della nobiltà e si distacca dalla realtà sociale quotidiana, immergendosi invece in leggende e avventure cavalleresche, il teatro cristiano, invece, prende storie bibliche e le porta nella realtà concreta e quotidiana. Non si tratta più di evadere dalla quotidianità per immergersi in mondi leggendari, ma di avvicinare le vicende bibliche alla vita quotidiana del popolo medievale. Inoltre, Auerbach evidenzia come l'elemento realistico nel teatro medievale che inizialmente si limitava a dialoghi domestici, senza scadere in rappresentazioni troppo crude o facete, col passare del tempo, subisce una trasformazione. Infatti, con l'emersione del realismo popolare a partire dal XII secolo, il teatro divenne più crudo, mescolando passione e farsa in maniera spesso "strana e sconveniente". Questo fenomeno potrebbe essere collegato, secondo Auerbach, alla sopravvivenza della tradizione dell'antico mimo romano, che, nonostante fosse marginale rispetto alla letteratura ufficiale, continuò ad influenzare la cultura popolare e, di conseguenza, il dramma religioso. Il realismo popolare e la farsa: Auerbach sottolinea come la farsa popolare, ovvero un tipo di spettacolo comico e spesso grossolano, sia entrata gradualmente nelle rappresentazioni sacre. Questo avvenne probabilmente perché il pubblico di entrambe le forme teatrali (dramma sacro e farsa) era in gran parte lo stesso. Ciò spiega l'evoluzione verso un teatro medievale in cui si intrecciano sacro e profano, elevato e volgare, in un modo che potrebbe sembrare inusuale agli occhi moderni, ma che era perfettamente accettabile per il pubblico dell'epoca.

¹⁶⁴ Il compenetrarsi di naturalismo e spiritualismo nell'arte figurativa fu esemplificato dagli studi di Dvortàk sulla scultura e pittura gotica (cfr. Dvortàk 1918: 41 sgg)

L'influenza del cristianesimo sulla *mimesis* non terminò con la fine del Medioevo, ma proseguì ben oltre, ispirando la concezione emancipata della persona, la quale, pur trovando piena espressione nel Rinascimento, affonda le radici nel periodo cristiano-medievale¹⁶⁵. Infatti, Auerbach ritiene che la *mimesis* non sia unicamente il riflesso del suo tempo, ma anche il risultato di quelle «forze mentali residue», espressioni della «volontà creativa», che divengono irriconoscibili durante i mutamenti degli strati superiori della coscienza¹⁶⁶.

Und obgleich die christliche Eschatologie, aus der diese Schöpfung entstanden war, ihre Einheit und aktuelle Kraft einbüßte, war das allgemeine Bewußtsein doch so sehr von ihr durchtränkt, daß die Auffassung des menschlichen Geschicks selbst bei recht unchristlichen Künstlern jene ganz christliche Spannung und Intensität bewahrte, die das Erbe Dantes ist. Im individuellen Geschick fand die moderne Mimesis den Menschen; sie hob ihn aus der gleichsam flächenhaften Unwirklichkeit einer nur konstruierten oder nur geträumten Ferne und stellte ihn in den historischen Raum, der seine wirkliche Wohnung ist¹⁶⁷.

E sebbene l'escatologia cristiana, da cui era sorta questa creazione, perdesse la sua unità e la sua forza attuale, tuttavia la coscienza generale ne era così impregnata che la concezione della sorte umana mantenne anche in artisti per nulla cristiani la tensione e l'intensità propriamente cristiana che è l'eredità di Dante. Nella sorte individuale la *mimesis* moderna trovò l'uomo;

¹⁶⁵ Per una lettura diversa dell'influenza cristiana sulla soggettività moderna, si veda almeno Foucault 2016.

¹⁶⁶ «Allein eine solche Betrachtung ist nicht erschöpfend. Sie verkennt oder unterschätzt die Residuen der gedanklichen Kräfte, die den Äußerungen des Gestaltungswillens zugrunde liegen, und vermag sie nicht wiederzuerkennen, wenn die Oberschichten des Bewußtseins sich wandeln. Es ist allgemein anerkannt, daß in der europäischen Bildungsgeschichte die Renaissance eine Einheit darstellt, und daß das entscheidend Einheitliche in ihr die Selbstentdeckung der menschlichen Persönlichkeit ist; auch das Gefühl dafür, daß Dante trotz seines mittelalterlichen Weltbildes hier am Anfang steht, ist allgemein lebendig. Man wird also doch in der Struktur dieses mittelalterlichen Weltbildes etwas vermuten dürfen, etwas schwer Formulierbares vielleicht, was erhalten blieb und der Neuformung des Menschen zugrunde lag. Und in der Tat gibt es in der europäischen Bildungsgeschichte der neueren Zeit eine Konstante, die sich durch den Wechsel der religiösen und philosophischen Formen unverändert bewahrt hat, und die bei Dante zuerst erkennbar wird; nämlich die (wie auch immer begründete) Vorstellung, daß das individuelle Geschick nicht vernachlässigenswert, sondern notwendig tragisch und bedeutend sei, und daß in ihm der Weltzusammenhang sich offenbare. Diese Vorstellung gab es schon in der antiken Mimesis, doch war ihre Kraft geringer, weil das Bewußtsein von der Unzerstörbarkeit des Individuums und der Unwiderufflichkeit des einmaligen Lebens, der kurzen Spanne der Entscheidung, in den eschatologischen Mythen nicht die Stütze fand, die ihm erst das Christentum und die Geschichte Christi boten» (Auerbach 1995: 214-15).

¹⁶⁷ Auerbach 1995: 216-7.

essa lo sollevò, per così dire, dalla piatta irrealtà di una lontananza solo costruita o sognata, e lo pose nello spazio storico, che è la sua reale dimora¹⁶⁸.

Auerbach riflette su come la visione cristiana della storia e del destino umano abbia influenzato in profondità l'arte e la letteratura occidentale, anche in contesti apparentemente secolarizzati. Sebbene l'escatologia cristiana avesse perso l'unità e la forza che possedeva in origine, il suo influsso rimase così radicato nella coscienza collettiva da mantenere, anche in artisti non cristiani¹⁶⁹, la tensione e l'intensità spirituale che Dante aveva incarnato. Questo retaggio spirituale, pur attenuato, continuò a modellare la percezione del destino umano, anche quando l'esplicito riferimento religioso si affievoliva.

Abbiamo tracciato una parte della genealogia della concezione mimetica, da Omero fino al periodo medievale, per chiarire l'evoluzione di un percorso che, per certi aspetti, può apparire frammentato o opaco. Il nostro scopo è mettere in luce il potenziale filosofico che questo sviluppo prefigura, un passaggio essenziale per comprendere appieno il realismo auerbachiano, che troverà la sua espressione più matura in *Mimesis*.

La figura centrale di Dante, pur cruciale, è stata lasciata momentaneamente in sospeso per ragioni metodologiche: la sua trattazione avverrà nell'ultimo capitolo. Tuttavia, anticipare alcuni elementi è utile per collocare il tema del secondo capitolo – il realismo creaturale – nel suo contesto.

Nella fase tardo-medievale si diffondono idee sulla morte e sulla vanità dell'esistenza terrena, con un crescente predominio dell'elemento corporeo e creaturale su quello intellettuale e trascendente. Questi sviluppi, secondo Auerbach, trovano la loro prefigurazione nel pensiero cristiano del Medioevo e, in particolare, nell'opera di Dante. In Dante, infatti, la sorte individuale, sebbene apparentemente vana rispetto al Regno di Dio, prefigura la vita celeste, che è la realizzazione di quanto compiuto in vita. In questa prospettiva, l'esistenza terrena assume un significato profondo proprio in virtù della

¹⁶⁸ Auerbach 2001: 160.

¹⁶⁹ A proposito di Petrarca e Boccaccio, Auerbach scrive: «In Petrarca e Boccaccio lo spazio storico diventa un'immagine assolutamente terrena e indipendente, e da qui si riversa sull'Europa il fiume fecondatore dell'evidenza storico-sensibile, apparentemente reso del tutto estraneo alla sua origine escatologica, e tuttavia ad essa segretamente connesso per l'indissolubile intreccio dell'uomo con la sua sorte storico-concreta» (Auerbach 1995: 160).

proiezione figurale nell'aldilà, pur restando un'ombra tenue dell'eternità. Da questa apparente contraddizione emerge un'antropologia creaturale dell'esistenza.

Auerbach distingue tra due modi di concepire il destino umano: nel realismo moderno, il destino (*das Geschick*) viene a radicarsi nello spazio storico, concepito come la reale dimora (*wirkliche Wohnhung*) dell'uomo. Questo spazio storico, tuttavia, non è sempre stato dato per scontato. Nelle epoche precedenti, o nelle tradizioni spiritualistiche come quella neoplatonica, la realtà terrena era considerata distante e irreale, spesso vista come allegoria della sorte finale dell'anima, rispetto alla verità custodita dentro l'anima (*mimesis* euristica).

La *mimesis* moderna, secondo Auerbach, ha il compito di sottrarre l'uomo a questa «piatta irrealtà di una lontananza» e riportarlo alla concretezza dello spazio storico, la sua reale dimora. Questo spostamento ha permesso di riscoprire la dimensione storica come teatro autentico della vita umana, rendendo la rappresentazione dell'individuo più intensa e concreta, come si vede nei personaggi della *Commedia* dantesca.

L'ibridazione tra storia concreta e tensione escatologica continua a influenzare la letteratura moderna, che eredita la concezione cristiana del destino umano, trasformandola in una rappresentazione maggiormente radicata nella storia. Anche quando l'unità escatologica originaria si dissolve, la tensione cristiana resta viva nelle manifestazioni artistiche, letterarie e pittoriche, mantenendo l'idea che il destino individuale, pur collocato in uno spazio temporale e storico, rimane permeato da un'eco escatologica, che ne aveva originariamente influenzato la struttura. In questo gioco di forze contrastanti, la vita terrena, pur perdendo senso rispetto a quella eterna di cui è prefigurazione, e a partire da tale perdita di senso, costruisce attorno alla sorte individuale una nuova dimensione.

A questa nuova dimensione continueranno ad appartenere in forma secolarizzata quella tensione cristiana¹⁷⁰ e quell'intensità, «che è l'eredità di Dante»¹⁷¹, e che continueranno a esistere anche dopo il tramonto dell'escatologia originaria.

Gli effetti di tale ibridazione tra storia concreta e afflato escatologico permarranno, come si vedrà, fino alla letteratura moderna, che eredita la concezione cristiana del destino umano, trasformandola in una rappresentazione più concreta e radicata nella storia. Nonostante la perdita dell'unità escatologica originaria, la tensione e l'intensità cristiana continueranno a plasmare la *mimesis* moderna, mantenendo viva l'idea per cui il destino individuale dell'uomo, pur inserito in uno spazio temporale e storico, conserva una connessione carsica con quell'eschaton, che ne aveva originariamente influenzato la struttura. Nel perdere senso a vantaggio dell'eternità, l'esistenza ne acquisiva uno proprio¹⁷². In questo gioco di forze contrastanti emergeva più compiutamente quel realismo creaturale, che realizzava uno dei possibili risvolti dell'antropologia cristiana, da cui si era generato¹⁷³.

¹⁷⁰ «Nel mondo antico e cristiano il modo di concepire la storia era ancora delineato, ordinato e limitato: nell'antico, in virtù dell'ordinamento e del logos del cosmo fisico – cosmologicamente; nel medioevo cristiano in base all'ordine creaturale ed alla volontà di Dio – teologicamente. Solo col dissolvimento di questi due ordini di convinzioni premoderne lo storicismo poté venire alla luce» (Löwith 1978: 287). Su questo, cfr. Orecchio 2023: 148.

¹⁷¹ Auerbach 1995: 160.

¹⁷² Auerbach 1995: 160: «si era pur mostrato che nella sorte eterna era contenuto il materiale della concreta vita terrena, e che l'avvenimento nella sua autentica, concreta, intera unicità, diventava importante nel giudizio di Dio».

¹⁷³ Come si proverà a dimostrare, sebbene Auerbach introduca l'aggettivo “creaturale” solo nel decimo capitolo di *Mimesis*, l'antropologia creaturale è già presente in alcuni capitoli precedenti (in particolare il IV e il VII).

CAPITOLO 2 IL REALISMO CREATURALE

PARAGRAFO 1: ANTICIPAZIONE DEL REALISMO CREATURALE PRIMA DEL CAPITOLO X

In questo secondo capitolo si esplorerà un preciso tipo di realismo, definito da Auerbach «kreatürlicher¹⁷⁴ Realismus» che entra in scena nel decimo capitolo di *Mimesis*, e che assume un significato rilevante se posto nel contesto della filosofia del realismo nell'opera di Auerbach che si intende avviare qui. In particolare, il realismo creaturale costituisce a nostro avviso la chiave d'accesso a una dimensione del realismo auerbachiano che finora non è stata esaminata. Infatti, nei casi che Auerbach inserisce sotto questa denominazione emergono in misura più esplicita rispetto ad altri tipi di realismo almeno due elementi degni di attenzione:

- una commistione che non è solo semplicemente stilistico-contenutistica (sermo humilis e contenuto alto) come quella introdotta dal cristianesimo, ma anche extraletteraria-letteraria (vita che fa irruzione nel testo letterario, e in certi casi il testo letterario che fa irruzione nella vita, come mostra in modo emblematico il caso di Montaigne);
- un rapporto più immediato tra soggetto narrante e oggetto narrato che trascina i confini della consapevolezza autoriale e dello stile, e che annulla la distinzione tra autore e narratore.

¹⁷⁴ Sebbene i traduttori italiani di *Mimesis* scambiarono l'aggettivo per un neologismo, esso ha una tradizione piuttosto consolidata in ambito teologico tedesco, che qui non possiamo ripercorrere. Vale la pena menzionare che era attiva nel biennio 1926-27 la rivista *Die Kreatur* fondata da Franz Rosenzweig e Martin Buber. Paul Mendes-Flohr rintraccia le origini della rivista al circolo di Patmos, un gruppo di intellettuali Cristiani ed ebrei radunatisi attorno alle figure Rosenzweig ed Eugen Rosenstock (cfr. Mendes-Flohr, *Apocalyptic and Prophetic Eschatology: A Jewish Homage to St. John of Patmos*, articolo letto in occasione di un simposio dal titolo "Revelation and the Environment A.D. 95–1995", nel settembre del 1995). La rivista ospitava articoli di carattere filosofico, politico e di studi sociali dell'epoca, e ha visto la collaborazione di scrittori come Hermann Herrigel, Rudolf Ehrenberg, Hans Ehrenberg, Ernst Simon, Hugo Bergmann, Walter Benjamin, Ludwig Strauss, Margarete Susman, come ricorda Santner 2006: 38, n. 70.

Questi due elementi, di cui si occuperanno rispettivamente questo e il terzo capitolo, sono a nostro avviso cruciali per determinare la nozione di realismo in Auerbach, e per sollecitarne il potenziale filosofico, anche rispetto alla letteratura non immediatamente creaturale.

Sebbene quel tipo di «realismo serio, avente per oggetto la creatura sofferente»¹⁷⁵ viene introdotto soltanto nel decimo capitolo, è pur vero che il terreno per la sua emersione viene preparato con un certo anticipo. A nostro avviso, un primo segnale in questa direzione è rintracciabile già nel VII capitolo, intitolato *Adam und Eva*. Qui Auerbach analizza un frammento di un dramma medievale chiamato *Mystere d'Adam*, uno dei primi esempi di teatro liturgico in volgare. Il capitolo si concentra sulla scena del peccato originale, in cui Eva, influenzata dal serpente, persuade Adamo a mangiare il frutto proibito:

Der Vorgang, der uns hier dramatisch dargestellt wird, ist der Ausgangspunkt des christlichen Erlösungsdramas, also für den Dichter und seine Hörer ein Gegenstand höchster Bedeutung und höchster Erhabenheit. Allein der Zweck der Darstellung ist volkstümlich: der uralte, erhabene Vorgang soll gegenwärtig sein, er soll zu einem gegenwärtigen, jederzeit möglichen, jedem Hörer vorstellbaren und vertrauten Geschehen werden; er soll tief in das Leben und Fühlen eines beliebigen französischen Zeitgenossen hineinwachsen. Adam spricht und handelt nicht anders als es irgendein Hörer aus dem eigenen Hause oder dem des Nachbarn gewohnt ist; nicht anders konnte es in irgendeinem bürgerlichen Hause oder auf irgendeinem bäuerlichen Hofe zugehen, wenn irgendein beschränkt redlicher Mann von seiner eitlen und ehrgeizigen, durch die Versprechungen eines Schwindlers verführten Frau zu einer törichten und verhängnisvollen Handlung verleitet wurde¹⁷⁶.

L'azione, che qui ci viene rappresentata drammaticamente, è il punto di partenza del dramma cristiano della redenzione, quindi per il poeta e i suoi uditori un argomento di somma importanza e profonda sublimità. Però lo scopo della rappresentazione è popolare; il fatto antico, solenne, deve essere attuale, possibile in ogni momento, gli eventi devono divenire immaginabili e familiari a ogni ascoltatore; deve crescere profondamente nella vita e nel sentire di qualsiasi francese contemporaneo. Adamo parla e agisce non

¹⁷⁵ Auerbach 2000: 269.

¹⁷⁶ Auerbach 2015: 146.

diversamente da come un qualsiasi ascoltatore dalla casa propria, o da un vicino di casa. Non diversamente sarebbero potute andare le cose in una qualunque casa borghese o fattoria contadina, se qualche onest'uomo dalla mente limitata fosse stato indotto dalla moglie vana e ambiziosa, sedotta da un imbrogliatore, a un'azione stolta e fatale¹⁷⁷.

Auerbach parla di una rappresentazione di tipo drammatico; l'aggettivo «dramatisch», che nei capitoli precedenti è stato impiegato con parsimonia, in questo settimo capitolo diviene piuttosto ricorrente. Nonostante si tratti di un argomento, quello della redenzione, particolarmente significativo e alto per il pubblico dell'epoca, il fine (Zweck) della *Darstellung* è «volkstümlich», cioè rivolto a un pubblico popolare. In altri termini, ogni ascoltatore del dramma deve essere in grado di figurarsi (vorstellbaren) quegli eventi nella propria esperienza, nella propria immaginazione. Adamo parla e si comporta come farebbe un qualsiasi uomo dell'epoca, e questo contribuisce a rendere il dramma accessibile a chiunque. L'elemento di particolare realismo individuato da Auerbach risiede nella capacità del dramma di trasformare un evento di altissimo valore in un fenomeno familiare e immediatamente comprensibile, non tanto sul piano razionale o intellettuale, ma su quello emotivo, esperienziale e immaginativo. In questo contesto, l'unione tra *sublimitas* e *humilitas*, già operata dai Vangeli, assume una nuova dimensione: non è più solo la vita che entra nella scrittura, ma la scrittura che si immerge nella vita quotidiana, modellandosi su di essa e cercando di diventarne parte attiva: la scena «si rivolge *humili sermone* ai semplici e poveri di spirito; e immette il fatto sublime nella loro vita quotidiana cosicché per loro diventa spontaneamente presente»¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Auerbach 2000: 165. Trad. modificata.

¹⁷⁸ Auerbach 2000: 171. In queste pagine Auerbach fa riferimento ad alcuni passi di Agostino, in particolare, al primo libro del *De Trinitate* in cui si legge: «[...] Sancta Scriptura parvulis congruens nullius generis rerum verba vitavit ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret» (Augustinus 1968: 28). Sulla comprensione accessibile agli umili e semplici, si potrebbero aggiungere diversi passi di Agostino, come quello tratto dalle *Enarrationes in Psalmos* (Salmo 146): «[...] Conticescant humanae voces, requiescant humanae cogitationes; ad incomprehensibilia non se extendant quasi comprehensuri, sed tamquam participaturi» (Augustinus 1956: 2130). Auerbach si serve delle citazioni di Sant'Agostino per illustrare l'idea che la Bibbia, pur trattando di argomenti di altissima sublimità, utilizza un linguaggio accessibile anche ai «piccoli», cioè a coloro che non sono intellettuali o esperti. In questo, Agostino vede una pedagogia divina: la Scrittura si abbassa volutamente a livelli comprensibili per elevare gradualmente la mente umana verso verità più alte e sublimi. Auerbach evidenzia come ciò influisca sul rapporto tra il realismo delle Scritture e la loro capacità di parlare sia ai semplici che agli intellettuali.

Proprio il gioco dialettico tra *humilitas* e *sublimitas* alimenta quello che qui Auerbach definisce «lo spirito dell'interpretazione figurale»¹⁷⁹, secondo cui «ogni fatto nella sua realtà quotidiana è contemporaneamente un membro di un nesso universale, nel quale tutti i membri sono in relazione fra di loro e quindi sono da considerarsi di ogni tempo o al di sopra del tempo»¹⁸⁰. Più specificatamente, Auerbach sottolinea come le scene della vita quotidiana, specialmente quelle tra il diavolo ed Eva, siano di una purezza esemplare, paragonabili per perfezione estetica alle più belle opere plastiche delle cattedrali gotiche di Chartres, Parigi, Reims o Amiens. Queste scene, però, non sono isolate, bensì inserite in una cornice biblica e storica, il cui spirito le permea completamente. Questo significa che, anche nella rappresentazione di eventi apparentemente quotidiani e concreti, c'è un significato universale che li collega a una realtà più alta e atemporale¹⁸¹. Questo è il concetto di interpretazione figurale: ogni evento, pur appartenendo a un contesto storico e specifico, rappresenta anche qualcosa di trascendente e universale ed è membro e segno di un più ampio disegno divino.

Auerbach spiega poi che Dio, nel *Mystère d'Adam*, è chiamato «figura». Questa parola ha un doppio significato: da un lato, può essere riferita al sacerdote che interpreta il ruolo di Dio, poiché esisteva un certo ritegno a usare direttamente il nome “Deus” per designare l'attore che lo rappresentava. Dall'altro lato, e in modo più profondo, il termine “figura” può essere inteso secondo il senso figurale: sebbene Dio nel dramma abbia il ruolo di legislatore e giudice che punisce Adamo ed Eva per la loro trasgressione, egli rappresenta già in forma anticipata il Redentore. In altre parole, Dio, anche se nel dramma agisce come giudice, contiene già in sé la promessa della redenzione futura attraverso Cristo. Auerbach riporta anche una didascalia del dramma che descrive l'apparizione di Dio.

¹⁷⁹ Auerbach 2000: 171.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Sulla dimensione onnitemporale a cui la figura rimanda, si veda Auerbach 1953: 82: «Dunque non solo le figure sono temporanee, esse sono nel contempo anche la forma sensibilmente temporale di un eterno e di un onnitemporale; esse non rimandano solo a un futuro pratico, ma all'eternità e alla onnitemporalità dall'inizio dei tempi. Esse alludono a qualcosa che va interpretato e che troverà concrezione in un tempo futuro, mentre in Dio, presso il quale non è differenza dei tempi, esso esiste, è già adempiuto» e ancora a p. 86: «La caduta di Adamo e il sacrificio di Cristo avvengono in ogni tempo, in ogni luogo, e in ogni tempo la Chiesa, la sposa del Cantico dei Cantici, cerca Cristo, il suo inna-morato, nella fede, nella speranza, nell'amore. In un personaggio come Adamo, che è *figura Christi*, è conchiuso il futuro; il rapporto col futuro è determinato dal concetto di onnitemporalità un rapporto che in molteplici maniere diventa determinante anche per componimenti medievali non propriamente biblici».

Questa recita: «Tunc veniet Salvator indutus dalmatica, et statuantur choram eo Adam et Eva... Et stent ambo coram Figura», ovvero: «Allora verrà il Salvatore vestito con la dalmatica, e Adamo ed Eva si disporranno in cerchio attorno a lui... e entrambi staranno di fronte alla Figura». Questa frase rafforzerebbe, secondo Auerbach, l'idea della prefigurazione del Salvatore anche nel ruolo di Dio creatore e giudice: Dio, che appare per punire la trasgressione, è anche colui che, nella prospettiva cristiana, redimerà l'umanità dal peccato¹⁸².

Auerbach prosegue nell'analisi dell'elemento quotidiano e realistico nell'arte medievale cristiana, soprattutto nella rappresentazione drammatica. Se la poesia cavalleresca feudale tendeva a trasportare il lettore in mondi di leggenda e avventura, nel teatro cristiano si verifica un movimento opposto: dalla leggenda lontana e dalle interpretazioni figurali si ritorna alla realtà quotidiana. Nei primi testi cristiani, il realismo si limitava a contesti domestici, come dialoghi tra Eva e il serpente o tra Adamo ed Eva, senza scadere in grossolanità o comicità eccessiva, sebbene alcuni elementi farseschi fossero già presenti. Tuttavia, con il passare del tempo, in un momento storico difficile da individuare con esattezza, si sviluppò un realismo più crudo, mescolato con la farsa, che risultava strano e inappropriato a molti. Questo realismo popolare, influenzato dal mimo antico, una tradizione «rimasta viva fuori dalla letteratura istituzionale»¹⁸³, e da una crescente osservazione critica della vita quotidiana, si inserì presto nel dramma religioso, il cui pubblico era lo stesso che apprezzava la farsa popolare, secondo un gusto particolarmente diffuso all'epoca anche tra il basso clero.

Nel XV secolo, questo realismo raggiunse il suo apice, e fu fortemente criticato dai sostenitori dell'umanesimo e dai riformatori religiosi (Auerbach menziona lo stesso Wycliffe) che trovavano queste rappresentazioni di cattivo gusto e indecenti. Tuttavia, nonostante la critica, l'influenza del realismo, in particolare grottesco e farsesco, continuò a crescere. Alcuni episodi chiave di questo sviluppo possono essere rintracciati in scene di Misteri come la Natività, dove venivano inseriti personaggi aggiuntivi come levatrici e servette, che spesso davano origine a situazioni comiche ed erotiche¹⁸⁴.

¹⁸² Cfr. Auerbach 2000: 171-2.

¹⁸³ Auerbach 2000: 173.

¹⁸⁴ Auerbach 2000: 173-4.

In questo capitolo, come anticipato, Auerbach non menziona esplicitamente il realismo creaturale, e il motivo principale è riconducibile con buona probabilità alla presenza ancora solida della cornice cristiana che sostiene i primi secoli del nuovo millennio¹⁸⁵. Tuttavia, è evidente come siano presenti dei motivi anticipatori del decimo capitolo, e delle atmosfere storico-mimetiche che preannunciano il realismo creaturale del XV secolo, come sembra suggerire lo stesso Auerbach. È interessante notare che Auerbach riconduca lo sviluppo di tale realismo alla forma drammatico-teatrale piuttosto che a quella della letteratura istituzionale. Se quest'ultima nel medioevo aveva seguito dei percorsi differenti, come mostra la letteratura cortese feudale, Auerbach sembra avallare l'ipotesi per cui un tipo di rappresentazione alternativa è rintracciabile in una forma artistica differente dalla letteratura propriamente detta, come quella del teatro popolare, dell'antico mimo. Dunque, il realismo creaturale avrebbe un'origine differente, popolare e sotterranea rispetto alla letteratura istituzionale. Torneremo sui risvolti teorici di ciò in seguito.

Chiarita brevemente l'origina extra-letteraria del realismo creaturale¹⁸⁶, Auerbach fornisce una considerazione storica più ampia:

es ist auch richtig, daß die bunte Welt des zeitgenössischen Lebens einen immer breiteren Raum einnimmt; und doch ist es mißverständlich, wenn man von einer fortschreitenden Verweltlichung des christlichen Passions-dramas spricht, wie es gewöhnlich geschieht. Denn die «Welt» ist von Anfang an und grundsätzlich in diesem Drama eingeschlossen, und auf das Mehr oder Weniger kommt es grundsätzlich nicht an; eine wirkliche Verweltlichung tritt erst ein, wenn der Rahmen zerstört wird, wenn die weltliche Handlung selbständig wird; das heißt, wenn menschliche Handlungen außerhalb der von Sündenfall, Passion und Jüngstem Gericht bestimmten christlichen Weltgeschichte in

¹⁸⁵ È lo stesso Auerbach a dirci che la condizione per l'affermarsi del realismo creaturale è la perdita della cornice teologica a vantaggio del *seaculum*.

¹⁸⁶ La nostra analisi del concetto di *creaturale* si concentrerà principalmente sull'uso che ne fa Auerbach, senza soffermarci sulle riflessioni che, pur non direttamente, pensatori importanti hanno dedicato al tema. Si pensi, ad esempio, a Rainer Maria Rilke, il quale, nell'ottava delle *Elegie duinesi*, afferma che a vedere l'"aperto" è *die Kreatur*, identificando con questo termine l'animale (cfr. Rilke, *Elegie duinesi*, n. VIII). Heidegger, invece, critica questa posizione, osservando che Rilke avrebbe ignorato il «confine essenziale fra l'enigma del vivente e l'enigma di ciò che è storico»: l'unico ente che può realmente vedere l'aperto è l'essere umano, non l'animale (Heidegger 1993: 239). Questa critica è stata ripresa e approfondita da Giorgio Agamben, in particolare nelle pagine 60 e seguenti de *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Per ulteriori approfondimenti sul tema, si rimanda alla lettura di Agamben 2006, pp. 6 sgg.

ernster Weise dargestellt werden; wenn es andere Auffassungs- und Darstellungsmöglichkeiten menschlichen Geschehens gibt neben dieser, welche den Anspruch erhebt, die einzig wahre und gültige zu sein¹⁸⁷.

è pur vero che il mondo variopinto della vita contemporanea occupa uno spazio sempre più ampio, tuttavia è errato parlare (come avviene di solito) di una secolarizzazione progressiva del dramma cristiano della Passione. Poiché fin dall'inizio il "secolo" è incluso in questo dramma, non importa in quale misura. Una secolarizzazione vera subentra soltanto quando la cornice viene distrutta, quando l'azione secolare diventa indipendente, quando cioè le azioni umane vengono rappresentate in modo serio fuori dalla storia universale cristiana determinata dal peccato originale, dalla passione e dal giudizio universale: quando accanto a questa che pretende essere l'unica vera e valida, comincia a intravedersi un'altra possibilità di concezione e rappresentazione di fatti umani¹⁸⁸.

In questo passaggio, Erich Auerbach discute il concetto di "Verweltlichung" (secolarizzazione) nel contesto del dramma cristiano della Passione e le sue rappresentazioni storiche. È da notare che la doppia ricorrenza del vocabolo in queste righe rappresenta l'unica occorrenza in tutta l'opera; inoltre, *Verweltlichung* indica, in un modo più specifico rispetto al termine *Säkularisierung*, la modanizzazione, cioè il passaggio in cui le pratiche, i valori e le istituzioni religiose iniziano ad assumere caratteristiche più terrene, e meno spirituali, fondendosi con la cultura e le strutture del mondo laico. L'idea centrale è che, sebbene nel dramma cristiano compaiano elementi quotidiani e mondani (come conversazioni tra artigiani, scene volgari nelle taverne, e giochi grossolani), ciò non equivale automaticamente a una "secolarizzazione" progressiva del dramma. Auerbach sostiene che il mondo secolare è sempre stato parte integrante di queste rappresentazioni, e che la presenza di elementi mondani non comporta automaticamente una *Verweltlichung*. Ciò che conta davvero, afferma, è se il quadro cristiano di riferimento (fondato sul peccato originale, la Passione di Cristo e il Giudizio Universale) venga mantenuto intatto o meno.

La vera secolarizzazione, dunque, avviene solo quando la cornice cristiana viene distrutta, cioè quando la storia umana viene rappresentata seriamente al di fuori del contesto della

¹⁸⁷ Auerbach 2015: 154-5.

¹⁸⁸ Auerbach 2000: 176.

narrazione cristiana (che include il peccato, la redenzione e il giudizio finale). In altre parole, il dramma diventa secolare quando si iniziano a rappresentare azioni umane in un contesto autonomo, ovvero privo di legami con la storia universale cristiana.

In sintesi, Auerbach sembra criticare la convinzione secondo cui l'introduzione di elementi mondani nel dramma della Passione comporterebbe una secolarizzazione progressiva. Il mondo secolare è parte integrante del dramma cristiano fin dall'inizio, e solo quando le azioni mondane si distaccano completamente dalla narrazione cristiana si può parlare di vera secolarizzazione.

Auerbach rifiuta esplicitamente l'idea per cui la secolarizzazione sarebbe un processo di conquista graduale del dramma cristiano dall'esterno. Al contrario, sostiene che il *saeculum* è presente fin dall'origine nel dramma cristiano, e questa presenza, indipendentemente dalla sua intensità, confuta necessariamente la teoria della secolarizzazione progressiva, come conquista avanzante del mondo mondano a scapito di quello cristiano. Pertanto, non è la semplice presenza dell'elemento secolare a determinare una secolarizzazione; piuttosto, ciò avviene quando si distrugge la cornice universale della storia cristiana, che parte dal Peccato originale, passa per la Passione e si conclude con il Giudizio Universale. Solo quando questa cornice cristiana perde la sua capacità di contenere l'esistenza mondana, emerge la possibilità di concepire e rappresentare le azioni umane in modo alternativo. A queste considerazioni si potrebbe aggiungere un passaggio del *Weltgeschichtliche Betrachtungen* di Jakob Burckhardt, citato anche da Huizinga come bilancio conciso sull' «intero processo di sviluppo dei modi in cui la devozione popolare si esterna nel tardo Medioevo»¹⁸⁹:

Eine mächtige Religion entfaltet sich in alle Dinge des Lebens hinein und färbt auf jede Regung des Geistes, auf jedes Element der Kultur ab. Freilich reagieren dann diese Dinge mit der Zeit wieder auf die Religion; ja deren eigentlicher Kern kann erstickt werden von den Vorstellungs und Bilderkreisen, die sie einst in ihren Bereich gezogen hat. Das "Heiligen aller Lebensbeziehungen" hat seine schicksalsvolle Seite [...] Nun ist aber keine Religion jemals ganz unabhängig von der Kultur der betreffenden Völker und Zeiten gewesen. Gerade, wenn sie sehr souverän mit Hilfe buchstäblich gefasster heiliger Urkunden herrscht und scheinbar Alles sich nach ihr richtet, wenn sie sich "mit dem

¹⁸⁹ Huizinga 2020: 229.

ganzen Leben verflocht", wird dieses Leben am unfehlbarsten auch auf sie einwirken, sich auch mit ihr verflechten. Sie hat dann später an solchen innigen Verflechtungen mit der Kultur keinen Nutzen mehr, sondern lauter Gefahren; aber gleichwohl wird eine Religion immer so handeln, so lange sie wirklich lebenskräftig ist¹⁹⁰

Una religione potente si dispiega in tutte le cose della vita e colora ogni agitazione dello spirito, ogni elemento della cultura. Naturalmente, col tempo queste cose reagiscono di nuovo alla religione; anzi, il suo stesso nucleo può essere soffocato dai circoli di idee e immagini che un tempo attirava nella sua sfera. La "sacralità di tutte le relazioni di vita" ha il suo lato fatale [...] Ma nessuna religione è mai stata completamente indipendente dalla cultura dei popoli e dei tempi interessati. È proprio quando governa in modo molto sovrano con l'aiuto di scritti sacri formulati alla lettera e apparentemente tutto è orientato verso di essa, quando "si intreccia con tutta la vita", che questa vita avrà infallibilmente un effetto su di essa, si intreccerà con essa. In seguito, non trarrà più alcun beneficio da tali intimi intrecci con la cultura, ma solo pericoli; ma allo stesso tempo, una religione agirà sempre in questo modo finché sarà veramente vitale

Qui Burckhardt osserva che una religione potente (nel contesto del tardo Medioevo, il Cristianesimo) si espande e penetra in molteplici sfere della vita umana: influenza i pensieri, le emozioni, e ogni elemento della cultura. Tuttavia, egli avverte che col tempo queste influenze culturali non rimangono passive; reagiscono e influenzano a loro volta la religione. Le immagini e le idee che inizialmente erano state integrate nel dominio religioso possono diventare così pervasive che soffocano il nucleo spirituale della religione stessa. Il processo di «santificazione di tutte le relazioni di vita» (Heiligen aller Lebensbeziehungen) ha dunque un lato fatale, poiché porta a un eccessivo formalismo e al rischio che la religione diventi più una questione di apparenza e rituale che di spiritualità genuina. Burckhardt prosegue affermando che nessuna religione è mai completamente indipendente dalla cultura del popolo e del tempo in cui si sviluppa. Anche quando una religione appare dominante e riesce a imporsi attraverso scritture sacre e norme, essa è comunque sempre influenzata e trasformata dalla cultura e dalla vita quotidiana in cui si radica. Infine, Burckhardt sottolinea un'importante conseguenza di questa interazione: a lungo andare, le religioni possono trovarsi minacciate da questi legami stretti con la cultura, poiché tali legami rischiano di farle deviare dalla loro essenza

¹⁹⁰ Burckhardt 1905: 99, 147.

originale. Tuttavia, finché una religione è vitale, continua a immergersi nella vita e nella cultura, pur correndo tali rischi. Burckhardt sembra anticipare la teoria della secolarizzazione proposta da Auerbach in *Mimesis*, poiché reputa la religione come un fenomeno dinamico, che influenza e viene influenzato dalla cultura.

La complessa questione della secolarizzazione, alla quale qui possiamo solo accennare selezionando le riflessioni più rilevanti per inquadrare il nostro discorso sul realismo di Auerbach, si collega strettamente a quanto emerso nel primo capitolo, dove abbiamo condotto una lettura comparata tra le *Lezioni di Estetica* di Hegel e il saggio giovanile di Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Come evidenziato dall'interpretazione hegeliana, la lotta tra gli dèi pagani e il Dio cristiano non è un confronto alla pari: i primi sono prodotti di una fantasia concettuale (*Vorstellung*), mentre il secondo è radicato nella vita reale, poiché nasce, vive, soffre e muore. Sia per Hegel che per Auerbach, la dimensione storica e concreta della vita di Gesù gli conferisce una superiorità ontologica rispetto agli dèi pagani. L'esistenza reale, in questo senso, accorda all'essenza della divinità un valore superiore. Da qui, appare del tutto coerente per Auerbach affermare che il mondo secolare sia sempre stato parte del dramma cristiano. Aggiungiamo inoltre che il dramma cristiano si origina proprio dall'elemento mondano e secolare, fino al momento in cui la stessa origine storico-esistenziale finisce per distruggere la cornice cristiana, diventando autonoma e puramente mondana. Queste considerazioni sulla secolarizzazione trovano un riscontro nelle teorie di un altro studioso tedesco, amico di Auerbach, Karl Löwith¹⁹¹.

La comunicazione tra Auerbach e Löwith è testimoniata da diverse lettere¹⁹². In una corrispondenza in particolare, datata al 4 luglio 1948, Auerbach ringrazia Löwith per avergli fatto dono del suo saggio dal titolo *Può esistere un gentiluomo cristiano?*¹⁹³. In questo saggio, Löwith riflette sull'incompatibilità dell'essere cristiano con la figura del gentleman. A questo proposito Auerbach fa notare all'amico che nel Medioevo alla differenza sociale non corrispondeva necessariamente una differenza culturale. Viene

¹⁹¹ Sul rapporto tra Auerbach e Löwith, si veda Bormuth 2012.

¹⁹² In open access al seguente link: <https://literaturkritik.de/realismus-und-einsamkeit-erich-auerbach-in-briefen,23891.html>

¹⁹³ *Can there be a Christian gentleman?* (1948-9) *Può esistere un gentiluomo cristiano?* / Löwith, Karl in "Società degli individui", 12, Franco Angeli, Milano 2001.

menzionata la figura del padre di Francesco d'Assisi. Proprio a quest'ultimo è dedicata tutta la seconda parte del VII capitolo:

Zu Beginn des 13. Jahrhunderts erscheint in Italien eine Gestalt, in der sich die hier in Rede stehende Mischung von sublimitas und humilitas, von ekstatischer, erhabener Gottverbundenheit und demütigkonkreter Alltäglichkeit auf beispielhafte Weise verkörpert, wobei sich Handlung und Ausdruck, Inhalt und Form nicht mehr trennen lassen; das ist Franz von Assisi. Der Kern seines Wesens und die Wucht seines Auftretens beruht auf dem Willen zur radikalen und praktischen Nachahmung Christi ¹⁹⁴.

All'inizio del secolo XIII appare in Italia una figura in cui si incarna in modo esemplare la fusione di sublimitas e humilitas, l'unione estatica, solenne con Dio, e la quotidianità più umilmente concreta, senza che sia più possibile separare l'azione e l'espressione, il contenuto e la forma; si tratta di Francesco d'Assisi. Il nucleo della sua essenza e il vigore del suo comportamento si fondano sulla volontà di un'imitazione radicale e pratica di Cristo.

San Francesco viene subito introdotto come colui che ha permesso all'immagine della vita di Cristo di abbandonare la dimensione mistico-contemplativa in cui si era avvolta negli ultimi tempi, da quando erano cessate le persecuzioni dei martiri, per adottare nuovamente un «orientamento pratico, quotidiano, pubblico e popolare»¹⁹⁵.

Auerbach esamina una lettera scritta dal frate, e la descrizione che dà dello stile di Francesco è sorprendentemente simile a quella dello stile di Gregorio che abbiamo analizzato nel capitolo primo: «In questo brano non c'è né un'interpretazione della

¹⁹⁴ Auerbach 2015: 156.

¹⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 178. Auerbach, nel commentare la figura di San Francesco e il suo rapporto con l'imitazione della vita di Cristo, elabora una riflessione sullo stato della religiosità cristiana tra l'epoca delle persecuzioni dei martiri e quella in cui visse Francesco. Durante i primi secoli del cristianesimo, la fede era vissuta con grande intensità personale e collettiva, soprattutto a causa delle persecuzioni: i martiri vivevano il loro credo con totale devozione, anche a costo della vita, rendendo visibile il legame con l'esperienza della sofferenza e del sacrificio. Con la fine delle persecuzioni, tuttavia, la religione cristiana si consolidò all'interno delle strutture della società, acquisendo anche potere e stabilità sociale. Secondo Auerbach, questo portò a una progressiva trasformazione dell'ideale cristiano da un modello di vita pubblica, pratica e a rischio, a una dimensione più intima e mistica, spesso lontana dal quotidiano. Le pratiche di imitazione di Cristo si spostarono così in un ambito più spirituale e contemplativo, non più orientato alla visibilità della fede pubblica, ma alla riflessione interiore. Proprio San Francesco, con il suo stile di vita radicale avrebbe riportato l'immagine della vita di Cristo a un modello di imitazione attivo, concreto e popolare. Questo stile francescano restituì al cristianesimo un orientamento pratico e quotidiano.

Scrittura, né ci sono figure retoriche; la costruzione delle proposizioni è affannosa, maldestra e senza ripartizione calcolata dell'insieme; tutte le proposizioni cominciano con “et”»¹⁹⁶. Anche in questo caso, lo stile tradisce la mancanza di un ordine cosciente, qui definito «ripartizione calcolata dell'insieme», il che fornisce plasticamente l'immagine di uno sguardo che osserva le cose non nel loro insieme, cioè necessariamente da un'altezza differente, bensì da una prospettiva interna. Come abbiamo provato a teorizzare nel caso di Gregorio di Tours, anche – e più esplicitamente – Francesco non potrebbe osservare le cose nel loro insieme, poiché egli è sopraffatto da quelle stesse cose, che vive in prima persona, e di cui fa inevitabilmente parte:

Aber der Mensch, der diese hastigen Zeilen schrieb, ist augenscheinlich *so hingerissen von seinem Gegenstand*, derselbe erfüllt ihn so vollkommen, und das *Bedürfnis*, sich mitzuteilen und verstanden zu werden ist so überwältigend, daß die Parataxe zu einer Waffe der Beredsamkeit wird; wie die immer neu sich bildenden gewaltigen *Wellen einer starken Brandung* schlagen die *Et-Sätze* aus dem Herzen des Heiligen gegen das des Adressaten, wie es gleich zu Anfang mit *sicut possum* und *de facto anime tue* ausgedrückt ist¹⁹⁷.

Ma colui che scrisse queste righe frettolose, è evidentemente talmente preso del suo argomento, e il bisogno di comunicare e di essere compreso è talmente grande, che la paratassi diventa un'arma di loquacità; simili a potenti onde marine le proposizioni comincianti per “et” partono dal cuore del santo per infrangersi contro il cuore di colui al quale sono destinate; ciò viene espresso subito in principio con “sicut possum” e “de facto anime tue”¹⁹⁸.

Auerbach parla esplicitamente di «bisogno di comunicare e di essere compreso». Il carattere di necessità e di intima urgenza di dire una cosa così importante e di essere compreso è qualcosa di profondamente vero e realistico, ed è comune agli autori che non a caso abbiamo scelto di analizzare nel nostro lavoro. Si vedrà che Auerbach parlerà in un modo molto simile della forza espressiva di Dante, che pretende di essere ascoltato¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Auerbach 2000: 182.

¹⁹⁷ Auerbach 2015: 160. Corsivi miei.

¹⁹⁸ Auerbach 2000: 182. a

¹⁹⁹ Cfr. infra, terzo capitolo, in un confronto più esplicito sul tema di intenzionalità e autorialità.

La lettera di San Francesco, esaminata da Auerbach, risale al 1223 ed è rivolta “ad quendam ministrum”. In essa il santo discute del trattamento dei frati dell’Ordine che commettono peccato:

Fratri N’ ministro. Dominus te benedicat. dico tibi sicut possum de facto anime tue, quod ea, que te impediunt amare Dominum Deum, et quicumque tibi impedimentum fecerint sive fratres sive alii, etiamsi te verberarent, omnia debes habere pro gratia. Et ita velis et non aliud, et hoc sit tibi per veram obedientiam Domini Dei et meam, quia firmiter scio, quod illa est vera obedientia. Et dilige eos, qui ista faciunt tibi, et non velis aliud de eis, nisi quantum Dominus dederit tibi. Et in hoc dilige eos et non velis quod [pro te? soltanto in uno dei sei manoscritti conservati] sint meliores christiani. Et istud sit tibi plus quam heremitorium, et in hoc volo cognoscere, si diligis Deum et me servum suum et tuum, si feceris istud, scilicet quod non sit aliquis frater in mundo, qui peccaverit, quantumcumque potuerit peccare, quod, postquam viderit oculos tuos, unquam recedat sine misericordia tua, si querit misericordiam, et si non quereret misericordiam, tu queras ab eo, si vult misericordiam, et, si millies postea appareret coram oculis tuis, dilige eum plus quam me ad hoc, ut trahas eum ad Dominum, et semper miserearis talibus²⁰⁰

Fratello e ministro. Il Signore ti benedica. Ti dico, per quanto posso, riguardo alla tua anima, che qualunque cosa ti impedisca di amare il Signore Dio, e chiunque ti ponga un ostacolo, siano essi fratelli o altri, anche se ti picchiassero, devi considerare tutto come una grazia. E così devi volere e nient’altro, e questo deve essere per te come una vera obbedienza al Signore Dio e a me, perché sono fermamente convinto che questa è la vera obbedienza. E ama coloro che ti fanno queste cose, e non desiderare altro riguardo a loro se non ciò che il Signore ti concederà. Amali in questo modo e non desiderare che siano migliori cristiani solo per te. E questo deve essere per te più di un eremitaggio, e in questo voglio sapere se ami Dio e me, suo e tuo servo, se farai questo: che non ci sia alcun fratello al mondo che abbia peccato, per quanto gravemente possa peccare, che, dopo aver visto i tuoi occhi, se chiede misericordia, non vada mai via senza aver ricevuto la tua misericordia. E se non dovesse chiedere misericordia, tu cerca di sapere da lui se la vuole, e, se mille volte apparisse davanti ai tuoi occhi, amalo più di me affinché tu possa condurlo al Signore, e abbi sempre misericordia per tali persone.

Prendendo avvio, come di consueto, dall’analisi stilistica, Auerbach individua, nel proliferare della congiunzione “et” – segno evidente di un’urgenza comunicativa

²⁰⁰ Auerbach 2000: 181-2.

immediata – un primo sintomo di quell’impulso che muove Francesco. Accanto a questa incessante paratassi, emerge un secondo elemento decisivo: la presenza insistente di pronomi e aggettivi dimostrativi che conferiscono al discorso una tangibilità quasi corporea. È come se, attraverso questa plasticità del linguaggio, si manifestasse la stessa radicalità dell’esperienza di Francesco: non si tratta solo di trasmettere un contenuto, ma di incarnarlo, di renderlo presente e immanente. Il messaggio non resta confinato al piano dell’astrazione morale, bensì si fa appello vivo e diretto, chiamando l’umanità non a fuggire dal male, ma a incontrarlo, ad attraversarlo. In questa prospettiva, il mondo terreno, con le sue ferite e storture, non è più il teatro di una fuga, ma di una grazia che fornisce all’essere umano l’occasione di non eludere il mondo, ma di immergervisi. È qui che si compie l’assoggettamento al male, non come sconfitta, ma come forma più alta di testimonianza. In questo incontro con la sofferenza e la miseria del mondo, Francesco non si limita a esemplificare l’obbedienza e l’amore: egli le incarna, trasformando ogni circostanza, anche la più dolorosa, in un’opportunità per «dimostrare la forza dell’amore e dell’ubbidienza»²⁰¹:

Die ganz unliterarische, der gesprochenen Sprache nah verwandte Unmittelbarkeit des Ausdrucks unterstützt also einen sehr radikalen Inhalt. Zwar ist dieser nicht neu, denn von Anfang an ist das In-der-Welt-Leiden und Sich-dem-Bösen-Unterwerfen eines der christlichen Hauptmotive; aber die Akzente werden neu gesetzt; das Leiden und Sich-Unterwerfen ist nicht mehr ein pathetisches Märtyrertum, sondern ein unablässiges Sich-Demütigen im alltäglichen Lauf der Dinge [...] sieht Franz in den Weltgeschäften den eigentlichen Schauplatz der Nachahmung; wobei freilich die Weltgeschäfte nicht die großen politischen Vorgänge sind [...] sondern das alltägliche Getriebe zwischen beliebigen Personen, sei es innerhalb eines Ordens, sei es mitten zwischen dem Volk [...]

L’immediatezza dell’espressione, niente affatto letteraria, affine alla lingua parlata, sorregge dunque un contenuto molto radicale. Questo a dir vero non è un fatto nuovo, perché fin dal principio il soffrire-nel-mondo e l’assoggettarsi-al-male è uno dei motivi principali cristiani; ma gli accenti sono qui posti in modo nuovo; il soffrire e il sottomettersi non sono più un martirio patetico, ma un incessante umiliarsi nel corso ordinario della vita quotidiana. [...] Francesco vede nelle occupazioni mondane il vero palcoscenico per l’imitazione; va però detto che queste occupazioni non sono i grandi

²⁰¹ Mimesis 2000: 183.

eventi politici, bensì la normale attività quotidiana tra persone comuni, sia all'interno di un ordine sia in mezzo al popolo [...]

In queste righe Auerbach condensa lo spirito filosofico di quello che tre capitoli dopo chiamerà “realismo creaturale”. Francesco si esprime in uno stile del tutto immediato, al punto che lo si potrebbe definire improvvisato, che è tuttavia perfettamente in grado di sorreggere un contenuto radicale, ossia la tensione che caratterizza l'esistenza umana, il suo essere nel mondo, il soffrirvi. Nel discorso teologico cristiano, il dolore e la sottomissione al male non sono momenti distinti, bensì due modalità complementari dell'esistenza. Ogni gesto del Santo è il tentativo di afferrare l'unità tra la vita quotidiana e il destino trascendente dell'essere umano cristiano. Il vivere-in-questo-mondo e il sottomettersi-al-male non si distinguono più come due dimensioni opposte, bensì come un unico movimento che sospende ogni distinzione tra martirio e vita comune, tra eccezione e norma²⁰². Francesco, nell'interpretazione di Auerbach, disloca il martirio dal registro patetico-eroico di chi soffre per un ideale sublime, portandolo nell'orizzonte del quotidiano, nella dimensione del vivere ordinario, della vita fra “persone qualunque”. Qui, il martirio non è più un evento straordinario, un sacrificio culminante nella morte, ma diventa la regola di un'esistenza che si sviluppa interamente nella sottomissione alle piccole dinamiche quotidiane, in quella che potremmo definire con Agamben una «nuda vita»²⁰³ esposta, fragile, ma capace di raccogliere nei proprio confini l'intera portata dell'*imitatio Christi*.

²⁰² A proposito dell'apparente dicotomia che Auerbach individua tra il *soffrire nel mondo* (In-der-Welt-Leiden) e il *sottomettersi al male* (Sich-dem-Bösen-Unterwerfen), è utile anticipare un tema ricorrente nell'ultimo capitolo del presente lavoro: quello dell'autenticità. Per Auerbach, la grandezza dell'insegnamento di Francesco risiede nel fatto che egli non si pone al di fuori del male (Bösen), ma vi si sottomette. L'esempio del Santo sembra mostrare che vivere autenticamente non significa né tentare di evitare il male, né subirlo in modo sporadico, ma piuttosto praticare una continua umiltà nel flusso quotidiano degli eventi («unablässiges Sich-Demütigen im alltäglichen Lauf der Dinge»).

Questa prospettiva può essere letta attraverso la dinamica tra autentico e inautentico nella forma di vita: quale postura autentica si dovrebbe assumere nei confronti dell'inautenticità o del male? Come suggerisce Ardovino (2016: 223) riflettendo sull'opera di Heidegger, l'autenticità non è un allontanamento totale dall'inautenticità, ma un movimento consapevole che la affronta direttamente: «[...] un muovere contro la dispersione inautentica, ma anche cogliere espressamente tale dispersione facendosi “incontro” ad essa, ossia afferrandola e determinandola [...]». L'autenticità del sé è un afferramento modificato della sua inautenticità, mai un librarsi al di sopra di essa». Questo implica che l'autenticità, invece di negare o superare radicalmente l'inautenticità, può realizzarsi attraverso una relazione trasformativa con essa (su questo cfr. Ardovino 1998).

²⁰³ Agamben 1995.

Francesco non riconosce più nei «grandi affari del mondo» (die großen politischen Vorgänge) il luogo dell'imitazione del Cristo, ma piuttosto in ciò che Auerbach chiama il «Getriebe» quotidiano, un termine che si configura qui in contrapposizione ai *Vorgänge*, i grandi cambiamenti, e che configura più esplicitamente il trambusto vitale dell'ordinario, il moto impersonale e continuo della vita sociale tra individui comuni. È proprio nella vivace e indifferente ripetitività del quotidiano che si manifesta la possibilità dell'imitazione più autentica: non più come imitazione eroica del Cristo sofferente, ma come esposizione continua all'umiliazione e alla fragilità della condizione umana. In quest'ottica, Francesco non sfugge alla mondanità, ma la trasfigura. La mondanità stessa, con le sue umiliazioni, i suoi fallimenti e le sue meschinità, diventa lo spazio privilegiato in cui si compie l'assoggettamento cristiano. La vita diviene martirio, non poiché conduce alla morte, ma poiché si espone continuamente al rischio dell'imprevisto, del male e dell'imperfezione. In questo, Francesco anticipa un modo radicalmente nuovo di intendere il rapporto tra sacro e profano, tra divino e terreno, che non si sviluppa più nell'opposizione tra questi due poli, ma nella loro reciproca compenetrazione e interazione: il vivere e il soffrire, l'imitare e il sottomettersi non sono più azioni separate, ma un unico, ininterrotto atto di vita. Entro questa cornice di costante trasfigurazione va inserito lo sforzo mimetico di Francesco, non soltanto rispetto alla vita di Gesù, ma anche rispetto alle creature del mondo, in cui egli spesso si trasfigura. Emblematici sono episodi come l'imitazione del belato di una pecora nel pronunciare il nome di Betlemme durante una rappresentazione, o il travestimento da mendicante – gesti che Auerbach non manca di segnalare:

Das öffentliche Auftreten des Heiligen hat nun, wie wir schon oben sagten, stets etwas sehr Eindringliches, Sinnfälliges, ja Szenenhaftes; die Anekdoten, die davon berichten, sind sehr zahlreich, und es finden sich darunter solche, die auf ein späteres Empfinden nahezu grotesk oder sogar possenhaft wirken; so wenn berichtet wird, daß er bei dem Weihnachtsfest im Stall von Greccio, mit Ochs und Esel, dem praeseptum, singend und predigend in der Aussprache des Wortes Bethle- hem das Blöken eines Lammes nachahmte; oder daß er nach einer Krankheit, in der er gepflegtere Nahrung zu sich genommen hatte, bei seiner Rückkehr nach Assisi einem Bruder befahl, ihn wie einen Verbrecher am Strick durch die Stadt zu führen und dabei laut zu rufen: hier seht den Vielfraß, der sich ohne euer Wissen mit Hühnerfleisch vollgestopft hat! Aber solche Auftritte wirkten zu ihrer Zeit und an ihrem Ort nicht possenhaft; das Auffällige,

übertriebene und Grelle erschien nicht anstößig, sondern als sinnfällige, beispielhafte Bekundung eines heiligen Lebens, unmittelbar einleuchtend, jedem verständlich und jeden zu vergleichender Selbstprüfung und zum Miterleben auffordernd. Neben so auffälligen und ins Breite wirkenden Szenen gibt es andere Anekdoten, die von großer Zartheit und Liebenswürdigkeit zeugen, und die eine bedeutende, rein instinktive psychologische Begabung verraten; Franciscus weiß in entscheidenden Augenblicken stets, was im Herzen des anderen vorgeht, und sein Eingreifen trifft darum stets die entscheidende Stelle; es bewegt und erschüttert. überall ist es die überraschende, sinnfällige Unmittelbarkeit seines Wesens, die so stark, so beispielhaft und so unvergeßlich wirkt²⁰⁴.

Il modo con cui il santo si presentava in pubblico era, come abbiamo già detto, di grande effetto teatrale. A questo proposito si hanno molti aneddoti, alcuni addirittura grotteschi o farseschi per il nostro sentire; così quello che racconta come egli a Natale nella stalla di Greccio con il bue, l'asino, il presepio, cantando e predicando, nella pronuncia della parola Betlemme imitasse il belare di un agnello; o come dopo una malattia, durante la quale aveva mangiato meglio del solito, al suo ritorno ad Assisi ordinasse a un frate di condurlo per la città come un malfattore legato a una corda gridando: "Ecco l'ingordo, che a vostra insaputa si è ingozzato di carne di pollo!" Queste scene al loro tempo e nel loro luogo non sembravano delle farse; non avevano nulla di grossolano ed esagerato e irritante; erano testimonianze di una vita santa, convincenti, comprensibili a ognuno, tali da incitare a un esame di se stessi e a dividerne l'esperienza. Altri aneddoti invece sono di una grande delicatezza e gentilezza e testimoniano di un talento istintivamente psicologico. Nel momento decisivo san Francesco sa sempre ciò che succede nel cuore dell'altro e perciò il suo intervento colpisce sempre nel segno, commuove e scuote. Dappertutto c'è una sorprendente immediatezza della sua natura che s'impone in modo esemplare e indimenticabile²⁰⁵.

In questo passaggio, Auerbach analizza l'apparizione pubblica di San Francesco, sottolineando il carattere straordinariamente diretto e incisivo delle sue azioni. Il Santo non solo comunica attraverso la parola, ma anche tramite gesti estremamente evidenti e simbolici, che potrebbero sembrare bizzarri o persino ridicoli a chi li osservasse con una sensibilità moderna. Auerbach cita due esempi che illustrano il modo in cui Francesco

²⁰⁴ Auerbach 2015: 162.

²⁰⁵ Auerbach 2000: 184.

utilizza un linguaggio quasi teatrale per esprimere il suo messaggio di umiltà e imitazione di Cristo: la celebrazione natalizia a Greccio, dove Francesco imita il belato di un agnello, e il suo ritorno ad Assisi dopo una malattia, quando si fa condurre per la città come un criminale per aver mangiato cibo raffinato.

A prima vista, questi episodi potrebbero sembrare esagerati o addirittura farseschi, ma Auerbach insiste sul fatto che, nel contesto storico e culturale del tempo, queste manifestazioni vengono percepite come gesti chiari e comprensibili, in grado di comunicare un modello di vita santa accessibile a tutti. L'esagerazione non è vista come un difetto, ma come una forma efficace di comunicazione simbolica.

Francesco, con la sua profonda capacità di intuire i bisogni e le emozioni degli altri, riesce sempre a intervenire al momento giusto, colpendo nel profondo chi lo osserva o lo ascolta. Questa «immediatezza sorprendente», come la chiama Auerbach, rende Francesco non solo un modello di santità, ma anche una figura straordinariamente empatica e psicologicamente dotata.

L'esistenza quasi scenica di Francesco si rivela così radicale da “assoggettare” le esistenze di coloro che lo incontrano. Questa esemplarità costringe all'immedesimazione sentimentale, a una partecipazione attiva a un'esperienza reale. Non sorprende, dunque, che a un individuo come Francesco, «grande poeta e, per natura, attore di se stesso», Auerbach riconosca di aver evocato per primo le forze drammatiche del sentimento e della lingua italiani²⁰⁶.

Nelle ultime due pagine, Auerbach delinea come l'atmosfera generata dalla vita esemplare di Francesco non si limiti a un'epoca storica, ma abbia conseguenze durature sul realismo medievale. Tra i suoi eredi si erge il radicale francescano Jacopone da Todi, che, nella sua rappresentazione poetica della Passione, introduce, similmente ai Misteri, variazioni e approfondimenti psicologici che delineano uno “sviluppo drammatico” dell'angoscia di Maria, la quale si rivolge direttamente a Pilato. Le intercessioni delle

²⁰⁶ Auerbach 2000: 188.

voci popolari all'interno della scena evocano nella memoria gli interventi che i primi cristiani applicarono ai testi veterotestamentari.

Assistiamo, così, a una fase storica in cui un medioevo al crepuscolo accoglie una nuova intrusione delle voci extraletterarie nel tessuto testuale. Quando voci che fino a quel momento dimoravano in spazi estranei alla letteratura si intromettono nel testo, quest'ultimo non rimane indifferente. Così, il realismo acquisisce una nuova vita, emergendo dall'incontro con ciò che gli era, fino a quel momento, estraneo. Questa è, in fondo, la realizzazione della vocazione del dispositivo cristiano: ricordare all'arte la sua origine vivente.

PARAGRAFO 2 – IL REALISMO CREATURALE NEI CAPITOLI X-XI-XII

LA SALE

Auerbach illustra un primo esempio di realismo creaturale nel decimo capitolo di *Mimesis*, attraverso la rappresentazione di alcuni momenti che mettono in scena una situazione intima di una conversazione dal contenuto tragico di due sposi nel letto: «La cosa che più sorprende è vedere in quanto grande misura un realismo creaturale senza veli è conciliabile, in questo pomposo stile araldico, con un contenuto tragico»²⁰⁷.

Il primo momento in cui viene impiegato il termine è il decimo capitolo di *Mimesis*, dedicato all'opera di Antoine de la Sale:

Das Tragische und Ernsthaft-Problematische zeigt sich hier mitten in dem alltäglichen Wesen einer Familie, und obgleich es sich um hochadlige, streng in feudalen Formen und Überlieferungen lebende Personen handelt, so ist doch die Lage, in welcher sie angetroffen werden, nämlich nachts, im Bett, nicht als Liebende, sondern als Eheleute, in großer Not klagend und einander zu helfen bemüht, von der Art, daß sie weit eher bürgerlich oder vielmehr menschlich, kreatürlich wirkt als feudal. Trotz der feierlich-zeremoniellen Sprache geht es sehr einfach und sehr naiv zu; wenige, einfache Gedanken

²⁰⁷ Ivi: 268-9.

und Empfindungen treten miteinander oder gegeneinander auf; von Stiltrennung zwischen Tragik und alltäglicher Realistik ist nicht die Rede. In ihrer Blütezeit, im 12. Jahrhundert, hat uns die feudale Literatur nichts derart Wirkliches und Kreatürliches hinterlassen; Eheleute im Bett, das wäre höchstens im Volksschwank vorgekommen²⁰⁸.

La tragicità e il serio-problematico si manifestano qui nel cuore stesso della quotidianità di una famiglia; e sebbene si tratti di persone di alta nobiltà, rigidamente immerse nelle forme e nelle tradizioni feudali, la situazione in cui vengono trovate, cioè di notte, a letto, non come amanti, ma come coniugi, angosciati e pronti ad aiutarsi a vicenda, appare molto più borghese o piuttosto umana, creaturale, che feudale. Malgrado il linguaggio cerimoniale e solenne, la scena si sviluppa in modo molto semplice e ingenuo; pochi, semplici pensieri ed emozioni si manifestano in reciproca opposizione; non vi è alcuna separazione stilistica tra tragico e realistico-quotidiano. La letteratura feudale, nella sua epoca di massimo splendore nel XII secolo, non ci ha lasciato nulla di così reale e creaturale; dei coniugi a letto sarebbero apparsi, al massimo, nella farsa popolare.

In queste righe sono presenti diversi elementi che appartengono alla sfera del realismo creaturale, che per ora è anticipato dall'aggettivo sostantivato «Kreatürliches». E già la sua introduzione viene presentata come stravagante e insolita; una scena tanto privata e quotidiana, infatti, non si prestava facilmente al testo letterario, per di più feudale e fortemente medievale, bensì maggiormente ad altre strutture narrative più vicine alla teatralità e addirittura alla comicità, come la farsa popolare (Volksschwank). Sebbene possa sembrare una considerazione ovvia, si tratta di un elemento importante alla luce di un testo da cui Auerbach aveva tratto ispirazione per la formulazione della nozione di creaturale.

Le Réconfort de Madame du Fresne, come riportato, è ambientato nel periodo della Guerra dei Cent'anni e ruota attorno all'assedio inglese della fortezza di Brest da parte del Principe Nero. Il comandante francese, il signor du Chastel, è costretto a consegnare suo figlio tredicenne come ostaggio in un patto che garantirebbe la resa della fortezza se, entro un termine stabilito, il Principe Nero non avesse ricevuto aiuti. Quando una nave carica di vettovaglie giunge in soccorso, il comandante invia un messaggio al principe

²⁰⁸ Ivi: 235.

per chiedere la restituzione dell'ostaggio, ma il Principe, adirato per il dileguarsi della prospettiva di conquista della fortezza, rifiuta.

La narrazione enfatizza il dilemma morale e personale del comandante, che appare composto davanti ai suoi uomini ma sprofonda nella disperazione quando, di notte, è insieme alla moglie nel letto. Dopo tentativi infruttuosi, la fortezza non riesce a mobilitarsi in tempo per salvare il ragazzo, che viene giustiziato.

In seguito, il comandante compie una vittoriosa sortita contro gli inglesi, prendendo numerosi prigionieri e infliggendo loro una vendetta crudele. Il racconto termina con la moglie del comandante che, appresa pubblicamente la morte del figlio, reagisce con rassegnazione, completando il quadro di sacrificio familiare e rigido onore cavalleresco.

Tra gli aggettivi che puntellano la scena troviamo «bürgerlich», «menschlich», «einfach», «naiv», «alltäglicher»: sebbene si tratti di un contesto storico premoderno, e di uno stile difficilmente accessibile alla maggioranza dei lettori di oggi²⁰⁹, quanto di più lontano da un testo attuale, il lettore riesce immediatamente a riconoscervi un'atmosfera che gli è familiare. Viene portato in scena un momento di vita vera, che fino a quel momento la letteratura non era stata in grado di ospitare. La rappresentabilità di una scena come questa ritrova le proprie ragioni in quella rivoluzionaria mescolanza stilistica introdotta dai testi cristiani, come vedremo meglio in seguito. Per ora, torniamo al testo auerbachiano:

Und was soll man erst zu der Darstellung des weinenden und schreienden Knaben sagen, der zum Tode geführt wird! Ich will sie nicht rühmen; weder für den Leser noch für den armen Vater, an den sich ja der Bericht des Herolds wendet, ist es erforderlich, die Einzelheiten des Vorgangs mit soviel sinnlicher Evidenz auszumalen. Um so auffallender ist es, welch ein Maß von hüllenloser kreatürlicher Realistik mitten in diesem heraldischen Prunkstil mit einem tragischen Vorgang vereinbar ist. Alles ist darauf angelegt, den Gegensatz zwischen der Unschuld des Kindes und dem gräßlichen Vollzug, zwischen seinem bis dahin wohlbehüteten Leben und der plötzlich auf es hineinbrechenden erbarmungslosen Wirklichkeit anschaulich zu machen: das Mitleid der Wachen, die mit dem Jungen sich schon während seiner kurzen Geiselhaft angefreundet haben, sein kindlich fassungsloses, zweimal auf den Hörer einströmendes Jammergeschrei, das, immer dieselben Worte wiederholend, sich an alle anwesenden und

²⁰⁹ Cfr ivi: 261.

abwesenden Beschützer anklammert, sein Sträuben gegen den Tod bis zum letzten Augenblick, trotz des tröstenden und die Beichte abnehmenden Mönchs, so daß von dem verzweifelden Sich-Anstemmen die gefesselten Füße bis auf die Knochen aufgescheuert sind; es wird dem Herren du Chastel und dem Leser nichts erspart.

E che dire della rappresentazione del ragazzo che piange e urla, mentre viene condotto alla morte! Non li loderò; né per il lettore né per il povero padre, a cui è indirizzato il rapporto dell'Araldo, è necessario dipingere i dettagli dell'evento con tanta concreta evidenza. È ancora più sorprendente come un mezzo del realismo creaturale dispiegato in mezzo a questo stile araldico di pompa sia compatibile con un evento tragico. Tutto è pensato per rendere evidente il contrasto tra l'innocenza del bambino e l'orribile esecuzione, tra la sua vita fino ad allora ben protetta e la realtà spietata che improvvisamente irrompe su di lui: la pietà delle guardie, che hanno fatto amicizia con il ragazzo durante la sua breve prigionia, le sue grida di lamento infantile stordite che scorrono due volte nell'ascoltatore, il quale, ripetendo più e più volte le stesse parole, si aggrappa a tutti i protettori *presenti e assenti*, resistendo alla morte fino all'ultimo momento, nonostante il monaco consolante e confessante, fino al punto che i piedi legati siano sfregati fino all'osso dalla lotta disperata; nulla è risparmiato al signor du Chastel o al lettore.

Anche qui le scelte lessicali di Auerbach sono indicative di come il testo di La Sale si inserisce in un filone di realismo che coincide con il "rendere visibile" («anschaulich zu machen», «sinnlicher Evidenz auszumalen») la realtà nella sua spietata indifferenza²¹⁰. Come è ravvisabile già da ora, si tratta di una *Darstellung* che mette in scena una dimensione reale della vita, condita di elementi e dettagli pure raccapriccianti, che nulla (nichts) risparmiano (erspart) al signor du Chastel (dem Herren du Chastel) né lettore (dem Leser). Proprio il fatto di non risparmiare nulla della realtà dà la misura del carattere di novità di questa *Darstellung*. Inoltre, i destinatari di questa rappresentazione senza filtri sono sia i personaggi del testo che il lettore: si tratta di un accostamento rilevante che rende il confine letterario permeabile alla realtà vera. Auerbach pone il signor du Chastel che assiste all'esecuzione del figlio sul medesimo piano del lettore. Gli sguardi e le voci affollano questa scena sono molteplici: dal giovane ostaggio, all'araldo, le guardie,

²¹⁰ Questo lessico non può che riportarci alla memoria il quarto capitolo di *Mimesis*: il legame estetico tra il quarto e il decimo capitolo sarà approfondito nella prossima sezione.

l'ascoltatore (Hörer), i protettori, il signor du Chastel, e il lettore; persino la realtà sembra assumere una parvenza umana. I confini tra il piano della mimesi e quello della realtà sono estremamente confusi e confondenti, al punto che si fa fatica a trovare una terminologia che descriva ciò che qui abbiamo definito frettolosamente come "piani". Si tratta di una mescolanza generale, non soltanto tra chi è dentro la scena, come il giovane ostaggio, le guardie, il signor du Chastel, e chi è fuori, primo fra tutti il lettore che viene esplicitamente chiamato in causa; vengono convocate persino figure che non sono presenti: i protettori a cui il giovane disperatamente si aggrappa sono *anwesenden und abwesenden*, presenti e assenti. Tutto è volto a trasmettere un concentrato di elementi e dimensioni, che di norma non ci starebbero neppure. Si potrebbe quasi parlare di una polifonia, in cui persino i silenzi pretendono di dire qualcosa.

Si osservi come il lessico selezionato da Auerbach alternino elementi che appartengono alla sfera della cura e/o della sofferenza intima (Unschuld, Kind, Mitleid, anfreunden, kindlich, Beichte, Beschützer) a elementi che esprimono conflitto e carnalità (Tod, Geiselhaft, Jammergeschrei, Knochen, aufgescheuert). In entrambi i casi, si tratta di contenuti fortemente realistici e "veri" che penetrano la narrazione. Come era accaduto nell'analisi dell'episodio del tradimento di Pietro, anche in questo caso emergono due campi sensoriali, dell'udito e della vista. Il lettore è costretto a osservare, come fosse presente sulla scena, o come se la scena fosse presente presso di lui, l'esecuzione del bambino, e a sentirne il giovane pianto disperato, così come era stato costretto ad ascoltare le lacrime di Pietro nel capitolo II.

Die Traditionsbeladenheit des ernstesten, kreatürlichen Realismus dieser Epoche erklärt sich aus seinem Ursprung: er stammt aus der christlichen Figuralanschauung, und entlehnt aus dem Christlichen fast alle seine gedanklichen und künstlerischen Motive. Die leidende Kreatur ist ihm gegenwärtig in der Passion Christi, deren Ausmalung immer krasser und deren sinnlich-mystische Suggestion immer stärker wird, oder in den Passionen der Märtyrer²¹¹.

Il carattere carico di tradizione del realismo serio e creaturale di quest'epoca può essere spiegato a partire sua origine: esso proviene dalla visione figurale cristiana e prende in prestito da quella cristiana quasi tutti i suoi motivi intellettuali e artistici. La creatura

²¹¹ Auerbach 2015: 236.

sofferente gli è presente nella Passione di Cristo, la cui colorazione si fa sempre più grossolana e la cui suggestione sensuale e mistica si fa sempre più forte, o nelle Passioni dei Martiri.

Qui Auerbach indica che l'origine del realismo creaturale è la concezione figurale cristiana²¹², da cui prende i motivi intellettuali e artistici. Se il realismo figurale si basava su una visione in cui la storia umana è interpretata spiritualmente attraverso figure che anticipano eventi futuri, come manifestazioni parziali di una realtà escatologica, la quale sarà rivelata pienamente alla fine dei tempi, il realismo creaturale muove l'interpretazione figurale verso una rappresentazione più immediata della condizione umana, in particolare quella sofferente. La "creatura", intesa come l'essere umano fragile e limitato, è costantemente immersa in una realtà che, pur avendo perso il riferimento esplicito alla trascendenza, rimane segnata da questa eredità cristiana: il dolore e la sofferenza terrena, figuramente connessi al sacrificio di Cristo, divengono ora aspetti ineludibili della condizione umana, come si vedrà in particolare nel capitolo XII. La sofferenza del Cristo nella Passione diventa un modello concreto e visibile della condizione di ogni creatura umana. Ma tale sofferenza non è motore di una rivendicazione trasformatrice o desiderio di cambiamento, come sarà per il Realismo ottocentesco: nel modo creaturale di raffigurare la realtà non vi è alcuna intenzione, né politica né sociale²¹³, che sia proiettata

²¹² James Porter vede rottura piuttosto che continuità tra il realismo creaturale e quello figurale: il realismo figurale, debole dal punto di vista dell'accadere storico soccomberebbe a vantaggio di un realismo maggiormente incarnato (che, tuttavia, definisce "earthly" e mai esplicitamente creaturale): «Such is the contradictory mission of figures: they announce the truth of events that take place in time, but only within a framework that rejects temporality; figures are "timeless" because they belong "to all times" ("Figura", p. 89). This atemporal framework endows figures with the only truth they have, which is ultimately a spiritual, not a historical, truth (see "Figura", pp. 89–90) [...] The desire for historical authenticity prevails, not the figurative mechanism that gave it only partial expression. Figural reading was a passing phase, not an enduring monument» (Porter 2017: 88).

²¹³ Cfr. Auerbach 2001: 273: «La particolarità di questa concezione creaturale dell'uomo, che sta in nettissimo contrasto con l'antica e umanistica, consiste in ciò, che con tutto il grande rispetto che essa ha della veste sociale dell'uomo, non ne ha invece nessuno dell'uomo stesso non appena egli la deponga. Sotto questa veste non v'è nulla fuor che la carne, che vecchiaia e malattia deturperanno e morte e putredine distruggeranno. È questa, se così si vuole, una teoria radicale dell'uguaglianza di tutti gli uomini, *ma non in senso attivo e politico*, bensì nel senso di uno svilimento della vita che viene a colpire ognuno immediatamente» (corsivo mio). Questa differenza di contenuto è una delle caratteristiche principali che distinguono il realismo creaturale da quello ottocentesco. Quest'ultimo, infatti, è inevitabilmente intriso di elementi della concezione rinascimentale, la quale, in contrasto con la tradizione medievale, riprende i valori e gli ideali dell'antica cultura classico-umanistica. A nostro avviso, tale differenza si riflette anche nel dibattito che si crea all'interno del cosiddetto neorealismo italiano, tra Pier Paolo Pasolini e Franco Fortini, sul finire degli anni Cinquanta (Ferretti 1975; Luperini 1982; Muraca 1993; Scotti 2004). Il primo,

in avanti rispetto allo spazio angusto di chi narra. In un contesto simile, non sorprende che la «Ausmalung» della narrazione divenga più grezza (kresser), innestata da una suggestione sensuale-mistica.

Doch ist in unserem Zusammenhang für den Realismus des ausgehenden Mittelalters einiges andere hervorzuheben; und zwar zunächst, daß das Bild vom wirklich lebenden Menschen, welches die christliche Stilmischung geschaffen hatte, nämlich das kreatürliche, nun auch außerhalb der im engeren Sinne christlichen Sphäre auftaucht; wir treffen es in unserer Erzählung an, die einen feudal-militärischen Vorgang berichtet. Ferner ist darauf hinzuweisen, daß die Darstellung wirklich-gegenwärtigen Lebens sich nun mit besonderer Liebe und großer Kunst dem Intimen, Häuslichen und Alltäglichen des Familienlebens zuwendet. Auch dies stammt, wie wir eben sagen, aus der christlichen Stilmischung, und in den Motiven, die mit der Geburt Mariae und derjenigen Christi zusammenhängen, sind die Modellvorstellungen für eine solche Entwicklung gegeben. übrigens bleibt der typologische Symbolismus in diesen «realistischen» Darstellungen noch lange wirksam²¹⁴.

Ma nel nostro contesto ci sono altre cose da sottolineare per il realismo del tardo Medioevo; e, in primo luogo, che l'immagine dell'essere umano realmente vivente, che aveva creato la mescolanza cristiana degli stili, cioè quella creaturale, appare ora anche al di fuori della sfera cristiana in senso stretto; lo ritroviamo nella nostra narrazione, che riporta un evento feudale-militare. Va anche sottolineato che la rappresentazione della vita reale-presente si rivolge ora con particolare amore e grande arte agli aspetti intimi, domestici e quotidiani della vita familiare. Anche questo, come abbiamo appena detto, deriva dalla mescolanza cristiana di stili, e nei motivi connessi con la nascita di Maria e quella di Cristo vengono date le idee modello per un tale sviluppo. Per inciso, il simbolismo tipologico rimane efficace in queste rappresentazioni “realistiche” per molto tempo a venire²¹⁵.

lettore di Auerbach ed estimatore proprio di quel realismo creaturale che era rimasto all'ombra delle teorie più note di *Mimesis* (su Pasolini lettore di Auerbach cfr. Pasolini 1960: 1087-88; Pasolini 1979: 2020; Bologna 2009; De Laude 2009; Cadoni 2011), riteneva che il neorealismo fosse divenuto una forma eccessivamente codificata, incapace di cogliere in quella realtà raffigurata gli aspetti mitici e antropologici, bensì soltanto un insieme di condizioni materiali da documentare.

²¹⁴ Auerbach 2015: 236-7.

²¹⁵ Trad. modificata rispetto all'edizione italiana che traduce: «Nel realismo dell'arte figurativa di quella cerchia si trovano del resto elementi tipologici cristiani in numero molto maggiore di quanto si credette fino

Nel realismo tardo medievale l'immagine di origine cristiana dell'essere umano realmente vivente (*wirklich lebenden Menschen*), che Auerbach definisce con l'aggettivo "creaturale", esce dalla cornice cristiana, aparendo anche al di fuori della sfera cristiana in senso stretto, addirittura da penetrare il racconto di un episodio di tipo feudale-militare. A ciò si accompagna un rinnovato interesse per quegli aspetti della vita domestica, che costituivano il completamento di ciò che avevano anticipato le Scritture con la vita di Maria e di Gesù. Proprio queste due figure continuano a essere modelli nel Tardo Medioevo, e per molto tempo a venire, per mezzo di un «simbolismo tipologico» che resterà «efficace» ancora a lungo nella rappresentazione realistica. In altri termini, Auerbach sottolinea che il simbolismo tipologico, cioè l'interpretazione dei simboli in senso tipologico, ovvero figurale, per cui eventi delle Scritture prefigurano il presente, continua a essere presente in queste rappresentazioni a lungo, intrecciandosi con lo sviluppo del realismo. Sebbene Auerbach distingua tra simboli e figure, in questo contesto è interessante notare che il dispositivo figurale, nato storicamente dall'interpretazione delle scritture divenga quasi un carattere vitalistico dell'ente rappresentato.

Sul finire del Medioevo, si diffonde la convinzione per cui tutti gli esseri umani sono accomunati da una condizione "creaturale", cioè da una radicale uguaglianza di fronte alla morte, che supera qualsiasi differenza legata al mondo terreno. In altri termini, la creaturalità coincide in parte con una condizione radicalmente terrena che accomuna tutti gli uomini, al punto da far impallidire tutte le altre vicissitudini terrene²¹⁶. Pertanto, «la particolarità di questa concezione creaturale dell'uomo, che sta in nettissimo contrasto con l'antica e umanistica, consiste in ciò» che non ha alcun rispetto «dell'uomo stesso non appena egli [...] deponga» la sua «veste sociale» sotto la quale «non v'è nulla fuor che la carne, che vecchiaia e malattia deturperanno e morte e putredine distruggeranno»²¹⁷. Auerbach sottolinea la lontananza della concezione creaturale da

a poco tempo fa». Ma qui il senso di quello che dice Auerbach sembra differire rispetto a quello reso dalla traduzione italiana.

²¹⁶ In un testo che abbiamo già citato, Luca Illetterati fa una pur breve interessante nota alla creaturalità definendola «forma di obbedienza a un trovarsi-già, a una situazione non scelta» (Illetterati 1996: 96).

²¹⁷ Auerbach 2000: 272.

quella umanistica in più occasioni nel corso del capitolo²¹⁸. Nell'ultimo capoverso adombra addirittura a una futura lotta tra le due concezioni:

Die Realistik der französisch-burgundischen Kultur des 15. Jahrhunderts ist also eng und mittelalterlich; sie hat keinerlei neue, die irdische Welt gestaltende Gesinnung, und erkennt kaum, daß die mittelalterlichen Ordnungen ihre konstruktive Kraft allmählich einbüßen; sie bemerkt kaum, wie bedeutende Veränderungen sich in der Struktur des Lebens vollziehen, und sie steht, an Weite des Horizonts, Kultur der Sprache und formender Kraft sehr zurück hinter dem, was die italienische spätmittelalterliche und frühhumanistische Blütezeit, schon ein Jahrhundert zuvor, durch Dante und Boccaccio geschaffen hatte. Allein es prägte sich in ihr eine Vertiefung des Sinnlich-Kreatürlichen aus, und dies christliche Erbe hat sie in die Renaissance hinübergerettet. In Italien empfanden Boccaccio und der Frühhumanismus jenen kreatürlichen Ernst in der Erfahrung des Lebens nicht mehr [...] ²¹⁹

Il realismo della civiltà franco-borgognona del quindicesimo secolo è dunque angusto e medievale. Esso non possiede una mentalità nuova, capace di ricostruire il mondo terreno, e a mala pena giunge al riconoscimento che gli ordinamenti medievali stanno a poco a

²¹⁸ Auerbach 2000: 262: «La particolarità di questa concezione creaturale dell'uomo, che sta in nettissimo contrasto con l'antica e umanistica, consiste in ciò, che con tutto il grande rispetto che essa ha della veste sociale dell'uomo, non ne ha invece nessuno dell'uomo stesso non appena egli la deponga. Sotto questa veste non v'è nulla fuor che la carne, che vecchiaia e malattia deturperanno e morte e putredine distruggeranno»; p. 263 a proposito di La Sale: «la sua lingua è di cerimonia, e tutto ciò che è cerimoniale è antiumanistico»; p. 264: «La mescolanza della pompa linguistica e dell'ingenua enumerazione produce l'impressione d'una strascicante uniformità di tempo, che non manca di solennità; è una specie di stile sublime, ma feudale, non umanistico, non classico e perfettamente medievale»; p. 283: «Boccaccio fu conosciuto in Francia soprattutto attraverso la traduzione di Laurent de Premierfait (1414), e, forse contemporaneamente al Réconfort, nacque nella cerchia borgognona una raccolta di novelle secondo il modello del Decamerone, le Cent Nouvelles. Ma l'originalità del Boccaccio non viene emulata, anzi probabilmente nemmeno riconosciuta. Le Cent Nouvelles Nouvelles sono una raccolta di storie salaci, che vengono scodellate in una brigata di signori, e questi signori, quantunque uomini di corte e cavalieri, e alcuni di condizione principesca, non si sentono affatto a disagio nell'atmosfera della farsa popolare. Non è rimasto nulla dello "stile medio" elegante e umanistico del Boccaccio, della sua dottrina amorosa, del suo servire le donne, della prospettiva umana, critica, spaziosa del Decamerone, della varietà dei suoi scenari e dei suoi quadri di vita. Naturalmente anche la lingua è certa colorita ed espressiva, ma è priva d'ogni elaborazione umanistica e tutt'altro che poetica. La prosa d'Alain Chartier, morto circa due decenni avanti, è assai più elegante e ritmicamente curata». p. 284: «In Italia Boccaccio e il primo Umanesimo non sentirono più quella serietà umana nell'esperienza della vita; nella stessa Francia, e in genere a nord delle Alpi, ogni realismo serio fu minacciato di morte per soffocazione tra le spire della pianta dell'allegoria, ma la forza spontanea del sensibile prevalse, e in tal modo il realismo creaturale medievale raggiunse il secolo XVI; diede al Rinascimento un forte contrappeso a quelle forze volte a separare gli stili, che scaturivano dall'imitazione umanistica degli antichi».

²¹⁹ Auerbach 2015: 249.

poco perdendo la loro forza costruttiva. A mala pena riconosce quali importanti mutamenti si compiono nella struttura della vita, e in termini di ampiezza d'orizzonti, raffinatezza linguistica e capacità operante, resta molto al di sotto di quanto il fiore del tardo Medioevo e dell'incipiente Umanesimo italiano avevano già compiuto un secolo prima per opera di Dante e di Boccaccio. In esso però si incise l'approfondimento dell'elemento sensibile-creaturale, e questa eredità cristiana fu portata in salvo fin entro il Rinascimento. In Italia Boccaccio e il primo Umanesimo non sentirono più quella serietà creaturale nell'esperienza della vita; nella stessa Francia, e in genere a nord delle Alpi, ogni realismo serio fu minacciato di morte per soffocazione tra le spire della pianta dell'allegoria, ma la forza spontanea del sensibile fu più forte, e in tal modo il realismo creaturale medievale raggiunse il secolo XVI; diede al Rinascimento un forte contrappeso a quelle forze volte a separare gli stili, che sorsero dall'imitazione umanistica degli antichi.

In un tentativo definitorio più esplicito, Auerbach accosta qui l'aggettivo creaturale a un oggetto assai rilevante nella trattazione auerbachiana del realismo: si tratta della serietà, *die Ernst*. Il realismo diviene serio e assume i contorni della creaturalità nel momento in cui entra in contatto con l'esperienza della vita. Torneremo sul ruolo dell'esperienza a proposito del dodicesimo capitolo, dedicato a Montaigne.

Il realismo borgognone dell'opera di La Sale è «eng und mittelalterlich», ristretto e medievale. Il primo aggettivo, in particolare, è degno di nota poiché Auerbach utilizzerà lo stesso aggettivo per rivolgersi a un certo modo di concepire e interpretare la realtà che emerge dalle pagine di La Sale, che ricorda alcuni episodi precedenti che riportiamo in seguito:

sie werden zwar häufig, zum Teil in phantastischer und symbolischer Art, als verworfen und abschreckend hingestellt, doch sind auch sie Ritter, und die soziale Struktur scheint bei ihnen genau die gleiche zu sein wie bei den Christen; dieser Parallelismus geht bis in die Einzelheiten und trägt dazu bei, die Enge des dargestellten Lebensraumes noch augenfälliger zu machen [...] Diese Gesinnung, die als eine christliche erstaunlich wirkt, und als christliche vorher nicht existierte, hat hier im Rolandslied nicht, wie in Spanien, ihre Begründung in einer gegebenen geschichtlichen Lage; es wird ihr auch sonst keine

Begründung gegeben; sondern es ist wie es ist, als ein parataktisches Gebilde von sehr einfachen, dabei doch oft in sich widerspruchsvollen, äußerst engräumigen Setzungen²²⁰

Anche se vengono spesso presentati, in parte in modo fantastico e simbolico, come individui corrotti e riprovevoli, anche loro sono cavalieri, e la struttura sociale sembra essere la stessa dei cristiani; questo parallelismo si estende fino ai dettagli e contribuisce a rendere ancora più evidente l'angustia dello spazio di vita rappresentato [...] Questo atteggiamento, che appare sorprendente come cristiano e che prima non esisteva come cristiano, non trova qui nella *Chanson de Roland*, come in Spagna, una giustificazione in una data situazione storica; non viene data nemmeno un'altra giustificazione; ma è come è, come una costruzione paratattica di affermazioni molto semplici, spesso tra loro contraddittorie e fortemente limitate nello spazio.

Der Gegenstand des Rolandsliedes ist eng, und für seine Menschen ist nichts Grundsätzliches fraglich. Alle Ordnungen des Lebens, und auch die Ordnung des Jenseitigen, sind eindeutig, unverrückbar, formelhaft festgelegt. Sie sind zwar der rationalen Einsicht nicht ohne weiteres zugänglich, aber das ist eine Feststellung, die erst wir treffen; das Gedicht und seine zeitgenössischen Hörer bekümmert das nicht, sie leben in sicherem Vertrauen innerhalb der starr gefügten, engräumigen Setzung, in der die Pflichten des Lebens, ihre Verteilung nach Ständen (vgl. die Arbeitsteilung zwischen Rittern und Mönchen, V.1877 ff.), das Wesen der überirdischen Kräfte und das Verhältnis der Menschen zu ihnen in einfachster Weise geregelt sind. Im Innern dieses Rahmens gibt es Reichtum und Zartheit des Gefühls, und auch eine gewisse Buntheit der äußeren Erscheinungen; aber der Rahmen ist so eng und starr, daß Problematik oder gar Tragik kaum entstehen können; es gibt keine Konflikte, die den Namen des Tragischen verdienen²²¹

Il tema della *Chanson de Roland* è ristretto, e per i suoi personaggi nulla di fondamentale è discutibile. Tutti gli ordini della vita, così come l'ordine dell'aldilà, sono definiti in modo chiaro, immutabile, formale. Non sono direttamente accessibili alla comprensione razionale, ma questa è un'osservazione che facciamo solo noi; il poema e i suoi ascoltatori contemporanei non si preoccupano di questo, essi vivono in una sicura fiducia all'interno dell'affermazione rigida e ristretta, in cui i doveri della vita, la loro distribuzione tra le

²²⁰ Auerbach 2015: 100.

²²¹ Auerbach 2015: 108.

classi sociali (cfr. la divisione del lavoro tra cavalieri e monaci, v.1877 ss.), la natura delle forze ultraterrene e il rapporto degli uomini con esse sono regolati nel modo più semplice. All'interno di questo quadro esiste una ricchezza e delicatezza di sentimenti, e anche una certa varietà nelle manifestazioni esterne; ma il quadro è così stretto e rigido che non possono sorgere problemi o addirittura tragedie; non ci sono conflitti che meritino il nome di tragedia.

I due estratti, rispettivamente del quarto e quinto capitolo, analizzano la struttura sociale e religiosa nella *Chanson de Roland*, operando una critica che mette in luce la rigidità e l'assenza di vera profondità o conflitto nella rappresentazione del mondo. Il cristianesimo presentato nel poema è descritto come un sistema chiuso, privo di problematicità e di vere tensioni tragiche. Questo tipo di cristianesimo è “puramente imposto” e si manifesta principalmente attraverso atti esterni (confessioni, formule liturgiche), privando così i protagonisti di conflitti interiori o di questioni esistenziali. Tutto è rigidamente determinato e non soggetto a dubbi o ambiguità: la fede, il comportamento in battaglia, il destino nell'aldilà sono stabiliti e immutabili. Questo clima privo di dinamicità anticipa l'atmosfera del decimo capitolo, dove si ritrovano la semplicità e rigidità delle strutture di vita feudali, l'ambiente cavalleresco e una visione chiusa e limitata. Tuttavia, a differenza del capitolo in questione, il decimo introduce un elemento di tragicità, presentando una differenza sostanziale nel modo in cui i temi vengono trattati. Pertanto, il realismo delle *Chansons de Roland* è limitato in un modo differente rispetto al realismo creaturale del quindicesimo secolo. È lo stesso Auerbach a inserire le *Chansons* in un determinato contesto storico, che è un effetto ibrido di molteplici tendenze, tra cui certamente una degenerazione dell'interpretazione figurale che aveva perso la sua cornice cristiana e che dunque tendeva ad attribuire agli eventi significato e a privarli della loro dimensione reale. Tuttavia, in modo più decisivo, è l'eredità dal periodo tardo-antico che con il crollo dell'Impero Romano aveva reagito con un irrigidimento dei costumi che non accennava a rinunciare all'immagine, pur sbiadita, di un passato glorioso. Proprio questa tendenza conservatrice è più debole in quelle zone storicamente fuori dai confini dell'impero, e cioè «nei paesi germanici interni»; invece «era molto più forte in quelli romanici dove effettivamente ebbe luogo un urto, e non è forse un caso che la Francia, che fra tutti questi paesi aveva subito l'influsso germanico più forte, cominciò a staccarsi

da quel processo prima di tutti gli altri»²²². Questa considerazione spiegherebbe l'importanza storica del realismo creaturale, che rendendo la creatura e l'esperienza del vivere oggetto di interesse e di arte, si configura come il risveglio del realismo da secoli di intorpidimento.

Die Welt ist ganz klein und eng geworden, und in ihr geht es, ganz starr und unverrückbar, um eine einzige, schon im voraus beantwortete Frage, auf die der Mensch nur die richtige Antwort zu geben braucht; er weiß, auf welchem Wege er zu gehen hat, oder vielmehr es ist nur ein Weg offen, andere gibt es gar nicht; er weiß auch, daß ihm ein Kreuzweg begegnen wird; er weiß schließlich, daß er dann rechts zu gehen hat, obgleich der Versucher ihn nach links verlocken wird. Alles übrige, Sonstige, die un- endliche Weite der äußeren und inneren Welt mit ihrer Unzahl von Möglichkeiten, Bildern und Schichten ist versunken. Dies ist, ohne Zweifel, nicht germanisch; es ist, wie mir scheint, auch nicht christlich, wenigstens ist es nicht die notwendige und ursprüngliche Form des Christlichen; dieses, aus sehr vielfältigen Voraussetzungen erwachsen, mit sehr vielfältigen Wirklichkeiten sich auseinandersetzend, hat sich vorher wie nachher unvergleichlich elastischer, reicher und vielschichtiger erwiesen. Diese Enge kann überhaupt kaum etwas Ursprüngliches sein; dazu enthält sie viel zu viele, sehr verschiedene, ererbte Elemente; es ist keine Enge, sondern eine Verengung. Es ist der Erstarrungs- und Reduktionsprozeß der Spätantike, der schon in unseren vorhergehenden Abschnitten in Erscheinung getreten ist. Freilich hat innerhalb desselben die simplistisch reduzierte Form, die das Christentum im Zusammenprall mit teils ermüdeten, teils barbarischen Völkern annahm, eine bedeutende Rolle gespielt²²³.

Il mondo si è fatto molto piccolo e ristretto e in esso tutto si aggira, rigidamente e immutabilmente, intorno a un'unica domanda che ha avuto la sua risposta già in anticipo, e a questa soltanto l'uomo ha da dare la risposta giusta. Egli sa per quale strada deve camminare, o piuttosto una sola via gli è aperta, altre non ve ne sono; sa pure che arriverà a un crocevia e che in quel punto dovrà prendere la destra, sebbene il tentatore cercherà d'attirarlo a sinistra. Tutto il resto, la sconfinata ampiezza del mondo esteriore e interiore con le sue innumerevoli possibilità, immagini e strati è scomparso. Tutto ciò indubbiamente non è germanico e, secondo me, neanche cristiano, per lo meno non è la forma necessaria e originaria dello spirito cristiano. Sorto da molteplici presupposti

²²² Auerbach 2000: 133.

²²³ Auerbach 2015: 110.

affrontando molteplici realtà questo si è dimostrato, tanto prima che dopo, incomparabilmente più elastico, più ricco e variato. Tale ristrettezza non può in alcun modo essere originaria, e inoltre contiene troppi, diversissimi elementi ereditati; non è una limitazione, ma un rimpicciolimento. È il processo di irrigidimento o riduzione della tarda antichità manifestatosi già nei precedenti capoversi, e in esso ha avuto una parte importante la forma semplicisticamente ridotta che il Cristianesimo assunse nell'urto con popoli in parte stanchi, in parte barbarici²²⁴.

Il passaggio riflette una critica nei confronti di una riduzione spirituale e culturale avvenuta in una fase storica del Cristianesimo, specificamente durante la tarda antichità. Auerbach sostiene che il mondo è diventato «angusto» e «ristretto». Il tentativo di esemplificare l'esistenza umana così come era stata descritta nelle Scritture comporta l'esclusione della pluralità di esperienze e possibilità. L'idea chiave del passaggio è la «Verengung», ossia la contrazione delle possibilità umane e spirituali, che – precisa Auerbach – non coincide con una «Enge». La vita si riduce a un percorso predeterminato, privo di alternative, dove le scelte morali non sono frutto di un vero discernimento, ma di una rigida conformità a precetti fissi. Per Auerbach, tale restringimento non si configura come una caratteristica originaria del Cristianesimo, ma è piuttosto il risultato di un processo storico di semplificazione. Questa rigidità è collegata all'incontro tra il Cristianesimo e popolazioni barbare, che ha portato a una forma semplificata di fede, funzionale a un contesto di espansione politica. In un simile scenario, la religione perde la sua elasticità e ricchezza originaria, riducendosi a un insieme di formule rigide che limitano la possibilità di conflitti interiori o domande esistenziali profonde. La rigidità del mondo della rappresentazione inizia a scricchiolare quando l'orizzonte, pur timidamente, comincia ad aprirsi:

So zeigen die Gebete, die wir oben wiedergegeben haben, die völlige Erstarrung der Erlösungsfiguren; das Parzellieren der Ereignisse des Alten Testaments, die einzeln, außer ihrem geschichtlichen Zusammenhang, figural gedeutet werden, ist formelhaft geworden: die Figuren werden, wie auf den spätantiken Sarkophagen, parataktisch nebeneinandergesetzt; sie haben keine Wirklichkeit mehr, sondern nur noch Bedeutung. Gegenüber dem irdischen Geschehen herrscht eine ähnliche Neigung: es aus seinem horizontalen Zusammenhang herauszulösen, die einzelnen Stücke zu isolieren, sie in

²²⁴ Auerbach 2000: 124-5.

einen starren Rahmen zu spannen, sie darin gestenhaft eindringlich zu machen, daß sie exemplarisch, modellhaft, bedeutend erscheinen, und alles «sonstige» im Wesenlosen zu lassen. Daß dabei nur ein sehr kleiner, überaus enger, von der Formelhaftigkeit der Ordnungen umschnürter Teil des Wirklichen zur Anschauung kommen kann, ist einleuchtend. Aber er kommt zur Anschauung, und darin zeigt sich, daß der Höhepunkt des Erstarrungsprozesses schon überschritten ist; gerade in den isolierten Bildern finden sich die Keime der Belebung²²⁵.

Così le preghiere che abbiamo riprodotto sopra mostrano la completa solidificazione delle figure della redenzione; la parcellizzazione degli eventi dell'Antico Testamento, interpretati singolarmente, figurativamente, al di fuori del loro contesto storico, è diventata formulaica: le figure sono accostate l'una all'altra in modo paratattico, come sui sarcofagi della tarda antichità; non hanno più realtà, ma solo significato. Anche nei confronti degli eventi terreni c'è una tendenza analoga: staccarli dal loro contesto orizzontale, isolare i singoli pezzi, stiparli in una cornice rigida, renderli gestualmente insistenti perché appaiano esemplari, modelli, significativi, e lasciare tutto il "resto" in uno stato inconsistente. È ovvio che solo una parte molto piccola, estremamente ristretta del reale può essere visualizzata in questo modo, una parte che è costretta dalla natura formulaica degli ordini. Ma si vede, e questo dimostra che il culmine del processo di solidificazione è già stato superato; è proprio nelle immagini isolate che si trovano i germi della rivitalizzazione.

Il passo in questione analizza il fenomeno dell'irrigidimento e della frammentazione nelle rappresentazioni teologiche e iconografiche del periodo tardo-antico e medievale. La critica si concentra sulla "Erstarrung" (rigidità) delle figure di redenzione, cioè quelle figure bibliche e salvifiche che, pur avendo un significato centrale nella narrazione cristiana, vengono ormai trattate come elementi privi di vitalità. Queste figure non sono più percepite nel loro contesto storico e narrativo, ma vengono isolate e interpretate attraverso un approccio figurale standardizzato.

Le figure bibliche, anziché essere parte di un flusso narrativo organico, vengono presentate in modo giustapposto e indipendente l'una dall'altra, come su un sarcofago tardo-antico. Non si cerca più di narrare una storia continua, ma di esibire una serie di

²²⁵ Auerbach 2015: 113-4.

immagini statiche e “allegoriche” che hanno perso il loro legame con il reale concreto²²⁶. Tuttavia, la decadenza di questo periodo anticipa un superamento di questa rigidità formale. Infatti, proprio all’interno di queste immagini isolate, si trovano i semi di una futura rinascita (*Belebung*). L’isolamento delle figure, paradossalmente, prepara il terreno per una nuova forma di espressione, più dinamica e capace di restituire una certa vita ai frammenti simbolici. Come ciò accada Auerbach non lo spiega con esattezza. Ma subito dopo offre un’indicazione importante circa la rinascita di questi secoli, che sembrerebbe avere a che fare con quel processo di volgarizzamento della lingua. Auerbach, infatti, operando una comparazione di due versioni della leggenda di Sant’Alessio, una in latino e una in antico francese, evidenzia come la versione latina rappresenti una fase più rigida della tradizione, mentre quella francese rifletterebbe una rinascita stilistica e narrativa²²⁷. Il testo latino della leggenda, pur essendo strutturato in frasi giustapposte senza subordinazione, non è in grado di sfruttare pienamente le potenzialità di questo stile. Le proposizioni si susseguono piatte e uniformi, senza variazioni di tono o profondità emotiva. In questo modo, il racconto appare rigido, privo di dinamismo e movimento interiore. Per esempio, nel testo latino, il giovane Alessio, che durante la sua notte di nozze decide di abbandonare la sposa per seguire una vita ascetica, sembra non affrontare alcuna lotta interiore: la sua decisione è narrata in modo lineare e monotono. Questo appiattimento si riflette sia nella struttura che nei contenuti. Al contrario, la versione francese della leggenda riesce a restituire quel conflitto interiore che manca nella versione latina. Auerbach sottolinea che nella versione francese c’è una maggiore sensibilità verso la rappresentazione del conflitto interiore di Alessio di fronte alla tentazione di una vita matrimoniale. Questo è espresso in modo più dinamico e drammatico, e offre una rappresentazione più vivida e immediata dell’esperienza umana. Si tratta di

²²⁶Al contrario dell’ipotesi discussa qui, Walter Benjamin, proprio nell’ambito di riflessione sulla creatura e sulla creaturalità, in particolare in relazione a un periodo che Auerbach invece tende a sottovalutare e cioè il Barocco, articola un’interpretazione ben diversa dell’allegoria, la quale «mostra agli occhi dell’osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario. La storia in tutto ciò che essa ha fin dall’inizio di immaturo, di sofferente, di mancato, si imprime in un volto, anzi: nel teschio di un morto. E se è vero che ad esso manca ogni libertà di espressione, ogni armonia classica della figura, ogni umanità, in questa figura – che è fra tutte la più degradata – si esprime significativamente sotto forma di enigma, non solo la natura dell’esistenza umana in generale, ma la storicità biografica di una singola esistenza. È questo il nucleo della visione allegorica, della esposizione barocca, profana della storia come via crucis mondana: essa ha significato solo nelle stazioni del suo decadere» (Benjamin 1999: in particolare 141). Per approfondire, si veda almeno Guastini 2023.

²²⁷ Cfr. Auerbach 2001: 114 e sgg.

un'indicazione di importanza notevole, poiché individua le ragioni teoriche per cui il realismo creaturale è ospitato da un certo contesto storico-geografico²²⁸.

Anche in questo caso, Auerbach individua un antidoto alla solidificazione (Erstarrungsprozesses) intesa come sinonimo di processo di irrigidimento che impedisce alla visione, e dunque alla *Darstellung*, di scorgere il principio vitalistico e creaturale che anima il mondo; si tratta di ciò che Auerbach significativamente definisce «Belebung», termine che indica la rianimazione e che ostenta nuovamente la radice del verbo “vivere”. Si può intuire che la ristrettezza dell'orizzonte di La Sale fanno trasparire angustia e ristrettezza d'orizzonte²²⁹, che è l'opposto della «Weite des Horizons» che appartiene agli umanisti.

Poco prima aveva fornito un'ulteriore indicazione, rimandando al testo *L'Autunno del Medioevo* di Huizinga:

die exaktere Forschung hat festgestellt, daß es das Ende des Mittelalters, das 14. und vor allem das 15. Jahrhundert ist, während deren sie sich besonders herausbildet und sehr scharf charakteristisch hervortritt; seit mehr als zwanzig Jahren besitzen wir eine vorzügliche und weitverbreitete Untersuchung über diese Epoche, Huizingas Herbst des

²²⁸ Il latino permane in una rigidità che gli impedisce di rinnovarsi (cfr. Auerbach 2007)

²²⁹ Nell'osservare la fine storica della letteratura latina dell'antichità, nella prima metà del VI secolo, nell'Europa continentale e insulare, Auerbach scrive: «La comune romanità cessa quasi di farsi sentire, e nonostante la comune cristianità per lungo tempo predomina l'impressione del provincialismo. Col quale, innanzitutto, non si vuole indicare tanto il particolarismo di ciascun paese quanto il provincialismo comune a tutti i: la ristrettezza dell'orizzonte, la prevalenza di problemi, di compiti e di tradizioni locali. Quasi tutto ciò che ci è conservato dal sesto secolo fino alla metà dell'ottavo dà un'impressione di provinciale e di di pratico [...] Fin dal principio, senza dubbio, una parte della letteratura cristiana era stata in alto grado pratica e popolare nell'ambito dell'antichità; ma essa si era svolta nell'ampia sfera del Mediterraneo, i cui singoli centri intrattenevano relazioni permanenti, e avevano partecipato alle lotte per il dogma che nel IV e V secolo avevano fatto sorgere una letteratura di grande acutezza di pensiero e di espressione. Tutto ciò ora finisce. I collegamenti fra i vari centri si spezzano o si fanno orari, le lotte teoretiche sul dogma sembrano finite. La chiesa si trova ora fronte a compiti pratici respingono in secondo piano tutti gli altri. Occorre conquistare educare popolazioni trascurate a causa delle lunghe crisi cristianizzate solo superficialmente o anche eretiche o pagane, che si trovano a un livello di popolarità molto più primitivo degli abitanti dell'impero Mediterraneo di un tempo; molto spesso esse vanno educate non soltanto alla vita cristiana ma alla civiltà pura e semplice. Sorgono problemi di educazione, di organizzazione e di adattamento ci sono del tutto diversi persino da quelli della ormai remota missione cristiana primitiva» (Auerbach 2007: 83-4).

Mittelalters, in dem das Phänomen mehrfach, in verschiedenem Zusammenhang analysiert wird²³⁰.

Studi più esatti hanno stabilito che è sul finire del Medioevo, e cioè nel XIV e soprattutto nel XV secolo, che essa si forma e si caratterizza nettamente. Da vent'anni possediamo su quest'epoca un lavoro eccellente e molto noto, l'*Autunno del Medioevo* di Huizinga, in cui il fenomeno è analizzato sotto diversi aspetti²³¹.

Il riferimento al testo di Huizinga rispetto al realismo creaturale non va sottovalutato. Si tratta, infatti, di uno dei testi che Auerbach possedeva con sé a Istanbul negli anni della stesura di *Mimesis*. È stato dimostrato, inoltre, un legame concreto tra il capitolo quinto dell'*Autunno* e la formulazione della nozione di realismo creaturale di Auerbach²³². Ma l'importanza del testo di Huizinga non si limita alla nozione di realismo creaturale. Se si accosta la lettura del quinto capitolo dell'*Autunno* con quella del decimo capitolo di *Mimesis*, si nota come Auerbach sospenda alcuni discorsi che Huizinga approfondisce. *Mimesis* è un testo che riflette il suo tempo e insieme al suo tempo, facendosi talvolta promotore di riflessioni, talvolta punto d'appiglio di teorie altrui, talvolta cassa di risonanza di idee generali di cui è impossibile rintracciare un'unica origine specifica. Il carattere di rimando e di permeabilità dei testi di Auerbach, e in particolare di *Mimesis* che, come un corpo vivo, ispira, ossigena ed espira nuovamente, invita a tentare nuovamente la via dell'accostamento ad altri testi. Nel primo capitolo abbiamo osservato come la lettura dell'*Estetica* di Hegel fornisca un sostegno teorico e concettuale al saggio auerbachiano *Dante poeta del mondo terreno*, e in molti casi di vero e proprio completamento delle riflessioni di Auerbach che tendono a riassumere talvolta troppo succintamente concetti che meriterebbero maggiore ampiezza argomentativa. In questa sezione tenteremo un'operazione analoga, accostando il testo dell'undicesimo capitolo dell'*Autunno* al decimo capitolo di *Mimesis*, con l'obiettivo di inserire la nozione di "kreatürlicher Realismus" nel giusto contesto teorico, e, più significativamente, di dilatarne i confini per mostrare la sua potenza teorica, non soltanto rispetto a se stessa, ma anche rispetto a una più ampia considerazione filosofica sul realismo.

²³⁰ Auerbach 2015: 236.

²³¹ Auerbach 2000: 269.

²³² Cfr. Cordibella 2017.

Dunque, Huizinga, in quell'undicesimo capitolo a cui fa riferimento Auerbach, compendia in poche pagine alcune riflessioni significative sulle tendenze della letteratura tardo-medievale. In particolare, essa avrebbe concesso ampio spazio alla morte, neutralizzandone alcuni dei sentimenti che si accosterebbero facilmente a essa, come la tenerezza, l'intima angoscia, il lutto. La morte è percepita nella sua più cruda indifferenza:

Nella smania di una raffigurazione immediata della morte, che portava all'abbandono di tutto ciò che non si poteva raffigurare, furono impressi nelle coscienze solamente gli aspetti grossolani della morte. Nella visione macabra della morte manca quasi del tutto il delicato, l'elegiaco. E in fondo è un quadro molto terreno ed egoistico. Non si tratta del lutto per la perdita dei cari, bensì del rammarico per la propria imminente morte, vista solo come disastro e orrore²³³

La dimensione "intangibile" dei sentimenti che la fine umana può destare in chi l'attende, in chi la teme, o in chi resta, si dilegua, lasciando che solo gli aspetti più grossolani intorno alla morte trovino dimora nelle coscienze. La morte viene concepita come un evento terreno, e addirittura terrestre, che dà adito solo a sentimenti monocromatici di grande impatto collettivo. Non vi è possibilità per una riflessione secondaria, intima, individuale: ciò non interessa affatto la letteratura. La celebre *Danza della morte* non è che l'espressione iconica di un sentimento collettivo e senza volto, che non penetra il sentire individuale; un rituale corale che è allegoria di un timore cristallizzatosi:

Il pensiero religioso del tardo Medioevo conosce solamente i due estremi: il lamento per la fugacità, per la fine della potenza, dell'onore e del piacere, per lo svanire della bellezza, e il giubilo per l'anima salvata nella sua beatitudine. Tutto il resto rimane inespresso. In una simile raffigurazione della Danza macabra e del terrificante scheletro l'emozione si pietrifica²³⁴.

RABELAIS

Una simile rappresentazione pietrificata non lascia spazio ai sentimenti che vengono a trovarsi nel mezzo di quelli che Huizinga definisce due estremi: il lamento per la finitezza dell'esistenza umana e ciò che essa comporta, e il giubilo per la salvezza delle anime

²³³ Huizinga 1995: 226-7.

²³⁴ Ivi: 228.

beate. Tale contesto anticipa quello che Auerbach definisce, più compiutamente di quanto faccia Huizinga, “realismo creaturale”. Infatti, se nel decimo capitolo esso esprime una rappresentazione grossolana, che si sofferma su certi particolari orrorifici e crudi come si è visto, nell’undicesimo capitolo, incentrato su Rabelais, esso esprime «la scoperta dell’estensione orizzontale del mondo e l’inarrestabile e curiosa esplorazione della sua pluralistica “alterità”»²³⁵ che Auerbach definisce anche come «pantagruelismo», ossia «un modo di prender la vita che abbraccia a un tempo lo spirituale e il carnale e che non si lascia sfuggire nessuna possibilità che gli si offra»²³⁶; tale «ebbrezza del giuoco multiforme» – precisa Auerbach – «non degenera mai in lui in un delirio disordinato, e dunque nemico della vita; per quanto talvolta si dia a una danza sfrenata, tuttavia in ogni riga, in ogni parola egli regge se stesso con mano ferma»²³⁷. Si tratta di una precisazione importante poiché fa luce sul «panvitalismo» del realismo di Rabelais. La caoticità multiforme del suo romanzo non degenera in un «delirio disordinato», che coinciderebbe con ciò che è fuori dall’esperienza, ossia una dimensione di eccessiva extra-ordinarietà, che nella visione di Auerbach non può rappresentare la condizione umana realisticamente e per intero. Sempre a proposito di Rabelais, Auerbach dà voce a un sospetto del lettore: che l’undicesimo capitolo sia una nota stonata rispetto a uno studio incentrato sull’«unione del quotidiano e della serietà tragica»²³⁸. Ma se è vero che la cornice grottesca dell’opera impedisce una «profondità di sentimento o la grandezza tragica»²³⁹, «non gli si può certo negare il senso del quotidiano, poiché lo fa di continuo apparire, inserito nel suo mondo super-reale». Tale senso del quotidiano non si dà esclusivamente a partire dalla capacità del testo di restituire situazioni quotidiane, quanto dalla varietà di situazioni reali che egli riesce a mettere in opera attraverso la sua «voce lirico-quotidiana»²⁴⁰. Il risultato è un susseguirsi di passaggi testuali fatti di brevi periodi e numerosi partecipi

²³⁵ Sulla ristrutturazione del cosmo in una prospettiva orizzontale e aperta alla molteplicità, Rivoletti (2009: 125) rimanda alla lettura bachtiniana di Rabelais (Bachtin 1979, in particolare pp. 400 sgg): pur cedendo talvolta a uno schematismo eccessivamente rigido – conclude Rivoletti – lo studio di Bachtin rimane imprescindibile per comprendere i cambiamenti nel modo di pensare, e dunque di raffigurare mimeticamente, di questo periodo storico.

²³⁶ Auerbach 2000: 24.

²³⁷ *Ivi*: 25.

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

Auerbach definisce come «un quadro e una poesia»²⁴¹. La considerazione è rilevante poiché dimostra che l'elemento quotidiano non emerge esclusivamente a partire da un certo tipo di contenuto preso in prestito dalla realtà, ma si inserisce nella capacità artistica del testo di restituire mimeticamente la profondità vitalistica degli enti: il loro mostrarsi nel loro essere se stessi, ma anche sempre altro. Torneremo sulla questione successivamente; per ora, ci limitiamo a osservare le occasioni successive all'undicesimo capitolo, in cui compare la nozione di creaturalità connessa al realismo, con l'obiettivo di trarne alcune definizioni temporanee.

In questo ultimo capoverso del capitolo incentrato sul realismo creaturale, Auerbach prova a condensare alcune informazioni importanti, che sono state già anticipate durante il capitolo, e che solo adesso trovano una formulazione più decisiva, sebbene succinta.

Dopo aver detto dell'assenza di quel tipo di realismo nell'Umanesimo italiano²⁴², espresso dalla figura di Boccaccio, conclude il capitolo accennando concisamente agli sviluppi storici del realismo creaturale dopo La Sale:

Allein es prägte sich in ihr eine Vertiefung des Sinnlich-Kreatürlichen aus, und dies christliche Erbe hat sie in die Renaissance hinübergerettet. In Italien empfanden Boccaccio und der Frühhumanismus jenen kreatürlichen Ernst in der Erfahrung des Lebens nicht mehr; in Frankreich selbst, und überhaupt nördlich der Alpen, drohte jeder ernstesten Realistik der Erstickungstod unter der Schlingpflanze der Allegorie; aber die spontane Kraft des Sinnlichen war stärker, und auf diese Art gelangte der mittelalterlich-kreatürliche Realismus ins 16. Jahrhundert; er gab der Renaissance ein starkes

²⁴¹ *Ibidem*. In merito a ciò, l'ultima sezione di questo secondo capitolo approfondirà l'intuizione hegeliana sull'impossibilità della pittura di rappresentare i momenti di sublimità del divino. Al contempo, però, questa limitazione si rivela una straordinaria capacità di cogliere le dimensioni creaturali della vita di Gesù, come l'infanzia e la Passione.

²⁴² Massimo Scalabrini evidenzia come la tradizione letteraria italiana sia stata caratterizzata da un classicismo che ha evitato derive apertamente popolari, mantenendo un equilibrio tra compostezza formale e profondità espressiva. In particolare, attribuisce al "comico" una funzione civilizzatrice, non corrosiva ma regolatrice, capace di smussare le tensioni senza sovvertire l'ordine sociale (cfr. Scalabrini 2022). Questo aspetto potrebbe inserirsi nel più ampio discorso auerbachiano sull'assenza di un realismo creaturale nell'Umanesimo italiano, dove la rappresentazione dell'umano è filtrata da modelli classici e cortigiani, privi della tensione drammatica presente in altre tradizioni letterarie europee.

Gegengewicht gegen die stiltrennenden Kräfte, die aus der humanistischen Nachahmung der Antike erwachsen²⁴³.

Tuttavia in essa [nella cultura franco-borgognona] si delineò un approfondimento del sensuale-creaturale, e questo patrimonio cristiano fu traghettato nel Rinascimento. In Italia, Boccaccio e il primo umanesimo non percepirono più quella serietà creaturale nell'esperienza della vita; nella stessa Francia, e in generale a nord delle Alpi, ogni serio realismo era minacciato di morte per soffocamento sotto la pianta rampicante dell'allegoria; ma la potenza spontanea dell'elemento sensuale era più forte, e in questo modo il realismo creaturale medievale raggiunse il XVI secolo; diede al Rinascimento un forte contrappeso alle forze di divisione degli stili che sorsero dall'imitazione umanistica dell'antichità.

Auerbach sottolinea come il realismo, cioè la rappresentazione immediata e sincera della realtà, fosse a rischio di essere neutralizzato dall'allegoria. L'allegoria qui si riferisce anzitutto a una tendenza generale a irrigidire i confini del testo letterario, sia nei confronti della realtà esterna, sia all'interno della *mimesis* attraverso la scelta di una separazione stilistica. In secondo luogo, essa fa riferimento a quella tecnica molto popolare nel medioevo, che consisteva nel rappresentare idee astratte attraverso immagini ricorrenti, spesso distanziando il racconto dalla realtà concreta, come vedremo in dettaglio tra poco. Questo creava una tensione tra la rappresentazione diretta della realtà e la tendenza a semplificarla nella direzione di un'immagine determinata, incapace, pertanto, di raffigurarla in modo genuinamente realistico.

Tuttavia, Auerbach osserva che la forza spontanea del «sinnlichen», cioè dell'elemento sensibile o materiale, era più forte («aber die spontane Kraft des Sinnlichen war stärker»). In altre parole, il desiderio di rappresentare il più possibile direttamente il mondo sensibile nel suo carattere mutevole prevaleva sulla tendenza allegorizzante.

Grazie a questa forza del sensibile, il realismo medievale-creaturale riuscì a sopravvivere fino al XVI secolo. Auerbach conclude dicendo che questo realismo medievale agì come un contrappeso importante contro le forze che separavano gli stili, cioè contro la tendenza

²⁴³ Auerbach 2015: 249. La versione italiana indebolisce l'incisività dell'elemento sensibile-creaturale, sostituendolo con «immagine della creatura umana», pertanto propongo una traduzione leggermente modificata del passo.

della rinascita umanistica a imitare lo stile idealizzato dell'antichità classica. Il realismo medievale mantenne una connessione più concreta con la rappresentazione della vita quotidiana, in contrasto con le forme stilizzate e astratte che derivavano dall'imitazione degli antichi.

In sintesi, Auerbach sottolinea che il realismo medievale, nonostante le difficoltà e la pressione di certe spinte sotterranee, mantenne una forza propria grazie alla sua capacità di rappresentare il mondo sensuale e materico. Questo realismo agì come un elemento di equilibrio contro le influenze della classicità umanistica durante il Rinascimento, preservando così una connessione più diretta con la realtà.

Quali sono, dunque, le forze sotterranee contro cui il realismo creaturale riesce a opporre resistenza per diversi secoli? Per comprenderlo, è necessario chiarire il significato che Auerbach attribuisce alla parola “forze” (Kräfte) in *Mimesis*. Esse non sono semplici tendenze storiche evidenti, ma movimenti carsici che operano sotto la superficie visibile della storia. Come flussi carsici, si inabissano e si manifestano solo in momenti inattesi, emergendo in modo imprevisto dopo lunghi periodi di latenza.

Auerbach riconosce che queste forze non si muovono in linea retta né seguono uno sviluppo progressivo facilmente rintracciabile. Talvolta, la loro influenza è testimoniata proprio dalla loro assenza: i testi letterari, pur limitati e vincolati dalle forme e dai contesti storici, riescono a lasciar trapelare ciò che rimane celato, rivelando elementi visibili e dimensioni più profonde, che non sono immediatamente percepibili. Questo significa che la letteratura può suggerire una realtà più complessa, che sfugge alla narrazione superficiale e che si manifesta solo indirettamente, o a distanza di tempo.

Per tali ragioni, individuare i confini di tali forze può rivelarsi un compito difficile da mettere in pratica. Consapevole della difficoltà dell'impresa, *Mimesis* offre delle indicazioni approssimative delle zone dove è possibile porsi in ascolto della terra, in attesa che essa parli la sua lingua carsica.

MONTAIGNE

Il dodicesimo capitolo di *Mimesis* è l'ultimo in cui Auerbach utilizza attivamente l'aggettivo "creaturale" in relazione al concetto di "Realismus"²⁴⁴. Montaigne occupa una posizione di grande rilievo per Auerbach²⁴⁵, come dimostra il fatto che già nel 1932 aveva pubblicato un saggio intitolato *Der Schriftsteller Montaigne*, in cui anticipava alcuni temi poi ripresi nel capolavoro *Mimesis* più di un decennio dopo. Tuttavia, c'è un aspetto particolare che distingue questo capitolo, intitolato significativamente *La condition humaine*: esso non propone paragoni stridenti con altri autori, come spesso avviene nelle altre sezioni dell'opera. Il capitolo è interamente dedicato a Montaigne, e le uniche presenze esterne sono quelle della tradizione filosofica (Platone, Aristotele, Sant'Agostino), in cui l'opera di Montaigne necessariamente si inserisce.

Auerbach cita una nota apostrofe degli *Essais*: «Je n'ay pas plus faict mon livre que mon livre m' a faict: livre consubstantiel à son autheur, d'une occupation propre, membre de ma vie, non d'une occupation et fin tierce et estrangiere, comme tous autres livres»²⁴⁶.

Al di là della critica velata alla nuova figura sociale del dotto umanista, ciò che appare rilevante ai fini del nostro discorso è il carattere testamentario della corrispondenza tra autore e opera, che richiama alla mente l'apostrofe di Gregorio di Tours al suo lettore, citata da Auerbach nel quarto capitolo di *Mimesis*, con una nota di sincera commozione²⁴⁷. La dichiarazione di Montaigne è senza dubbio più consapevole rispetto a quella di Gregorio: sono quasi mille gli anni che separano i due autori. Eppure, permane un nesso tra i loro testamenti, in virtù del profondo legame che entrambi coltivano nei confronti della propria opera. Il termine "opera", spesso attribuito al lavoro di uno scrittore, rivela, a un esame più attento, un legame etimologico con la dimensione tattile e materiale, legame che le lingue germaniche mostrano più chiaramente nelle parole

²⁴⁴ Dal tredicesimo capitolo di *Mimesis* in poi, si parlerà di una più vaga creaturalità a proposito di Shakespeare e Dostoevskij.

²⁴⁵ Per un'analisi dell'influenza di Montaigne su Auerbach, cfr. Norton 2008.

²⁴⁶ *Essais*, II, 18.

²⁴⁷ Il riferimento è alla pagina 104 di *Mimesis*: «"Se tu, sacerdote di Dio, chiunque tu sia," - così egli [scil. Gregorio] si rivolge ai posteri, - "sei così colto," - e qui egli enumera tutte le scienze e le nozioni letterarie, "che il mio stile possa sembrarti rustico ("ut tibi stilus noster sit rusticus") anche in tal caso io ti scongiuro, non alterare quello che ho scritto". Oggi, quando a molti sembra che Gregorio, perfino come stilista, valga più che un gran numero d' elegantissimi umanisti, non si legge questa apostrofe senza una certa commozione».

“work” e “Werk”²⁴⁸. Tra i temi esaminati nel dodicesimo capitolo di *Mimesis*, quello del rapporto tra opera ed esistenza emerge come uno dei più significativi. La scrittura di Montaigne, infatti, si confronta con l’arduo compito di descrivere il proprio oggetto di studio, che non è altro che Montaigne stesso. Essendo questo soggetto in costante mutamento e soggetto alle fluttuazioni degli umori, la scrittura deve adeguarsi a tale dinamismo, cercando di riflettere un’identità sempre in divenire.

Il dodicesimo capitolo è inaugurato da un estratto del secondo capitolo del terzo libro degli *Essais*, di cui qui si riportano solo le prime righe: «Les autres forment l’homme: je le recite; et en représente un particulier bien mal formé, et lequel si j’avaoy à façonner de nouveau, je ferois vrayment bien autre qu’il n’est. Meshuy, c’est fait. Or, les traits de ma peinture ne fourvoyent point, quoiqu’ils se changent et diversifient. Le monde n’est qu’une branloire perenne»²⁴⁹.

Si potrebbero spendere diverse parole già a partire da queste prime righe di Montaigne, di cui sorprende almeno il tessuto dinamico e assolutamente innovativo di cui è fatto l’oggetto delle sue riflessioni, ovvero se stesso. Un tessuto che solo una forma letteraria figurativa che somiglia più alla pittura che ad altre arti può sperare di cogliere. Quella che potrebbe sembrare una contraddizione è in realtà una dichiarazione metodologica. Soltanto un’arte dinamica come la pittura, che si affida maggiormente alla potenza delle immagini piuttosto che al linguaggio discorsivo, è in grado di raffigurare un contenuto così instabile, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo. Il discorso di Montaigne circa il proprio metodo e le proprie intenzioni emerge nella forma del sillogismo in cui Auerbach lo inserisce: «Il pensiero della prima parte si può agevolmente ricondurre a un sillogismo: io descrivo me stesso; io sono un essere che continuamente muta; dunque, anche la descrizione deve adeguarsi a questo mutamento e continuamente variare»²⁵⁰.

²⁴⁸ Il termine *Werk* (sostantivo: “azione, opera, fabbrica”) ha origine dall’alto tedesco antico *werc* (“attività e suo risultato”) ed è collegato ad altre lingue germaniche come l’inglese antico *weorc* e il gotico *wairk*. La radice indoeuropea **werǵ-* significa “lavorare, fare” e ha affinità con il greco *ergon* (ἔργον, “opera, lavoro”). Nel XVII secolo, *Werk* ha acquisito anche il significato di ‘fabbrica,’ riflettendo i cambiamenti dell’epoca industriale (cfr. *Werk*, in *Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute*).

²⁴⁹ Auerbach 2000²: 28.

²⁵⁰ Ivi: 32.

E tuttavia, subito dopo, egli avverte come limitata quella stessa capacità interpretativa: «Naturalmente, quello che aggiungo è solo approssimativo; le sfumature che Montaigne esprime (*ausdrückt*) omettendole (indem er sie *fortläßt*) non sono del tutto comprensibili»²⁵¹. Infatti, egli avverte nello stile di Montaigne un gioco tra espressione e nascondimento, chiaroscurale e sfumato, dinnanzi a cui il critico indietreggia. Tale gioco è rafforzato da un atteggiamento ironico, che Auerbach connette a diversi aspetti, come una genuina riluttanza a trattare l'essere umano con tragicità, secondo una sorta di distaccata superiorità rispetto all'attività intellettuale, e infine, «ed è la cosa più importante», «una tendenza ad abbassare il suo proprio modo d'osservazione»²⁵². Di tale tendenza è complice un'attitudine tesa a degradare la sua opera: «fagotto di pezzi diversi», una «fricassea che pasticcia qui», «escrementi di uno spirito vecchio». Questa ironia, nota Auerbach, non deve ingannare il lettore: sotto il velo di un apparente modestia, Montaigne è estremamente serio. In questo contesto Auerbach scrive:

Ciò dipende dal modo in cui egli si sforza (*bemüht*) di comprendere il suo oggetto, se stesso; quel modo che ci descrive per l'appunto nel nostro passo, e che consiste in un continuo tender l'orecchio alle voci mutevoli che in lui risuonano, oscillando a un livello che sta fra un'ironia sorniona, un pochino compiaciuta, e un'energica serietà che penetra fino al fondo dell'esistenza²⁵³

L'ironia e l'energica serietà convergono in uno “sforzo”, espresso, nuovamente²⁵⁴, dal verbo *bemüht*, che indica nuovamente quel genuino impegno volto a comprendere l'oggetto della sua ricerca, se stesso. Più specificamente, tale sforzarsi, corrisponde a un continuo porsi in vigile ascolto delle voci interiori che risuonano in lui. In questo consiste l'abbassamento dello sguardo di Montaigne: a un ripiegamento su se stesso, in un ascolto raccolto delle molteplici voci che in lui risuonano. Non è un caso che, per descrivere il realismo di Montaigne, Auerbach impieghi una terminologia che attinge dal campo sensoriale, come abbiamo notato già a proposito di autori precedenti²⁵⁵:

²⁵¹ Trad. modificata di «Natürlich hat das, was ich hinzufüge, nur Annäherungswert; die Abtönungen, die Montaigne *ausdrückt*, indem er sie *fortläßt*, sind nicht ganz faßbar» (Auerbach 2015: 274). Corsivo mio.

²⁵² Ivi: 34-5: «die Hauptsache, eine Neigung, seine eigene Art der Betrachtung herabzusetzen» (Auerbach 2015: 277).

²⁵³ Auerbach 2000: 34.

²⁵⁴ Era già stato il caso di Gregorio di Tours.

²⁵⁵ Cfr. *infra*, capitolo 1.

ogni cosa subisce un mutamento generale e inoltre uno suo proprio; indi segue un movimento a più voci, introdotto dall'affermazione paradossale circa la costanza, la stabilità, la quale poi altro non sarebbe che un più lento oscillare. In quel movimento a più voci, che riempie tutto il resto del capoverso, risuona flebile flebile e quasi naturale la premessa minore del secondo sillogismo; i due temi, che s'intrecciano, sono premessa minore e conclusione del pensiero fondamentale: io sono un essere, che muta di continuo, dunque anche la descrizione deve adattarsi²⁵⁶

Già da queste poche righe, si ha l'impressione che tutto tenda al basso, al corporeo, al creaturale. Il realismo, da subito, non si presenta creaturale soltanto nei contenuti dei discorsi di Montaigne, ma anche, e più significativamente, nello sguardo, che è metonimia di un sentire più ampio, in cui danzano mutevoli voci che trovano in Montaigne e nella sua scrittura una cassa di risonanza. Esiste un'unità di fondo che passa dallo spirito e dal corpo di Montaigne e si riversa nella scrittura, che sostiene talvolta in modo latente pensieri, esperienze, riflessioni e contraddizioni dell'autore, che nella dimensione mimetica acquisiscono nuovi aspetti, estensioni e profondità. L'esistenza di Michel de Montaigne viene modificata da quella stessa scrittura, che non è un raccoglitore passivo di una vita che si svolge al di fuori, ma il liquido reagente che è agito e agisce a sua volta su ciò che incontra. L'incontro attivo tra vita e *mimesis* è particolarmente funzionale in Montaigne, innanzitutto poiché gli *Essais*, che secondo Auerbach avrebbero potuto chiamarsi «Versuchen an sich selbst» oppure «Selbstversuchen»²⁵⁷, si prestano a ospitare elementi del quotidiano senza filtri; la seconda ragione, connessa alla prima, è da ritrovarsi in quella che Auerbach definisce *Aufrichtigkeit*, che insieme alla *Erfahrung* è senza dubbio il termine d'accesso alla comprensione del dodicesimo capitolo. Analizzeremo adesso le occasioni in cui ricorre la parola *Aufrichtigkeit*, termine decisivo e presente esclusivamente in questo capitolo, declinato nelle sue diverse forme sintattiche. La sincerità intesa come un'intima urgenza di riportare la realtà nella scrittura, che si palesa nell'opera di Montaigne, era un tratto distintivo anche del rapporto tra Gregorio e il proprio testo. L'apostrofe che entrambi rivolgono ai posteri rispetto a ciò che hanno

²⁵⁶ Auerbach 2000²: 33.

²⁵⁷ Mimesis 2015: 278.

scritto è il sintomo più evidente di quella che può definirsi come una relazione di *filia* tra autore e testo²⁵⁸.

Der oben als sechster bezeichnete Teil der Aussage handelt von seiner Aufrichtigkeit: ihrer allein bedarf er, um seine Absicht aus führen, und sie besitzt er auch; er sagt es selbst, und es ist wahr. Er ist überaus aufrichtig in allem was ihn selbst betrifft, und er wäre gern, wie er es hier und an mehreren anderen Stellen der *Essais* (schon im Vorwort) sagt, noch ein wenig offener; die Regeln des Anstandes legen ihm einige Beschränkung auf. Seine Kritiker haben jedoch höchstens das Übermaß, niemals einen Mangel an Aufrichtigkeit beanstandet. Er spricht sehr viel von sich selbst, und sein Leser wird mit allen Einzelheiten nicht nur seiner geistigen und seelischen, sondern auch seiner körperlichen Existenz bekannt gemacht²⁵⁹

La parte precedentemente indicata come sesta si riferisce alla sua sincerità: di essa soltanto ha bisogno per realizzare il suo intento, e la possiede; lo dice lui stesso, e ciò è vero. È estremamente sincero in tutto ciò che lo riguarda, e vorrebbe, come afferma qui e in molti altri punti degli *Essais* (già nella prefazione), essere ancora più aperto; le regole della decenza gli impongono alcune limitazioni. Tuttavia, i suoi critici non hanno mai contestato una mancanza di sincerità, al massimo un eccesso. Parla moltissimo di sé, e il suo lettore viene a conoscenza di tutti i dettagli, non solo della sua esistenza mentale e spirituale, ma anche di quella corporea.

Auerbach sottolinea come la sincerità di Montaigne sia un atto conoscitivo, non solo spirituale. Per Montaigne, la conoscenza di sé si basa sulla sincerità verso la propria esperienza, che è la sola strada per arrivare a una comprensione autentica dell'essere umano. In questo, Montaigne si distanzia dalle forme astratte di sapere: l'*Erfahrung* (esperienza) è il criterio di verità, e perciò l'autoanalisi sincera diventa una via della conoscenza che non può essere elusa. Questa riflessione si collega direttamente a una concezione filosofica della verità come prassi: l'essere umano può conoscere se stesso solo attraverso il contatto diretto con la propria esperienza vissuta. Ma di che tipo di verità si tratta? Chiaramente non di una verità già data da scoprire in modo euristico: l'oggetto della ricerca di Montaigne, ossia il sé, è mutevole e precario. Pertanto, si potrebbe dire che la verità su se stesso che Montaigne ricerca somiglia al bandolo di una

²⁵⁸ Approfondiremo la questione nell'ultimo capitolo.

²⁵⁹ Auerbach 2015: 288

matassa, che srotolandosi indica una direzione che però non si dà a priori ma solo nel momento in cui si dispiega. Una verità, dunque, che si potrebbe definire esperienziale. Prosegue Auerbach nella definizione della sincerità di Montaigne, accostandola esplicitamente al suo metodo di raffigurazione della vita ordinaria nel suo complesso (seiner Methode der Darstellung des beliebigen eigenen Lebens im ganzen):

Doch die Freude an sich selbst ist nicht das wichtigste und eigentliche Motiv seiner Aufrichtigkeit, die sich gleichmäßig auf Geist und Körper bezieht; die Aufrichtigkeit ist ein wesentlicher Teil seiner Methode der Darstellung des beliebigen eigenen Lebens im ganzen; Montaigne ist der Überzeugung, daß für eine solche Darstellung Geist und Körper nicht getrennt werden dürfen, und er hat dieser Überzeugung in aller Ruhe, ohne seine Selbstdarstellung mit krampfhaften Bewegungen zu begleiten, eine rückhaltlose praktische Form gegeben, so rückhaltlos und wirklich, wie kaum jemand vor ihm und wenige nach ihm²⁶⁰

Tuttavia, la gioia di parlare di sé non è il motivo principale e fondamentale della sua sincerità, che si estende in egual misura a mente e corpo; la sincerità è una parte essenziale del suo metodo di rappresentazione della vita ordinaria nel suo complesso; Montaigne è convinto che per una tale rappresentazione, mente e corpo non possano essere separati, e ha dato a questa convinzione una forma pratica senza riserve, con una franchezza così completa e reale come pochi prima di lui e altrettanto pochi dopo di lui.

Quest'ultimo passaggio mette in luce come la sincerità in Montaigne non sia soltanto uno strumento di indagine, ma un principio di misura dell'unità tra corpo e spirito; la rappresentazione del proprio sé, in altri termini, non può escludere la dimensione corporea, come lo stesso Montaigne dimostra in numerose occasioni negli *Essais*. Questa è una visione radicalmente anti-dualistica, in cui l'essere umano non viene diviso tra anima e corpo, ma compreso in un'unità inscindibile. In questo, la sincerità non è tanto un atto morale, ma una qualità ontologica, che riguarda la verità di cui l'essere umano fa esperienza fenomenologicamente nella sua totalità, sia sul piano morale-spirituale che su quello empirico, ovvero di un costante riscontro nella vita quotidiana.

²⁶⁰ Ivi: 289.

In conclusione, l'*Aufrichtigkeit* di Montaigne, come interpretata da Auerbach, non è semplicemente franchezza o onestà: è una pratica di accesso a una dimensione creaturale del sé, che quanto più è particolare e raccolta, tanto più è universale; una forma di auto-esplorazione continua e consapevole della propria mutevolezza e della propria suscettibilità rispetto agli eventi, siano essi il passare del tempo, la malattia, i sentimenti, i bisogni del corpo. Rispetto a tutto ciò, la lettura auerbachiana restituisce un Montaigne che non cerca di fissare una verità immutabile, ma di rivelare se stesso e, in una ricerca portatrice una dimensione universale: l'individuo nella sua *condizione umana*. Alla base del realismo degli *Essais* permane una concezione antropologica creaturale che Montaigne eredita dal cristianesimo, sebbene ormai della cornice teologica sia rimasto solo il residuo di una tensione vagamente escatologica. La parabola del realismo creaturale medievale in *Mimesis*, che aveva certe premesse antropologico-letterarie già nel realismo di Gregorio di Tours, e che in quello di San Francesco sembra trovare una prima formulazione pratica-esistenziale, sebbene non venga ancora definito pienamente creaturale, trova in Montaigne la sua ultima, e forse più consapevole, manifestazione, prima di inabissarsi sopraffatto da nuove tendenze "umanistiche", e permanere come una forza carsica della storia, destinata a riemergere in forme diverse.

Il dodicesimo capitolo di Montaigne si impenna su un gioco chiaroscurale di almeno tre elementi: la verità (*Wahrheit*), l'esperienza (*Erfahrung*), la sincerità (*Aufrichtigkeit*). Tali elementi non vengono enumerati uno dopo l'altro come se fossero oggetti a sé stanti, bensì sono funzionali in quanto interdipendenti, e in quanto posti a una distante prossimità l'uno dall'altro. In altri termini, ciò che è funzionale al capitolo non è l'oggettività di questi elementi, quanto la tensione che li sostiene in una relazione di vicinanza, senza sovrapporli.

L'esperienza è la modalità privilegiata con cui Montaigne si rapporta alla verità che gli *Essais* intendono esprimere, nella forma di un tentativo, più che come un successo, come già il titolo testimonia. Fare esperienza della vita è per Montaigne l'unica modalità attraverso cui è possibile entrare in autentica relazione con essa: la prova del nove della fenomenologia di un'esistenza che va vissuta. Dell'esperienza dell'esistere, la scrittura non è un intervento secondario, o un luogo in cui il soggetto può riportare un qualcosa che viene vissuto al di fuori. Essa, al contrario, è una degli spazi in cui l'esperienza si

consuma e può riflettere su se stessa ed essere a sua volta esperita dalla scrittura. Quest'ultima è un dispositivo dal carattere medio-attivo: da un lato riceve necessariamente un contenuto di esperienza già verificatosi, dall'altro reagisce a quel contenuto, assumendo a sua volta un ruolo attivo nei confronti di quel vissuto, che perde il suo carattere definitorio.

La sincerità è, dunque, il modo in cui Montaigne si rapporta alla vita e all'esperienza. È quest'ultima un elemento importante nell'analisi di Auerbach: se mancasse l'esperienza, verrebbe meno il carattere di autenticità nel rapporto che Auerbach individua tra lo scrittore e il suo testo. Montaigne, infatti, entra in contraddizione con se stesso, ma non tradisce mai la verità (ultimo elemento della nostra analisi), come riporta il medesimo estratto che apre il capitolo, «Tant y a que je me contredis bien à l'aventure, mais la vérité, comme disoit Demades, je ne la contredis point», e come Auerbach non manca di puntualizzare poco dopo, quando afferma che «Montaigne parla sul serio quando afferma che la sua rappresentazione, per quanto mutevole e varia, tuttavia non va mai fuori di strada, e che se pur qualche volta contraddice a se stesso, non parla mai però contro la verità»²⁶¹.

La verità è mutevole, paradossale, e talvolta persino contraddittoria, ma il rapporto che l'autore instaura con quella verità è un rapporto autentico, la cui autenticità è data proprio dalla sincera *filia* che lega Montaigne alla sua opera, in cui egli genuinamente si sforza di ricercare e raccontare il mutevole manifestarsi di quella verità. Stabilire con certezza se Auerbach avesse ragione a proposito della sincerità di Montaigne sarebbe difficile e non è il nostro compito²⁶². Ciò che ci interessa rispetto a una ricerca sulla filosofia del realismo di Auerbach è portare alla luce una teoria auerbachiana per cui il carattere di sincerità

²⁶¹ Auerbach 2000²: 35.

²⁶² La sincerità di Montaigne nei suoi *Essais* è stata interpretata da diversi studiosi come un espediente letterario piuttosto che una trasparente rappresentazione del sé. Jean Starobinski (1962) evidenzia come Montaigne costruisca intenzionalmente un'immagine mutevole di sé, rendendo l'apparente sincerità uno strumento retorico. Pierre Villey (1908) considera la sincerità come una strategia persuasiva, sottolineando che la dichiarazione di Montaigne di "scrivere come si parla" è funzionale a instaurare fiducia con il lettore. Michel Foucault interpreta riflette sul rapporto tra verità e sincerità (cfr. in particolare, lezione del 2 marzo 1983, prima ora). François Rigolot (1982) e Terence Cave (2007) sottolineano rispettivamente il carattere teatrale e sperimentale dell'opera, dove la costruzione dell'io è un processo continuo più che una confessione autentica. Infine, critici post-strutturalisti come Paul de Man mettono in dubbio la possibilità stessa di sincerità letteraria, poiché il linguaggio, intrinsecamente retorico, impedisce una trasparenza totale (De Man 1979).

nelle intenzioni dell'autore non è secondario rispetto a una certa idea di realismo che *Mimesis* sembra suggerire, insieme ad altre. Più esplicitamente, si tratta di un'idea per cui esiste un realismo, in molti casi definito "creaturale", che viene a darsi dalla commistione di certi elementi (sincerità, verità, esperienza, intromissione dell'extra letterario nel testo, intenzione genuina dell'autore etc.), che necessita di un'analisi filosofica per essere portato di volta in volta alla luce e che offre a quella medesima analisi filosofica il banco di prova (strumenti, nuovi contenuti e riscontri filosofici) di una certa teoria del realismo.

In questo contesto, la verità non è un elemento assoluto o statico, ma qualcosa che si manifesta solo attraverso il rapporto con l'esperienza e la sincerità. Potremmo pensare alla verità non come a un oggetto raggiungibile, ma come una condizione fenomenologica che emerge in relazione alla vita e alla narrazione di essa. Dunque, la scrittura di Montaigne non è rappresentazione oggettiva di una verità già data, bensì una forma di esperienza di una verità di tipo figurale; ovvero, di una verità che non si costruisce rispetto a una corrispondenza ai fatti, ma a partire dalla relazione che si instaura di volta in volta tra esperienza del mondo, sincerità nei confronti di quell'esperienza e scrittura.

In altre parole, Montaigne non cerca di oggettivare la verità, ma di immergersi in un processo di riflessione costante, dove la verità si presenta come qualcosa di mobile, ambiguo e complesso, tutt'altro che estraneo alla vita, e la scrittura diventa lo spazio in cui tale movimento può essere colto. Questo porta alla dissoluzione di una distinzione netta tra soggetto e oggetto: l'esperienza e la verità si formano e deformano attraverso la scrittura, e la sincerità non è semplicemente una qualità morale, ma un riconoscimento del carattere processuale di questo gioco.

La scrittura, quindi, non funge da "contenitore" di esperienze, ma un campo di forze che contribuisce a modellare l'esperienza stessa. In questa chiave, potremmo dire che la scrittura non serve a rappresentare la vita, ma è il luogo stesso in cui la vita si fa esperienza – dove l'autore si relaziona a se stesso in modo performativo, esistenziale, e non semplicemente descrittivo²⁶³.

²⁶³ La letteratura critica su Montaigne è vasta e articolata. Sulla linea "esistenzialista" più vicina ad Auerbach, segnaliamo i seguenti lavori. Terence Cave, tra i primi interpreti contemporanei di Montaigne, ha approfondito il rapporto tra gli *Essais* e il lettore, rilevando un'assenza autoriale tale da rendere l'opera

Auerbach, attraverso la sua lettura di Montaigne, introduce una forma di realismo che non è mai rigidamente referenziale, ma piuttosto radicato nel riconoscimento dell'esperienza soggettiva come luogo liminale di tensione tra vissuto e raccontato. La scrittura diviene il *limes* per eccellenza, dove l'oggetto (la vita di Montaigne) e il soggetto (l'autore che scrive) si incontrano e si trasformano reciprocamente.

La sincerità, in questo contesto, non è semplicemente una virtù morale, ma il riconoscimento di una responsabilità ontologica ed epistemologica. Montaigne si confronta con la verità della propria esperienza in modo sincero, non per aderire a un modello esterno di verità, ma per esplorare il proprio rapporto frammentato e contraddittorio con essa.

Auerbach suggerisce che proprio questa consapevolezza della frammentazione interna, della mutabilità costante del sé, sia la base di un rapporto sincero con il testo. La scrittura di Montaigne, quindi, diventa il paradigma di questo realismo non riduzionista: è un realismo che accoglie la pluralità e l'ambiguità della vita, e che si definisce non per la sua capacità di adeguamento ai fatti, ma per la sua capacità di riflettere la molteplicità dell'esperienza.

Il realismo creaturale, così come emerge in Montaigne, è un'interazione dinamica tra sincerità, esperienza e verità, dove l'autore non cerca di ridurre la realtà a un'unica forma stabile, ma di rappresentarne la dinamicità e la frammentazione intrinseche. La scrittura diventa così un "campo di forze" in cui l'autore, il soggetto e l'oggetto si influenzano

un archetipo di testo auto-decostruito, in cui il significato è conferito dalla scrittura stessa più che dall'autore (Cave, 1979). In contrasto con questa prospettiva, Gérard Defaux sottolinea il ruolo della scrittura come specchio dell'anima in Montaigne, riconducendo questa concezione all'influenza dell'Umanesimo nordico. Per Defaux, lo stile breve e immediato adottato da Montaigne, simile a quello senecano, riduce la distanza tra autore e testo, rappresentando così l'animo dell'autore (Defaux, 1987). Charles Taylor confronta Montaigne e Descartes, individuando negli *Essais* le basi per una soggettività che ricerca la verità nell'esperienza vissuta, contrapposta alla soggettività universale e astratta di Descartes. Taylor, inoltre, attribuisce a Montaigne, erede della scrittura confessionale agostiniana, l'introduzione del paradigma moderno della comprensione del sé (Taylor, 1989). Séan Burke, in *The Death and Return of the Author* (1998), ha evidenziato la frattura consapevole tra l'"io-scrivente" e l'"io-scritto" negli *Essais*, sottolineandone il carattere autobiografico. In continuità con questa linea, Luke O'Sullivan (2019) analizza l'atteggiamento di Montaigne verso gli autori del passato, dai quali attinge senza sempre citarli, generando un'autorialità sfuggente e intrecciata con i testi altrui.

reciprocamente, creando una narrativa che è, in ultima analisi, un'esperienza vissuta e riflessa allo stesso tempo.

Il realismo creaturale si configura come la potenza della scrittura di farsi luogo di un peculiare relazionarsi dell'umano con il creaturale, cioè con quel fondo terreno, oscuro e originario, da cui la creatura emerge come forma di vita e al quale, senza mai distaccarsene del tutto, ritorna. In questa dimensione pre-soggettiva e pre-razionale, la creatura non si costituisce come soggetto autonomo, ma come *essere esposto* alle affezioni esterne – gioia, dolore, paura, frivolezza – che sono le manifestazioni di una dislocazione del centro della creatura, dalla sua presunta individualità a una relazionalità che sempre precede ed eccede quella individualità. La creatura, così concepita, si dà non come fondamento, ma come apertura a ciò che la eccede e la determina.

Infine, Auerbach osserva un cambiamento nel realismo successivo, specialmente nella letteratura francese illuminista, dove la profondità del realismo creaturale si attenua: «si evita di scavare profondamente nel tragico e nel creaturale [...] il realistico, per quanto svariato e divertente, rimane spuma». L'attenzione si sposta verso un realismo più elegante e superficiale, distante dal realismo creaturale che Auerbach aveva ritracciato nel periodo medievale e rinascimentale.

PARAGRAFO 3: ANTICIPAZIONE DEL CREATURALE IN HUIZINGA-HEGEL-VICO

In questo paragrafo si analizzerà la nozione di creaturale adottando una prospettiva più ampia rispetto a quella strettamente letteraria. Nei capitoli di *Mimesis* in cui la nozione di realismo creaturale viene impiegata, emerge una peculiare commistione tra vita e testo, tra la dimensione biologico-esistenziale e quella mimetica. Questo approccio evidenzia una relazione profonda tra letteratura e realtà vissuta.

Proprio Vico aveva collocato il *vero poetico* non come esito dello sviluppo umano, ma come origine, ipotizzando che i primi uomini, «fanciulli dell'umanità»²⁶⁴, pensassero per immagini tratte da un'esperienza primordiale del loro essere nel mondo. Questo aspetto verrà approfondito nel corso del paragrafo, in dialogo con le categorie auerbachiane.

Sebbene molto sia già stato scritto sulla *Stiltmischung* introdotta dal cristianesimo e teorizzata da Auerbach, un'altra mescolanza, per certi versi più radicale, resta in gran parte inesplorata: quella tra testo e vita, ovvero tra lo spazio letterario e ciò che di solito ne è escluso. Questa integrazione invita a riconsiderare non solo il perimetro della letteratura tra parola ed esperienza, tra rappresentazione e realtà, ma anche il suo status.

Un ulteriore aspetto dell'interazione tra testo e vita riguarda il discorso filosofico sulla letteratura: essa interroga lo statuto dell'Autore e la questione dell'intenzione, temi che verranno approfonditi nel prossimo capitolo. In questa dinamica, la figura dell'Autore si abbassa, piuttosto che ergersi, al piano della materia, e la sua stessa intenzionalità si dissolve nella confluenza delle esperienze umane e testuali, in un contesto in cui le barriere tra il vissuto e la *mimesis* si assottigliano. La letteratura, dunque, non è soltanto riflesso di una rappresentazione intenzionale, ma luogo di incontro tra esistenza e

²⁶⁴ Agamben parla di infanzia dell'umanità esplicitando la connessione tra infanzia e storia e giudicando la prima come l'origine trascendentale dell'altra: «Ed è su questa differenza, su questa discontinuità che trova il suo fondamento la storicità dell'essere umano. Solo perché c'è un'infanzia dell'uomo, solo perché il linguaggio non s'identifica con l'umano e c'è una differenza fra lingua e discorso, fra semiotico e semantico, solo per questo c'è storia, solo per questo l'uomo è un essere storico. Poiché la pura lingua è, in sé, astorica, è, considerata assolutamente, natura, e non ha alcuna necessità di una storia. Si immagini un uomo che nascesse già provvisto di linguaggio, un uomo che fosse sempre già parlante. Per un tale uomo senza infanzia, il linguaggio non sarebbe qualcosa di preesistente, di cui doversi appropriare, e non vi sarebbe per lui né frattura fra lingua e parola né divenire storico della lingua. Ma un tale uomo sarebbe, per ciò stesso, immediatamente unito alla sua natura, sarebbe sempre già natura e non troverebbe in questa da nessuna parte una discontinuità e una differenza in cui qualcosa come una storia potrebbe prodursi. Come la bestia, di cui Marx dice che è “immediatamente una con la sua attività vitale”, egli si confonderebbe con questa e non potrebbe mai opporla a sé come oggetto. È l'infanzia, è l'esperienza trascendentale della differenza fra lingua e parola, che apre per la prima volta alla storia il suo spazio. Per questo Babele, cioè l'uscita dalla pura lingua edenica e l'ingresso nel balbettio dell'infanzia (quando, ci dicono i linguisti, il bambino forma i fonemi di tutte le lingue del mondo), è l'origine trascendentale della storia. Esperire significa necessariamente, in questo senso, riaccedere all'infanzia come patria trascendentale della storia. Il mistero, che l'infanzia ha istituito per l'uomo, può infatti essere sciolto solo nella storia, così come l'esperienza, come infanzia e patria dell'uomo, è qualcosa da cui egli è sempre già in atto di cadere nel linguaggio e nella parola. Per questo la storia non può essere il progresso continuo dell'umanità parlante lungo il tempo lineare, ma è, nella sua essenza, intervallo, discontinuità, epochè. Ciò che ha nell'infanzia la sua patria originaria, verso l'infanzia e attraverso l'infanzia deve mantenersi in viaggio» (Agamben 2001: 51).

narrazione, dove il significato si costruisce attraverso l'interazione di ciò che è scritto e ciò che vive.

L'idea che la letteratura sia uno spazio di per sé insufficiente a rappresentare pienamente il reale è stata elaborata da diversi autori, pur con approcci differenti²⁶⁵. Auerbach, sebbene non affronti esplicitamente la questione sul piano teorico, sembra tuttavia suggerirne una traiettoria nella sua teoria del realismo. In particolare, il realismo creaturale rappresenta il tentativo più evidente di oltrepassare i confini del contesto esclusivamente letterario, facendo emergere la dimensione più concreta e materiale del testo. Non si tratta semplicemente di un'apparizione episodica del "basso" nel campo letterario, ma di una vera e propria conquista di uno spazio, anche quando questo spazio si configura come esclusivo. Ad esempio, il periodo tardo-medievale, che vede una prevalenza della letteratura feudale, è lo stesso che ospita la nascita di quello che Auerbach definisce realismo creaturale, e che coincide con un nuovo tipo di raffigurazione della realtà, in grado di custodire al suo interno entità e dimensioni a cui fino a quel momento era stato riservato nessuno spazio, oppure uno spazio talmente marginale che spesso aveva trovato in altre strutture narrative una più spontanea diffusione. L'elemento interessante dal punto di vista teoretico è che tale realismo, che emerge nel testo letterario, proprio per la sua capacità di custodire identità solitamente relegate fuori dalla tradizione letteraria, offre un'occasione rilevante di riflessione sia sulla nozione di realismo, sia sulla nozione di letteratura. Infatti, il dispositivo letterario sembra porsi lungo una faglia paradossale: da un lato esclude arbitrariamente talune

²⁶⁵ Studi rilevanti sono stati effettuati, ad esempio, da Curtius e Warburg. Ernst Robert Curtius, filologo e storico della letteratura, maestro e collega di Auerbach, ha esplorato la letteratura non solo come narrazione ma come espressione di idee e retaggi culturali che evolvono nel tempo. Curtius vede la letteratura come un tramite di *topoi* (luoghi comuni culturali) e modelli retorici antichi che influenzano profondamente il presente. Tuttavia, proprio per la sua "mediazione" della realtà attraverso topoi e archetipi, secondo Curtius la letteratura non riesce a rappresentare il reale in modo diretto o esaustivo: essa è vincolata ai propri strumenti storici e retorici. Questa consapevolezza dei limiti linguistici della letteratura invita, implicitamente, ad allargare il discorso ai valori e agli ideali che trascendono la singola esperienza (cfr. Curtius 1954). Warburg ha introdotto il concetto di "Pathosformel" (formula del pathos), ossia la rappresentazione visiva di emozioni archetipiche attraverso forme artistiche ricorrenti che persistono nel tempo. Nelle sue ricerche, specialmente attraverso il progetto del *Mnemosyne Atlas*, Warburg suggerisce che le immagini e i simboli visivi sono altrettanto, se non più limitati della letteratura stessa, nel tentativo di cogliere appieno il reale. Come Curtius, Warburg riconosce i limiti della rappresentazione, siano essi testuali o visivi, ma li considera inevitabili, per quanto essi ci invitino a esplorare il simbolico, l'inconscio collettivo e le espressioni culturali di un'umanità condivisa che sfuggono alla singola narrazione letteraria (cfr. Warburg 1988; Didi-Huberman 2006).

entità, dall'altro la sua inospitalità non impedisce a quelle medesime entità di emergervi nuovamente in modo imprevisto, come l'analisi dell'opera di La Sale, sia di Huizinga che di Auerbach, potrebbero suggerire.

Come già accennato, la nozione di creaturalità si manifesta e attraverso un mutamento di paradigma, evidente a partire dall'opera di La Sale, e nei contenuti che essa introduce. Tra questi emerge con particolare rilievo la figura dell'infante, fino ad allora marginale nella letteratura medievale. In questo terzo paragrafo, si analizzerà come il bambino e la bambina assumano una valenza simbolica rappresentativa di un'intera forma di vita che la letteratura medievale precedente sembra aver trascurato. Tale analisi esplorerà il nesso di possibilità tra alcuni riferimenti auerbachiani, che riteniamo cruciali per una teorizzazione del realismo creaturale e per una riformulazione della nozione stessa di realismo.

In particolare, si proporranno tre brevi analisi di testi centrali per Auerbach, che offrono prospettive diverse su ciò che possiamo definire come "dimensione creaturale". Questi tre sguardi, riconducibili a Huizinga, Hegel e Vico, condividono un'attenzione verso una dimensione infantile dell'umanità, declinata in modi distinti ma accomunata da una postura "abbassata", radicata nella vita ordinaria.

Questi autori affrontano una dimensione dell'esistenza umana non immediatamente visibile, che si rivela come il lato creaturale, primordiale, biologico, basso, quotidiano, spesso in conflitto con le tradizionali ambizioni della letteratura. Ripensare la nozione di realismo a partire dagli spunti offerti da un autore come Auerbach, che ha posto il realismo al centro delle sue ricerche, implica necessariamente un confronto con questa dimensione "terrestre", che la letteratura sovente elude. In particolare, la prima analisi prenderà le mosse da una domanda centrale che Johan Huizinga pone in chiusura al quinto capitolo di un testo su cui Auerbach sviluppa la sua teoria del realismo creaturale²⁶⁶, l'*Autunno del Medioevo*, che ci permetterà di riflettere su come l'entità extra-letteraria della creatura, che interviene da una dimensione extra-mimetica all'interno della mimesi, sia in grado di connotare di maggiore realismo il testo letterario. La seconda sezione riflette sulla nozione di realismo a partire dalla riflessione di Hegel, ripresa da Francesco

²⁶⁶ Su questo, cfr. Cordibella 2005.

Valagussa²⁶⁷, secondo la quale la pittura sarebbe maggiormente adatta rispetto ad altre arti a raffigurare la divinità nei suoi momenti di maggiore “creaturalità”, come è quello dell’infanzia di Gesù, mentre fallirebbe nel tentativo di raffigurare i momenti meno mondani²⁶⁸. Infine, nell’ultima sezione si prende in esame la nozione di creaturalità rispetto all’antropologia delineata da Vico, da cui Auerbach è stato profondamente influenzato.

HUIZINGA

Nel capitolo X di *Mimesis*, Auerbach introduce il *Reconfort* di Antoine La Sale, sottolineando che si tratta di un’opera di tipo consolatorio, che l’autore aveva scritto con l’intenzione di confortare una nobildonna per la perdita del figlio, come si è già visto nel primo paragrafo. Nel quinto capitolo dell’*Autunno del Medioevo*, alla cui lettura Auerbach rimanda per una comprensione più completa del suo stesso saggio, Huizinga menziona proprio l’opera di La Sale aggiungendo che fino a quel momento la dimensione del bambino era stata tenuta fuori dalla letteratura medievale²⁶⁹. Del resto, la medesima scena del dramma umano in una cornice familiare come quella della camera da letto è radicalmente diversa da quanto espresso fino a quel momento dalla letteratura medievale: «La letteratura feudale nel suo fiore, nel secolo XII o XIII, non ci ha lasciato nulla di così realistico e creaturale; sposi nel letto! - tutt’al più s’ erano visti nella farsa popolare»²⁷⁰. Questa cornice in cui tragico e quotidiano vengono a convergere in una scena intima, quotidiana e al contempo degna della più grande attenzione poiché estremamente seria, è in grado di ospitare una figura come quella del bambino, di certo non nuova in sé, ma nuova nella dimensione che per la prima volta gli viene accordata²⁷¹. Il piccolo viene infatti rappresentato in una condizione di tragica sofferenza; la scena è descritta con particolare crudezza e dovizia di particolari, che, come aveva notato Auerbach, non

²⁶⁷ Cfr. Valagussa 2021.

²⁶⁸ L’idea di occuparci di un realismo di tipo pittorico potrebbe sembrare fuorviante rispetto a un’analisi del realismo letterario. Eppure, è lo stesso Auerbach in più occasioni ad avvicinare un certo realismo alla pittura.

²⁶⁹ Non tutti gli studi sono concordi con quanto detto da Huizinga. Per una diversa rappresentazione del bambino nel medioevo cfr. almeno Bidon, Lett 1997 (soprattutto *Introduzione* e *The christian child*).

²⁷⁰ Auerbach 2001: 268.

²⁷¹ L’infanzia fino a quel momento era percepita quasi come un difetto del corpo.

lasciano indifferente né il signor du Chastel, né lo stesso lettore che non può che provare profonda pietà e commozione per la sofferenza del giovane ostaggio.

Il bambino portato alla luce dal discorso di Huizinga si configura non nella sua valenza anagrafica, ma in tutto ciò che la sua presenza in uno spazio letterario comporterebbe, e cioè, almeno, una dimensione affettiva ed emotiva dell'esistenza. Huizinga non riferisce con esattezza i motivi di tale assenza, ma sembra suggerire l'ipotesi per cui la possibilità per la letteratura di esperire un sentimento che non sia estremo terrore o esultanza non è contemplata da un pensiero religioso, come quello tardo-medievale «che conosce solamente i due estremi: il lamento per la fugacità, per la fine della potenza, dell'onore e del piacere, per lo svanire della bellezza, e il giubilo per l'anima salvata nella sua beatitudine»²⁷². Questo rigido dualismo, che impedisce l'emersione di altro²⁷³, conduce a una progressiva paralisi del sentimento: all'ultimo capoverso del capitolo dell'*Autunno* fa eco l'ultimo capoverso del decimo capitolo di *Mimesis*: «nella stessa Francia, e in genere a nord delle Alpi, ogni realismo serio fu minacciato di morte per soffocazione tra le spire della pianta dell'allegoria»²⁷⁴. L'allegoria è per Huizinga, e in questo contesto anche per Auerbach che la paragona a una pianta infestante; l'antico simbolismo conserva un vitalismo nel segno e nel significato, che viene a spegnersi nelle allegorie, nel momento in cui esse perdono il proprio carattere storico, divenendo mere immagini astoriche²⁷⁵. E tuttavia, «la forza spontanea del sensibile prevalse, e in tal modo il realismo creaturale medievale raggiunse il secolo XVI; diede al Rinascimento un forte contrappeso

²⁷² Ivi: 228.

²⁷³ *Ibidem*: «Tutto il resto rimane inespresso».

²⁷⁴ Auerbach 2000: 284.

²⁷⁵ Che cos'è, in fondo, l'allegoria, se non la proiezione di una volontà concettuale che trascende l'esperienza immediata? O, detto altrimenti, il tentativo di condensare i molteplici livelli di un paesaggio in un'immagine bidimensionale e immutabile nel tempo? L'allegoria non è forse un atto deliberato che indirizza l'immaginazione del lettore verso un'immagine o un concetto già predefinito? L'intuizione di Auerbach sul passaggio dalla "creatura" all'allegoria assume grande rilievo, poiché identifica nel realismo creaturale un realismo della vita in continuo fluire, una vitalità minacciata dalle «forze volte a separare gli stili» – l'umanesimo, lo stile medio, e il crescente realismo borghese. Questi ultimi esprimono un'intenzionalità, una capacità rappresentativa e un'ampiezza di prospettiva incomparabilmente superiori, ma risultano al contempo privi di quella «forza spontanea del sensibile».

Questa forza spontanea non risiede, paradossalmente, nella capacità di rappresentare la realtà con precisione, bensì nell'assenza di quel senso critico e della capacità di organizzare intellettualmente il mondo: «la vita richiede, per venir descritta nel suo apparire completo e immediato, la fantasia» (Auerbach 2010: 15)

a quelle forze volte a separare gli stili, che scaturivano dall'imitazione umanistica degli antichi»²⁷⁶.

Quello che si tenterà di fare qui è proprio questo: rintracciare le zone fertili di realismo creaturale in una tradizione che avrebbe di lì a poco iniziato a remare in tutt'altra direzione²⁷⁷.

La presenza, pur sporadica, dell'infante in un territorio, quello letterario, rispetto a cui esso è alieno per lungo tempo, non sollecita a ripensare la letteratura dalla prospettiva del bambino, bensì permette allo spazio letterario di creare una nuova cavità, in grado di rendere udibili frequenze che altrimenti resterebbero inascoltate. Ed è proprio ciò che accade nel *Reconfort* e nella *Danza macabra delle donne* di Martial d'Auvergne²⁷⁸. Nel primo, in particolare, segue all'episodio della crudele uccisione del giovane du Chastel una nota fiaba popolare in cui il bambino morto torna in sogno alla madre per pregarla di non piangere più affinché il suo camicino possa asciugarsi: «improvvisamente il suono diventa molto più intimo di quello del memento mori cantato da mille voci»²⁷⁹. Non a caso Huizinga utilizza qui un'immagine sonora, che restituisce meglio di altre, un conflitto che si consuma sul piano sensibile e sensoriale, la cui concretezza somiglia a quella di una nota, cioè a ciò che è in origine una vibrazione d'aria, percepibile dal corpo. L'intervento della voce puerile fa dunque vibrare l'emotività del lettore in un modo differente, più intimo e raccolto. L'elemento ordinario, la voce di una creatura che ha dimorato appena nel mondo, emerge dalle profondità di una terra su cui poggia il testo letterario. Ed è a questo punto che Huizinga pone una domanda: «che le fiabe e i canti popolari abbiano conservato, in quei secoli, i sentimenti più disparati che la letteratura a malapena conosce?»²⁸⁰. Si tratta di una domanda che si solleva rispetto al contesto storico in cui la inserisce Huizinga, e assurge a questione filosofica più generale, che si inserisce

²⁷⁶ Auerbach 2000: 284.

²⁷⁷ In *Mimesis* emergono, a nostro avviso, due principali modalità di rappresentazione della realtà. La prima, di matrice cristiano-medievale, sfocia nel realismo creaturale; la seconda, di matrice illuministico-rinascimentale, si ricollega a sua volta alla tradizione antica precristiana, evolvendosi nel realismo moderno che sarebbe poi divenuto predominante. Per un approfondimento su questo tema si rimanda a Castellana 2010.

²⁷⁸ Per un'analisi della simbologia della danza macabra e altre forme coreografiche medievali, si veda Tessarolo 1986.

²⁷⁹ Huizinga 2020: 228.

²⁸⁰ *Ibidem*.

nella cornice teorica che abbiamo tentato di tracciare in queste pagine. Se la letteratura basso-medievale ha lasciato fuori, o trattato solo marginalmente, l'esperienza dell'infanzia, che racchiude a sua volta molteplici dimensioni ed esperienze di ciò che con termini più contemporanei può essere definito "essere nel mondo", è necessario ripensare l'intera nozione di letteratura alla luce di questa possibilità. In altri termini, il testo letterario può essere foriero di verità parziali, di illusioni, di assenze. Il *Reconfort* è un esempio di questa ambiguità: la presenza eccezionale del bambino nello spazio letterario diviene nella lettura di Huizinga la segnalazione di una mancanza della letteratura di elementi che invece trovano dimora in strutture narrative di rango inferiore, come ad esempio il canto popolare. Del resto, l'intromissione di una fiaba popolare non indica soltanto la propria presenza nel testo, quanto, e più sonoramente, la propria assenza in un'intera tradizione letteraria. È vero che chi abita il testo letterario, sia esso autore/autrice, personaggio, lettore/lettrice, è posto solitamente al suo interno, ma è anche vero che è pur sempre connesso a ciò che è fuori²⁸¹. In questa dialettica tra dentro e fuori, il testo letterario emerge come una membrana porosa, che non è mai completamente isolata. L'infante, escluso dalla letteratura fino a quel momento, opera un'incursione, dal mondo vero a quello letterario, un frammento esterno in un ingranaggio che fino a quel momento si è mosso sulle rotaie parallele del «lamento» e del «giubilo»²⁸². Ma non si tratta di un episodio privo di conseguenze, bensì dell'emersione di una nuova sorgente sonora che costringe il testo, il destinatario, il lettore a una inclinazione della loro postura abituale, verso il basso creaturale della terra da cui il mondo del testo si origina, e su cui poggia.

²⁸¹ L'opera d'arte non è un semplice oggetto, ma uno spazio di tensione dinamica. Questa tensione, che l'opera stessa genera, è stata colta da Heidegger nel suo celebre saggio *L'origine dell'opera d'arte*, dove l'opera è descritta come luogo di contesa tra terra e mondo (cfr. Heidegger 2004: 41 sgg.).

In questa prospettiva, la terra potrebbe rappresentare il materiale grezzo o la struttura immanente del testo: le parole, la grammatica, la sintassi, le forme narrative. È ciò che oppone resistenza, come il colore nella pittura o la pietra nella scultura. La "consistenza" del testo, con la sua densità e viscosità, incarna questa inerzia, trattenendo al suo interno residui e frammenti di senso. Il mondo, invece, si configura come apertura: il modo in cui il testo si connette con ciò che lo circonda, attraverso i significati culturali, le interpretazioni dei lettori e il contesto storico, sociale e simbolico. Il lettore – e in alcuni casi anche l'autore, come accade per figure come Gregorio e La Sale – si muove costantemente tra questi due poli, instaurando un dialogo tra la chiusura materiale del testo e il suo richiamo verso l'esterno.

²⁸² Cfr. Huizinga 2020: 228.

HEGEL

Se Huizinga sottolinea il carattere di novità dell'opera di La Sale rispetto all'introduzione della dimensione dell'infanzia in letteratura, vi è un altro autore di riferimento per Auerbach che proprio a partire dalla riflessione sull'immagine del bambino, propone una distinzione sulle modalità di rappresentazione, che sembrano rilevanti per il nostro studio sul realismo, e in particolare sul realismo creaturale tardo-medievale. Si tratta di Hegel che nelle già citate *Vorlesungen über die Ästhetik* scrive:

In dergleichen Situationen nämlich sind die Mittel der Malerei, die menschliche Gestalt und ihre Farbe, das Antlitz, der Blick des Auges an und für sich nicht zureichend, um das vollkommen auszudrücken, was in Christus liegt. Am wenigsten aber kann hier die antike Schönheit der Formen ausreichen. Besonders die Auferstehung, Verklärung und Himmelfahrt, wie überhaupt alle Szenen aus dem Leben Christi, in welchen er nach der Kreuzigung und dem Tode bereits dem unmittelbaren Dasein als dieser einzelne Mensch entnommen und auf dem Wege der Rückkehr zum Vater ist, fordern in Christus selbst einen höheren Ausdruck der Göttlichkeit, als ihn die Malerei vollständig zu geben vermag, indem sie hier das eigentliche Mittel, durch welches sie darstellen muß, die menschliche Subjektivität in ihrer Außengestalt, verwischen und dieselbe in einem reineren Lichte verklären soll. Vorteilhafter und ihrem Zweck entsprechender sind deshalb diejenigen Situationen aus der Lebensgeschichte Christi, in welchen er in sich selbst geistig noch nicht vollendet oder wo die Göttlichkeit gehemmt, erniedrigt, im Momente der Negation erscheint. Dies ist in Christi Kindheit und in der Passionsgeschichte der Fall. Daß Christus Kind ist, drückt einerseits bestimmt seine Bedeutung, die er in der Religion hat, aus: er ist Gott, der Mensch wird und deshalb auch den natürlichen Stufengang des Menschlichen durchmacht; andererseits liegt zugleich darin, daß er als Kind vorgestellt wird, die sachliche Unmöglichkeit, das schon alles klar zeigen zu können, was er an sich ist. Hier hat nun die Malerei den unberechenbaren Vorteil, daß sie aus der Naivität und Unschuld des Kindes eine Hoheit und Erhabenheit des Geistes *hervorleuchten läßt*, welche teils durch diesen Kontrast schon an Macht gewinnt, teils, eben weil sie einem Kinde angehört, in dieser Tiefe und Herrlichkeit in einem unendlich geringeren Grade zu fordern ist als in Christus dem Manne, Lehrer, Weltrichter usf. So sind Christuskinder, besonders das der Sixtinischen Madonna in Dresden, vom schönsten Ausdruck der Kindlichkeit, und doch zeigt sich in ihnen ein Hinausgehen über die bloß kindliche Unschuld, welches ebensosehr ein Hinausgehen über die bloß kindliche Unschuld, welches ebensosehr das Göttliche in der jungen Hülle

gegenwärtig sehen als auch die Erweiterung dieser Göttlichkeit zur unendlichen Offenbarung ahnen läßt und zugleich wieder im Kindlichen die Rechtfertigung enthält, daß solche Offenbarung noch nicht vollendet dasteht.

Perciò quelle circostanze della vita di Cristo in cui egli appare non ancora spiritualmente perfetto in se stesso, o dove la divinità appare osteggiata, umiliata, nel momento della negazione, sono più proficue e più corrispondenti allo scopo della pittura; questo si verifica nella Fanciullezza e nella Passione di Cristo. Il fatto che Cristo sia fanciullo, per un verso esprime in maniera peculiare il significato che egli assume nella religione: egli è Dio che diventa uomo e perciò attraversa tutti gli stadi naturali dell'umano. Per l'altro verso, il fatto che egli sia rappresentato come fanciullo comporta l'effettiva impotenza a mostrare chiaramente tutto ciò che egli è in sé. Qui la pittura presenta il vantaggio inestimabile di poter *far trasparire* dall'ingenuità e dall'innocenza del fanciullo una grandezza e una sublimità di spirito, che, da un lato, acquisiscono vigore già a partire da questa antitesi, e dall'altro lato, siccome appartengono appunto a un bimbo, devono essere pretese a un livello decisamente inferiore di profondità e di elevatezza rispetto a quanto non siano richieste a Cristo in quanto uomo, maestro, giudice del mondo, ecc. In tal modo i Bambini di Raffaello, particolarmente quello della Madonna Sistina che si trova a Dresda, recano una bellissima espressione di fanciullezza, benché compaia in loro qualcosa che si spinge al di là della pura innocenza infantile e che lascia intravedere la presenza del divino al di sotto dell'aspetto giovanile, allo stesso modo in cui lascia presentire l'estensione di questa divinità sino alla rivelazione infinita, e nello stesso tempo individua nel fatto che abbiamo di fronte un fanciullo la ragione per cui tale rivelazione non si presenti ancora a noi completa²⁸³.

In questo passaggio delle *Lezioni sull'Estetica*, che abbiamo deciso di riportare per intero, Hegel anzitutto afferma che la modalità pittorica di rappresentazione non è adatta a esprimere con completezza ciò che è in Cristo. Più esplicitamente essa non sarebbe in grado di raffigurare i suoi momenti trascendenti, come la resurrezione, la trasfigurazione e l'ascensione. Al contrario, la pittura riesce a cogliere i momenti terreni della *Lebensgeschichte* di Cristo, come l'infanzia e la passione; cioè quei momenti in cui la dimensione di deità di Gesù è nascosta o frenata, oppure addirittura abbassata, o svuotata in senso kenotico, come nella Passione. In effetti, se si pensa a dipinti raffiguranti l'ascensione (dalla miniatura su pergamena dei *Vangeli di Rabbula*, passando per Giotto,

²⁸³ Hegel 2013: 1994-7.

Mantegna, Perugino, Tintoretto, Rembrandt, fino a Dalì) si nota la difficoltà degli artisti di raffigurare un momento trans-materico, in cui la figura di Gesù perde il proprio carattere propriamente materico per divenire altro, un altro che non è altro rispetto a ciò che è sempre stato, ovvero figura e compimento del proprio essere divino.

Hegel afferma che invece la pittura è in grado di cogliere con maggiore efficacia la storia umana di Gesù. Proprio all'infanzia è dedicata particolare attenzione: sebbene rappresentare Gesù bambino implichi necessariamente l'impossibilità di esprimere già chiaramente (*schon alles klar zeigen*) nel dipinto tutto ciò che egli è, essa conserva un vantaggio: può esprimere la maestosità e la spiritualità divina in una forma più tenue, grazie alla naturale innocenza dell'infanzia²⁸⁴. Proprio il contrasto tra l'innocenza del bambino e la grandezza spirituale di Cristo rende quest'ultima ancora più potente. Inoltre, proprio perché si tratta di un bambino, non ci si aspetta di vedere la piena maestà divina che si richiederebbe nella raffigurazione di Cristo adulto. Anche in questo caso, come nei due casi illustrati da Huizinga, il bambino è portatore nell'opera di una dimensione virtuale²⁸⁵ inaspettata.

A ciò Hegel aggiunge un'ulteriore riflessione ravvisabile in particolare nella raffigurazione di Raffaello della Madonna col Bambino che si può ammirare a Dresda che mostra pienamente la fanciullezza (*Ausdruck der Kindlichkeit*) che però non esprime soltanto se stessa, bensì anche il divino che si manifesta già nella giovane figura, nonché

²⁸⁴ All'inizio dell'Ottocento, dunque circa una ventina di anni prima delle lezioni sull'Estetica, negli scritti critici di Jena, Hegel, polemizzava aspramente contro l'idealismo trascendentale di Schelling accusato «di girare intorno al centro dell'Io» (*Herumdrehen um den Mittelpunkt der Ichheit*). La critica si riferisce al fatto che queste filosofie pongono il soggetto o l'Io come fondamento assoluto della realtà, concentrandosi esclusivamente sul rapporto tra soggetto e oggetto. Hegel, invece, considera questo approccio limitato e in un certo senso stagnante. Egli ritiene che insistere su una filosofia che assolutizza il soggetto porti a un'impasse filosofica, impedendo di andare oltre un approccio puramente soggettivista (cfr. G.W.F. Hegel, *Gesammelte Werke IV*, H. Buchner & O. Pöggler (hrsg.), Felix Meiner, Hamburg 1968, pp. 190 sgg.). Ringrazio il Professor Zdravko Kobe per avermi gentilmente segnalato questa presa di distanza della riflessione hegeliana rispetto all'idealismo di Schelling, nonché i passaggi testuali di riferimento.

²⁸⁵ Qui si utilizza l'aggettivo "virtuale" nel senso proposto da Wolfgang Iser: «The literary text activates our own faculties, enabling us to recreate the world it presents. The product of this creative activity is what we might call the virtual dimension of the text, which endows it with its reality. This virtual dimension is not the text itself, nor is it the imagination of the reader: it is the coming together of text and imagination» (Iser 1972: 283-4). Una nozione degna di nota che espande i confini teorici di ciò che abbiamo definito "virtuale" nella direzione di una teoria della mente è stata definita "thickness" da Gilbert Ryle (1971) e poi sviluppata da Clifford Geertz (cfr. Geertz 1973: 9).

la rivelazione della sua deità verso un'espansione infinita. Ma tale rivelazione (Offenbarung) non si presenta come compiuta, proprio in virtù della dimensione dell'infanzia che ne anticipa una potenzialità.

E da qui si torna più esplicitamente alla teoria auerbachiana della mescolanza: non sempre lo stile alto è quello adatto a rappresentare ciò che vi è di più alto e sublime. E poi, ciò che vi è di più alto e sublime, come la divinità di Cristo, non necessariamente può essere determinato tramite rappresentazione "affermativa", ma può essere raffigurato tramite una rappresentazione negativa, cioè tramite la messa in figura di circostanze «wo die Göttlichkeit gehemmt, erniedrigt, im Momente der Negation erscheint», dove essa non è ancora.

In altri termini, Hegel prospetta la possibilità per la pittura di porsi come modalità di espressione del dinamismo figurale, attraverso la raffigurazione della figura del bambino, cioè di una dimensione in cui l'elemento divino è sì frenato, ma anche espresso sotto forma di infinito potenziale. Questo dinamismo figurale è pertanto ben raffigurato da una modalità di rappresentazione che non rivela Cristo in tutta la sua possibilità, quanto piuttosto nell'impossibilità di rilevarlo completamente.

Del bambino risplendono attraverso la pittura *Naivität* e *Unschuld*, ingenuità e purezza, assenza di colpa. La pittura esprime il dinamismo figurale, la tensione di ciò di cui lo spettatore può scorgere il futuro solo figurandoselo, dunque immaginandolo, non aderendo del tutto all'immagine che gli si presenta dinnanzi. L'immagine evoca senz'altro anche la dimensione etica e morale dell'assenza di colpa di cui il bambino è foriero, ma tale dimensione non sembra soddisfare pienamente il senso di quanto suggerisce qui Hegel, che invece è di ordine estetico. Più esplicitamente, l'elemento di ingenuità e genuinità che un certo realismo pittorico, incapace dinnanzi alla sublimità, pure riesce a cogliere. Un principio di realtà ordinaria, che chiamiamo creaturale, e che sembra trovare nel realismo pittorico, che pone al centro ciò che tendeva a essere escluso dal testo tardo-medievale, ovvero il bambino e la maternità, la propria dimensione. Come se una certa realtà, quella della divinità nei suoi momenti più mondani e umani, censurata dalla letteratura, emergesse sotto le spoglie di un bambino, nel cui sguardo si intravede la tensione verso il futuro. Tale tensione espressa dal Bambino ha però un doppio esito, divino e creaturale; in lui è possibile scorgere figuralmente il Dio dei miracoli,

dell'assunzione e della resurrezione, ma anche il Cristo morto che giace tra le braccia della madre, come mostra più espressamente il dipinto della *Madonna del Prato* del Bellini.



Madonna del Prato. Giovanni Bellini. 1505 ca. (London, National Gallery)

Infine, la riflessione hegeliana sul legame tra pittura e infanzia risulta interessante per un ulteriore aspetto, che consente di approfondire il nucleo del nostro discorso filosofico sul realismo, orientandolo verso un incontro autentico tra le figure dell'autore o dell'autrice e del ricevente (sia esso spettatore, spettatrice, lettore o lettrice) che l'opera d'arte è capace di custodire. Nella problematizzazione della figura del Bambino nei dipinti tardo-medievali, è possibile cogliere una prima motivazione stilistica del perché la letteratura medievale non rappresenta la dimensione dell'infante, considerandolo esclusivamente nel suo carattere di piccolo adulto: essa è ancora troppo legata uno stile rigido e feudale, che nulla o poco concede a ciò che necessita di una modalità di espressione più bassa. È lo stesso Hegel a intuire la potenza del dipinto di Raffaello rispetto ad altri proprio in virtù della sua assenza di rigidità: «Nelle Madonne di van Eyck, al contrario, i Bambini sono sempre la cosa meno riuscita, a motivo del fatto che per lo più sono rigidi (steif) e vengono presentati nella figura incompleta di neonati»²⁸⁶. Subito dopo, l'argomentazione prosegue in una direzione rilevante ai fini della nostra ricerca filosofica sul realismo:

²⁸⁶ Hegel 2013; 1997. «Bei van Eyckschen Madonnenbildern dagegen sind die Kinder jedesmal das am wenigsten Gelingene, meist steif und in der mangelhaften Gestalt neugeborener Kinder» (ivi: 1996).

Si pretende di vedere in ciò qualcosa di intenzionale (*Absichtliches*) allegorico (*Allegorisches*): costoro non sarebbero belli, poiché non la bellezza del Bambino, bensì Cristo, in quanto Cristo, è ciò che deve essere adorato. Però nell'arte una tale considerazione non può valere e i Bambini di Raffaello come opere d'arte si trovano in posizione molto più elevata, a questo proposito²⁸⁷.

Emerge, a nostro avviso, l'idea per cui l'insuccesso dei dipinti di Van Eyck sarebbe da ricondurre a una rigidità del Bambino, che anticipa qualcosa di più profondo: la pretesa intenzionale (*Absichtliches*) di vedere nel Bambino qualcosa di allegorico (*Allegorisches*), cioè qualcosa deciso prima dell'opera e fuori di essa. In altri termini, si tratta della reazione dello spettatore che intuisce nel Bambino di Van Eyck nient'altro che una certa immagine morale, allegorica, secondo un meccanismo inverso ma che riflette la medesima dinamica di quella che Auerbach rintraccia nei testi di scrittori come Petronio, Tacito, Ammiano, come si è visto nel primo capitolo. Hegel lascia spazio a un'ipotesi che tentiamo qui di formulare: la mancata riuscita estetica dei Bambini di Van Eyck è direttamente connessa al fatto che lo spettatore non perde mai l'intenzionalità nel rapporto con l'opera. In questo caso, l'elemento artistico viene ridotto a un semplice prodotto dell'intenzione, trasformandosi in uno strumento che riafferma un significato già preesistente. Questo significato, di natura essenzialmente allegorica, non è generato dall'opera, ma la precede, restando immutato indipendentemente dall'esistenza dell'opera.

Se un elemento artistico non possiede una vera potenza figurale, cioè un'eccedenza capace di gettare lo sguardo dello spettatore verso qualcosa che non è ancora (come accade invece per il Bambino di Raffaello), piuttosto che verso qualcosa che è già, (come nel caso dei Bambini di Van Eyck), esso diventa facilmente attraversabile e manipolabile dalle intenzioni, adeguandosi a un significato già dato. In tale dinamica, l'opera perde la sua possibilità eccedente e figurale, in grado di innescare un dialogo autentico con il mondo, finendo al contrario per confermare passivamente una realtà predefinita.

²⁸⁷ «Man will darin etwas Absichtliches, Allegorisches sehen: sie seien nicht schön, weil nicht die Schönheit des Christuskindes das ausmache, was verehrt werde, sondern Christus als Christus. Bei der Kunst aber darf solche Betrachtung nicht hereinkommen, und Raffaels Kinder stehen als Kunstwerke in dieser Rücksicht weit höher» (*Ibidem*).

In relazione all'esperienza estetica, un'intenzionalità che resta inalterata dall'opera impedisce una connessione autentica tra questa e lo spettatore. Hegel associa tale mancanza a un'incompatibilità più profonda con la natura dell'arte stessa (bei der Kunst aber darf solche Betrachtung nicht hereinkommen). Di conseguenza, i Bambini di Van Eyck vengono collocati su un piano inferiore rispetto ai Bambini di Raffaello, che incarnano invece una più alta (weit höher) potenza figurale, capace di dare vita a un'esperienza estetica più autentica.



Madonna del cancelliere Rolin. Jan van Eyck. 1435 ca. (Paris, Musée du Louvre). Particolare.



Madonna sistina. Raffaello. 1513-4 ca. (Dresden, Gemäldegalerie). Particolare.

VICO

Passiamo adesso al nostro terzo riferimento, che è l'opera di Giambattista Vico. Questi concepisce l'infanzia come una fase simbolica e creativa che prefigura uno sviluppo più maturo della coscienza. Si è visto che per Hegel, l'infanzia di Gesù nell'arte rappresenta un momento in cui la divinità è presente ma non ancora compiutamente manifestata e che non può essere colta pienamente dal linguaggio verbale; per Vico, l'infanzia del genere umano riflette un periodo di intuizione poetica e mitica che anticipa lo sviluppo della ragione. Per entrambi l'arte è un mezzo privilegiato per esprimere questa fase di incompletezza e potenzialità.

In particolare, il bambino assume per Vico la forma di una epoca storica passata, dai tratti mitici, in cui i primi uomini, che significativamente definisce "primi fanciulli dell'umanità", ignorando il linguaggio articolato, si esprimevano poeticamente. L'infanzia della mente umana è dominata infatti dal pensiero mitico, che interpreta il mondo attraverso l'esperienza di immagini e simboli: «Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fossero, quelle, persone vive»²⁸⁸.

Questo pensiero primitivo, non ancora razionale, è profondamente creativo e, come afferma Vico, gli antichi riuscivano a vedere il divino in tutte le cose. Perciò le prime fasi della storia umana vengono definite poetiche: «Questa dignità filologico-filosofica ne approva che gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti»²⁸⁹. Gli uomini non riescono ancora a concepire astrattamente il divino, ma lo vedono concretamente nei fenomeni naturali e figure mitiche. Per Benedetto Croce, Vico è il vero fondatore dell'estetica²⁹⁰, prima di Baumgartner, poiché identifica il carattere conoscitivo della poesia, fondativo delle altre forme del conoscere, inclusa quella logica:

²⁸⁸ Vico 1982: 192 (XXXVII).

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Si noti però che Croce considera l'universale fantastico come un grande errore del pensiero di Vico. Nonostante offra un'analisi accurata e illuminante di molte caratteristiche dell'universale fantastico, Croce ritiene che questo concetto contenga una contraddizione insanabile. In particolare, egli osserva che l'universale fantastico non riesce a conciliare il particolare intuitivo, immaginato, con il concetto razionale universalizzante. Inoltre, Croce critica anche la concezione vichiana della *sapienza poetica*, sostenendo che essa non offre una teoria estetica adeguata. Egli ritiene che Vico basi sia il mitico che il poetico (intesi rispettivamente come categorie estetiche e artistiche) sul modello del pensiero immaginativo rappresentato dall'universale fantastico. Tuttavia, secondo Croce, tale modello è inadeguato per spiegare entrambe queste

G. B. Vico [...] nella *Scienza nuova* (1725, 1730) propose una “Logica poetica”, distinguendola da quella intellettuale; considerò la poesia modo di conoscenza o forma teoretica che antecede quella ragionante e filosofica; ripose l’unico principio di essa nella fantasia, che è tanto più forte quanto più è libera di raziocinio, suo nemico e dissolutore: esaltò padre e principe di tutti i veri poeti il barbarico Omero, e accanto a lui, sebbene turbato dalla cultura teologica e scolastica, il semibarbarico Dante²⁹¹

Auerbach, con maggiore ammirazione rispetto a Croce, individua proprio nella concezione primordiale della storia il genio e l’originalità di Vico:

I teorici del suo tempo concepivano i primordi della storia come uno stato di innocenza paradisiaca o come una lotta informe degli istinti, senza possederne, dunque, in nessun caso un’intuizione pertinente. Il Vico, invece, trovò nella sua concezione dell’universale fantastico il principio di una forma spirituale che, povera sì di forza logica, era tanto più ricca di emotività sensuosa, di genio poetico e di fantasia. Con la loro fantasia smisurata gli uomini delle origini conferivano vita alla natura circostante, personificavano le sue forze, scrutavano la sua volontà, si creavano il loro sistema del mondo interamente fantastico, ma pur rigoroso e magico-rituale. Questa scoperta è il centro di tutta l’opera vichiana²⁹².

Qui Auerbach fa riferimento alla scoperta di Vico di una forma spirituale che necessariamente doveva appartenere agli uomini delle origini: essi senza avere la capacità di pensare in termini astratti, erano costretti a generalizzare attraverso i cosiddetti “universali fantastici”, strutture spirituali prive di forze logica ma ricche di genio poetico e fantasia che permettevano di interpretare la realtà attraverso generalizzazioni simboliche. Similmente a un bambino che chiama tutte le donne “mamma”²⁹³, i fanciulli

funzioni della mente, proprio per i motivi sopra indicati: la contraddizione interna del concetto. In sintesi, Croce vede nell’universale fantastico e nella sapienza poetica di Vico un’impostazione insufficiente per una teoria coerente dell’estetica e dell’arte, a causa dell’incapacità di integrare pienamente intuizione immaginativa e concettualizzazione razionale (cfr. Verene 1981: 68).

²⁹¹ Croce 1951: 220. Per approfondire le divergenze tra Croce e Auerbach, soprattutto in riferimento all’opera di Vico, cfr. Besomi 1977.

²⁹² Auerbach 1956: 397.

²⁹³ «XLVIII: È natura de’ fanciulli che con l’idee e nomi degli uomini, femmine, cose che la prima volta hanno conosciuto, da esse e con essi dappoi apprendono e nominano tutti gli uomini, femmine, cose c’hanno con le prime alcuna somiglianza o rapporto» (Vico 1982: 197)

dell'umanità creavano figure ideali o modelli simbolici per riconoscere somiglianze tra fenomeni diversi²⁹⁴. Queste prime allegorie poetiche avevano il compito di rappresentare tipi generali, ma con significati univoci, piuttosto che analogici, delle diverse realtà che volevano esprimere.

Vico offre come esempio i miti egiziani, che riducevano gli eventi di sapienza civile sotto la figura di Mercurio Trismegisto, poiché non erano ancora capaci di concepire il concetto astratto di sapienza civile²⁹⁵. Questo processo di riduzione poetica è alla base della costruzione delle prime favole, che riflettevano l'incapacità degli uomini antichi di pensare in termini puramente concettuali, spingendoli invece a creare racconti simbolici e mitici. La modalità di rappresentazione poetica del mondo avviene per imitazione, così come la tendenza dei bambini a imitare ciò che vedono è collegata alla natura imitativa della poesia: «I fanciulli vagliono potentemente nell'imitare, perché osserviamo per lo più trastullarsi in assemblare ciò che son capaci d'apprendere. Questa dignità dimostra che 'l mondo fanciullo fu di nazioni poetiche, non essendo altro la poesia che imitazione»²⁹⁶.

Si tratta di un'affermazione di rilievo per la nostra ricerca sul realismo: la poesia dei fanciulli dell'umanità, caratterizzati dall'ignoranza e da un modo di fare esperienza del mondo che è inizialmente inconsapevole ed esclusivamente sensoriale, è imitazione. Essa incarna il modo in cui le prime civiltà cercavano di riprodurre, interpretare e dare significato al mondo che li circondava. Questa imitazione è dunque un processo creativo attraverso il quale l'uomo primitivo attribuiva caratteristiche umane e divine a elementi naturali, personificandoli e mitizzandoli. In questo modo, Vico considera la poesia come uno strumento di conoscenza e di costruzione del mondo, che attraverso l'immaginazione imita il mondo per attribuirgli senso e significato.

²⁹⁴ Nella *Vorrede* alla traduzione della *Scienza nuova*, Auerbach intravede in Vico un'anticipazione del fenomenalismo kantiano, con la differenza che il primo chiama i fenomeni astrazioni e non riesce dunque a giungere a un'intuizione del dualismo noumeno-fenomeno come farà Kant. Anche Jacobi aveva intuito una linea teorica tra Vico e Kant (per un'analisi del rapporto teorico tra Vico e Kant intuito da Jacobi, cfr. L. Fran Ježić, *Viewing Vico within German idealism: On Jacobi's comparison of Vico with Kant and with Schelling's system of identity*, 60. 243-250, 2015 (ultima consultazione 23 novembre 2024).

²⁹⁵ Cfr. LII (Vico 1982: 199)

²⁹⁶ *Ibidem*.

I primi uomini crearono credenze religiose attraverso l'immaginazione e la paura del divino, generando una mitologia che rifletteva la loro esperienza. Questi miti, o favole, vanno concepiti come rappresentazioni delle credenze e dei valori di quei popoli, più che come semplici invenzioni:

Imperciocché, in forza d'altri principi qui scoperti di mitologia, che vanno di séguito agli altri principi qui ritrovati della poesia, si dimostra le favole essere state vere e severe istorie de' costumi delle antichissime genti di Grecia, e, primieramente, che quelle degli dèi furon istorie de' tempi che gli uomini della più rozza umanità gentilesca credettero tutte le cose necessarie o utili al gener umano essere deitadi; della qual poesia furon autori i primi popoli, che si truovano essere stati tutti di poeti teologi, i quali, senza dubbio, ci si narrano aver fondato le nazioni gentili con le favole degli dèi²⁹⁷

La poesia "teologica", di cui furono autori i primi popoli, è il linguaggio con cui essi hanno espresso e consolidato la propria visione del mondo, la loro struttura sociale e morale, e il loro modo di pensare. Dunque, le favole mitologiche non sono paragonate a semplici menzogne, al contrario esse sono rivelazioni profonde, e strumenti stessi di tali rivelazioni, del modo di vivere, di pensare, e di esperire il mondo delle prime civiltà.

Come spiega Auerbach, Vico intuisce un principio intellettuale, che pur non possedendo le capacità logiche della comprensione, è straordinariamente ricco nella sua dimensione sensoriale, impressiva e immaginativa. I primi uomini si rapportavano alla natura proprio attraverso la loro sconfinata immaginazione, con cui personificano le forze naturali (Vico pone l'esempio del modo di dire per cui ferro è innamorato della calamita), esplorano le necessità della natura. Da ciò essi creano un mondo per essi stessi e, addirittura, una forma di vita, originati e alimentati dalla fantasia, ma anche rigidi e sacrali al contempo.

Per Vico l'esperienza che i fanciulli dell'umanità fanno del mondo si articola in tre momenti: il sentire, l'avvertire, e infine il riflettere:

Gli uomini prima sentono senz'avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura. Questa dignità è 'l principio delle sentenze poetiche, che sono formate con sensi di passioni e d'affetti, a differenza delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocinî: onde queste più

²⁹⁷ Vico 1982: 91.

s'appressano al vero quanto più s'innalzano agli universali, e quelle sono più certe quanto più s'appropriano a' particolari²⁹⁸

Qui già introduce la differenza tra ciò che è filosofia e ciò che è poesia: la prima mira all'universale e si sviluppa attraverso la riflessione razionale, la seconda al particolare e si sviluppa, come si è visto, attraverso le sensazioni. Anche Vico ritiene che il seme del mondo sia custodito in quei fanciulli dell'umanità. Questi, pur incapaci di esprimersi attraverso discorsi complessi, sono in grado di generare la più alta poesia umana:

Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fussero, quelle, persone vive. Questa dignità filologico-filosofica ne approva che gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti²⁹⁹

Riformulando il passaggio citato, si può dire che i poeti primitivi, descritti da Vico, non sono in grado di elevarsi al di sopra della loro percezione immediata della realtà. Essi sono radicati nel mondo concreto e specifico che li circonda, non riuscendo a compiere astrazioni nel senso aristotelico. Per questo, secondo Vico, la loro poesia è strettamente legata alla storia, nel senso che essi sono i primi a raccontare le vicende delle loro "nazioni" attraverso immagini poetiche e mitiche³⁰⁰.

Il fanciullo, dunque rappresenta un modello ontogenetico attraverso cui Vico descrive lo sviluppo della civiltà: i primi uomini, simili a bambini, sono deboli di raziocinio e ignoranti, ma possiedono una memoria vivida e una fantasia poderosa. La fantasia dei fanciulli non è altro che una memoria ampliata o riorganizzata, ed è questo il principio che, secondo Vico, spiega l'evidenza delle immagini poetiche del "primo mondo fanciullo".

Inoltre, come non manca di sottolineare lo stesso Auerbach nella *Prefazione* alla traduzione tedesca della *Scienza nuova* del 1944³⁰¹, Vico ritiene non si debbano insegnare

²⁹⁸ Vico 1982: pp. 199-200 (LIII).

²⁹⁹ Vico 1982: pp. 192 (XXXVII).

³⁰⁰ Cfr. Turner, *The literary mind* (1996). Mentre le teorie precedenti concepivano la letteratura come un'abilità appresa dopo il linguaggio, Turner sostenne che la storia, la proiezione, e la parabola precedono la grammatica, e che il linguaggio deriva da queste capacità mentali.

³⁰¹ Cfr. Auerbach 2010: 100.

ai bambini la logica e i principi universali, bensì bisogna coltivarne la fantasia e la memoria, sulla cui base si costruisce il *sensus communis*, inteso come quella «capacità di comprendere e formulare la molteplicità»³⁰². Nella stessa *Prefazione*, qualche pagina dopo, Auerbach scrive esplicitamente che:

Vico dachte ganz im Sinne des mittelalterlichen Realismus, oder, wie er selbst sagt, ganz platonisch; die Grenzen zwischen logischer Abstraktion und metaphysischer Realität verschwimmen bei ihm oft; hier vollends scheint auch objektiv etwas Wichtiges in seinem Gedanken vorzuliegen. Wenn Gott sich zum Ding an sich verhält wie die menschliche Erkenntnis zu den Erscheinungen, so ist dies Kantischer Phaenomenalismus [...] ³⁰³

Vico pensava propriamente nei termini del realismo medievale, oppure, come egli stessi diceva, in termini platonici: i confini tra l'astrazione logica e la realtà metafisica si confondono spesso in lui, e in questo sembra risiedere, anche da un punto di vista oggettivo, qualcosa di importante all'interno del suo pensiero. Se Dio si comporta con le cose nello stesso modo in cui la conoscenza umana si comporta con le apparenze, allora questo è fenomenalismo kantiano [...] ³⁰⁴

Auerbach accosta Vico al realismo medievale, ovvero alla concezione filosofica della realtà e della conoscenza diffusa nel Medioevo, in cui le idee universali, o essenze, avevano una propria realtà oggettiva. Secondo questa prospettiva, condivisa da pensatori come Tommaso d'Aquino e Anselmo d'Aosta, gli universali (come la bellezza, la giustizia o la bontà) non sono solo costruzioni mentali o nomi, ma esistono realmente, sia nella mente divina sia come principi che governano il mondo³⁰⁵.

Quando Auerbach descrive Vico come aderente a un "realismo medievale", intende che Vico concepisce le idee universali come realtà profonde e metafisiche, in cui la logica

³⁰² Auerbach 2010: 100.

³⁰³ Auerbach 1924: 23

³⁰⁴ Auerbach 2010: 102.

³⁰⁵ La polemica medievale tra realisti e nominalisti verteva sulla natura degli universali, ossia dei concetti generali come "giustizia" o "bellezza". I realisti, come Tommaso d'Aquino e Anselmo d'Aosta, sostenevano che tali universali avevano un'esistenza reale e oggettiva: essi esistono nella mente divina e come principi che ordinano il mondo. I nominalisti, invece, come Guglielmo di Occam, negavano l'esistenza autonoma degli universali, considerandoli semplici nomi (*nomina*) o etichette utili per descrivere insiemi di oggetti individuali, privi di una realtà indipendente. Auerbach accosta Vico al realismo medievale, poiché anche per lui le idee collettive, come quella di Omero, possiedono una forma di realtà, sebbene non necessariamente storica.

astratta e la realtà concreta si fondono. Questo è ciò che distingue il pensiero vichiano dal semplice simbolismo: le idee non sono solo rappresentazioni o concetti, ma hanno una realtà che guida e struttura il mondo, e sono accessibili attraverso la mente umana.

Proviamo dunque a tornare al testo vichiano, e a capire quali sono le strutture che sottendono l'impianto fenomenologico dell'esperienza che i primi uomini fecero del mondo. La formazione delle idee avviene attraverso un autoinganno per cui essi immaginerebbero gli dèi (se li figurerebbero) dando vita a quell'immaginazione e finendo per temerla.

La prima natura, per forte inganno di fantasia, la qual è robustissima ne' debolissimi di raziocinio, fu una natura poetica o sia creatrice, lecito ci sia dire divina, la qual a' corpi diede l'essere di sostanze animate di dèi, e gliele diede dalla sua idea. La qual natura fu quella de' poeti teologi, che furono gli più antichi sapienti di tutte le nazioni gentili, quando tutte le gentili nazioni si fondarono sulla credenza, ch'ebbe ogniuna, di certi suoi propri dèi. Altronde era natura tutta fiera ed immane; ma, per quello stesso lor errore di fantasia, eglino temevano spaventosamente gli dèi ch'essi stessi si avevano finti. Di che restarono queste due eterne proprietà: una, che la religione è l'unico mezzo potente a raffrenare la fierezza de' popoli; l'altra, ch'allora vanno bene le religioni, ove coloro che vi presiedono, essi stessi internamente le riveriscano³⁰⁶

Qui Vico spiega la nascita delle credenze religiose come un fenomeno radicato nella fantasia e nell'immaginazione umana, particolarmente vivida nei popoli primitivi. Anzitutto, Vico sostiene che la primissima fase della coscienza umana era dominata dalla fantasia, che egli descrive come «forte inganno»³⁰⁷. In altre parole, i primi esseri umani, dotati di capacità di ragionamento ancora rudimentali, non erano in grado di spiegare razionalmente il mondo circostante. Questa fantasia “creatrice” è chiamata “poetica” perché costruiva narrazioni mitiche in grado di spiegare la natura. Vico la definisce addirittura “divina”, sottolineando come questa capacità immaginativa abbia generato un'intera mitologia popolata da dèi e creature sovranaturali. Successivamente, Vico descrive il processo per cui i primi esseri umani, con un'immaginazione quasi magica, hanno personificato gli elementi naturali, attribuendo loro una presenza animata e divina.

³⁰⁶ Vico 1982: 191.

³⁰⁷ Come si vedrà meglio nel caso di Omero, per Vico un grande inganno sul piano dell'esistenza ontologica non preclude necessariamente una forma di realtà.

Questo passaggio illustra la proiezione di idee interne, ossia l'attribuzione di caratteristiche umane e divine a elementi della natura, come se essi stessi fossero dèi viventi e potenti. Questo è un esempio di quella che Vico chiama "natura poetica", in cui l'immaginazione umana non solo osserva il mondo, ma lo popola di simboli vividi e dotati di vita propria. Secondo Vico, i "poeti teologi" (i primi narratori e interpreti del mondo) furono i primi "saggi" delle società antiche. Essi crearono e tramandarono storie mitiche che spiegavano la natura e l'esistenza attraverso la figura di dèi, fornendo così alle loro società una spiegazione dell'ordine naturale e dei fenomeni cosmici.

«Altronde era natura tutta fiera ed immane [...] eglino temevano spaventosamente gli dèi ch'essi stessi si avevano finti»: Vico osserva che, pur essendo un prodotto della finzione, della fantasia umana, il mondo mitico veniva percepito come spaventoso e minaccioso. I primi esseri umani erano terrorizzati dagli dèi che avevano immaginato: proprio a causa della loro fantasia, questi dèi non erano concepiti come entità benevole, ma come forze temibili. È un meccanismo in cui l'immaginazione genera credenze che, pur essendo illusorie, acquistano una potenza reale sulle emozioni e sul comportamento umano. La fenomenologia di Vico descrive l'esperienza immediata e poetica dei "primi uomini", che si avvicinano al mondo e ai suoi elementi attraverso una percezione che non si limita a osservare ma proietta su di esso significati animistici e sacri. Essi creano un mondo popolato da figure divine, nato non dalla ragione ma dalla fantasia mossa da una primitiva esigenza di spiegare l'inspiegabile. Questo capoverso incentrato sulla prima specie di natura potrebbe essere letto come una metafora efficace del realismo letterario: vi sarebbe un guizzo originario per cui gli esseri umani fanno esperienza reale del mondo attraverso la creazione fittizia e fantastica di simboli e immagini poetiche e mitiche, che hanno un legame con la realtà, e che attraverso l'esperienza umana divengono una finzione, che però ha effetti concreti sulla realtà e sull'esperienza di quei primi fanciulli dell'umanità nel mondo, nel momento in cui essi sono spaventati da quelle medesime immagini fittizie³⁰⁸.

³⁰⁸ È interessante notare che Vico riconosce in quella capacità umana originaria di autoinganno un sentimento di "intima riverenza", che esprime una fiducia sincera. Similmente, un certo tipo di realismo individuato da Auerbach non si occupa tanto del contenuto o meno di verità di un In altri termini, Vico non reputa le fantasie di coloro che furono i primi fanciulli dell'umanità come una percezione errata e mendace, quanto una modalità di riverenza nei confronti di quella spiegazione poetica del divino. Da qui è interessante

Tale visione può essere interpretata fenomenologicamente come un modo originario di abitare il mondo, in cui l'esperienza sensibile è ancora inscindibile dal significato simbolico che essa acquisisce. Nella "natura poetica" di cui parla Vico, la fantasia non è semplicemente uno strumento accessorio dell'intelletto, ma una modalità di conoscenza e interpretazione della realtà. Per questi uomini antichi, il mondo fenomenico si manifesta come vivo e sacro, generato dall'"autoinganno" creativo che personifica gli elementi naturali.

Vico sottolinea che questo universo di significati è percepito come reale, per cui gli dèi, pur essendo una creazione fantastica, hanno un impatto reale sulla vita degli uomini: la paura e il rispetto religioso che questi provano sono risposte sincere, che strutturano il loro vivere sociale e le loro tradizioni culturali. Anche la religione, quindi, non è vista da Vico come una costruzione esterna, bensì come una necessità fenomenologica che emerge dalla relazione immediata dell'uomo con la realtà. Pertanto, le religioni e le figure divine, benché create dall'immaginazione, assumono una realtà concreta: influenzano emozioni, comportamenti, e sono percepite come temibili e vive. Del resto – osserva James Porter – per Vico Omero è il più grande poeta della storia, pur non essendo mai realmente vissuto: la sua irrealtà storica non ne annulla l'esistenza su un piano più ampio della realtà, che comprende non solo le realtà storiche, ma anche quelle culturali e simboliche³⁰⁹. In sintesi, Vico mostra come la conoscenza e l'esperienza si fondino inizialmente sulla fantasia, e come questa modalità simbolica plasmi il rapporto dell'uomo con il mondo, la sua esperienza sociale e le credenze che ne derivano. Proprio a partire da quest'ultima riflessione, afferma che la sincerità della fede dei sacerdoti come garanzia della solidità della religione: secondo Vico, le religioni

capire il principio di ingenua *filia* e credulità che sembra legare i custodi delle religioni a quelle medesime religioni.

³⁰⁹ Vico sostiene che Omero non fosse una figura storica reale, ma un'idea collettiva creata e creduta dai Greci, in parallelo alla sua negazione della storicità della guerra di Troia. Tuttavia, pur negando la realtà storica di Troia, Vico osserva che Omero e i suoi poemi persistono nella cultura umana (per Vico l'intero popolo greco è Omero §873; §84), mentre Troia è "scomparsa", attribuendo così a entrambi una sorta di realtà culturale equivalente. A differenza di altri pensatori come François Hédelin abbé d'Aubignac (Hédelin) [1715], 6, che avevano negato completamente l'esistenza di Omero, Vico adotta una visione ambivalente: Omero è il più grande poeta di sempre, pur non essendo mai esistito come persona. Nell'antichità, invece, si attribuiva a Omero un "eccesso di esistenza", con molteplici vite e realtà attribuitegli, senza mettere in discussione la sua figura (cfr. J. Porter, *Homer: The very idea*, p. 33). Per approfondire la letteratura su Omero, si rimanda alla lettura di Bierl, Latacz (2015).

funzionano meglio quando coloro che le amministrano credono sinceramente in esse. I sacerdoti debbono essere profondamente rispettosi dei valori e delle credenze religiose per renderle efficaci nel mantenere l'ordine sociale. Si tratta di un'affermazione importante, pur all'interno di un contesto non immediatamente di nostro interesse come quello dell'antropologia delle religioni: le religioni funzionano laddove i suoi sacerdoti credono genuinamente, intimamente («internamente»), agli dei che venerano.

Quella che con Auerbach abbiamo definito “creaturalità” risiede precisamente nel concepire, da parte di Vico, i primi uomini come coloro che intrattenevano un rapporto originario con l'insieme di terra, cielo, dei e mortali, una configurazione che Heidegger indica col termine *Geviert*³¹⁰. Tale relazionarsi originario è collocato agli albori, in un'epoca in cui il cielo veniva scoperto dai primi uomini non attraverso la conoscenza, ma attraverso il terrore: i fulmini li costringevano a rivolgere spaventati lo sguardo verso qualcosa di innominabile. È difficile immaginare un relazionarsi più originario e autentico di un gesto che indica qualcosa prima ancora che sia possibile nominarla. In questo senso, i primi uomini incarnano emblematicamente la creaturalità nella sua ambivalenza: una condizione espressa non dal passato (*creatum*) né dal presente (*creante*), ma dalla proiezione verso il futuro (*creaturum*), collocato sulla soglia tra essere creato e possibilità di creare, tra il ricevere e il generare. Vico, attraverso la descrizione dei fanciulli dell'umanità, sembra immortalare proprio questo momento liminale, che coglie l'essere creatura.

Creatore	Dio	natura non creata e creante
Creatura	Essere umano	natura creata e creante
Creato	Natura/storia	natura non creata e non creante ³¹¹

Il rapporto dei primi uomini con terra, cielo, dei e mortali ci permette di delineare la creaturalità come un *abitare* (Wohnen), una condizione che non è mai mera appartenenza, ma sempre tensione tra un ordine cosmico in cui la creatura si trova gettata e l'atto

³¹⁰ Per un'analisi approfondita della nozione di *Geviert*, cfr. Ardovino 2023c.

³¹¹ Questo breve schema riprende in parte la divisione operata da Giovanni Scoto “Eriugena” nel *De divisione naturae*. Per un approfondimento sul tema, cfr. Gersh 2008.

creativo attraverso cui essa si emancipa. Il primo sguardo verso il cielo, nato dal terrore, è anche un primo atto di “appropriazione poetica” del mondo: un evento che si situa tra la sollecitazione del mondo e una risposta spontanea al mondo, e che si manifesta in quello che Vico definisce linguaggio poetico. Questo linguaggio appartiene ai primi uomini nel senso più intenso e originario, perché è attraverso di esso che essi iniziano a costruire un mondo, pur senza padroneggiarlo del tutto. Secondo Vico, gli uomini possono conoscere solo ciò che creano (*verum et factum convertuntur*): l’essere umano può conoscere la storia poiché ne è il creatore. Questo principio sottolinea un’asimmetria rispetto alla conoscenza divina: solo Dio, che ha creato la natura, a cui l’essere umano appartiene, può conoscerla pienamente. Tuttavia, se applichiamo questa idea alla nozione di creaturalità che abbiamo delineato, emerge un paradosso. Le creature, infatti, non hanno mai piena padronanza di ciò che creano. Le loro creazioni (miti, istituzioni, narrazioni, opere d’arte) sviluppano una vita propria, eccedendo il controllo di chi le ha generate.

Questo punto potrebbe essere letto in relazione a ciò che si può definire nei termini di un *fallimento creaturale*. La difficoltà nel padroneggiare ciò che si crea, come ad esempio un’opera letteraria, non è solo un limite, ma anche una testimonianza della natura dinamica e irriducibile della creaturalità: ciò che è creato non si riduce mai a un oggetto statico, ma continua a trasformarsi, entrando in dialogo con un contesto più ampio. Pertanto, lo schema che abbiamo proposto sopra è parziale: ciò che viene creato dalle creature, al pari delle stesse creature, non è mai soltanto creato, bensì conserva un’irriducibile tensione, come testimonia la figura umana e fanciulla di Cristo nel dipinto di Raffaello, che cattura l’attenzione filosofica di Hegel.

La creaturalità, dunque, non è un fondo statico o una mera permanenza, ma il confine che ospita un conflitto costante: tra un radicamento che tende alla stabilità e una tensione incessante verso un affrancamento. La creatura tenta di affiorare e sollevarsi da una condizione di essere-creato, per proiettarsi verso l’apertura che gli è propria, in quanto creat-*ura*. Tale tentativo, tuttavia, non può realizzarsi come un completo abbandono della propria intrinseca creaturalità, come intuisce Hegel rispetto ai dipinti raffiguranti la divinità: la pittura riesce a cogliere meglio la condizione creaturale e bassa, mentre la parola la *sublimitas*, il momento dell’elevazione, che la prima non può cogliere; ciò trova

ragione nel fatto che la pittura è per eccellenza materica, ed espone senza mediazioni l'elemento terreno di cui la creatura è fatta, che la precede e a cui essa ritorna. Pertanto, quello che abbiamo definito come il fallimento del tentativo della creatura di affrancarsi dalla sua condizione, che, in termini più esplicitamente estetici, coincide col tentativo del soggetto narrante di dominare gli eventi nella scrittura, è, in realtà, l'unico modo in cui il creaturale può indicare se stesso. La condizione creaturale si svela, così, non nell'elevazione da quella condizione, bensì nell'indicazione dell'impossibilità di affrancarsi interamente rispetto a ciò che essa stessa in origine è.

3. CAPITOLO 3: REALISMO E AUTORIALITÀ

PARAGRAFO 1: REALISMO ED *ECHTHEIT*

Parlare di realismo può sembrare fuorviante, dal momento che in *Mimesis* vi sono diversi realismi³¹². Definire la nozione di realismo non è un'operazione semplice, innanzitutto perché, come anticipato, *Mimesis* presenta molteplici forme di realismo, ciascuna con caratteristiche peculiari; in secondo luogo, lo stesso Auerbach impiega diverse varianti lessicali per esprimere più sfaccettature della medesima nozione, come *dargestellte Wirklichkeit*, *Realismus*, *das Realistische*, *realistik*. Negli *Epilegomena a Mimesis* egli stesso afferma che il termine “Realismus” ha principalmente un valore orientativo, piuttosto che esatto³¹³. Infatti, il realismo non appare come una semplice somma dei

³¹² Su questo cfr. almeno l'intervista a Francesco Orlando, *I realismi di Auerbach*, condotta da G. Tinè, pubblicata in *Allegoria*, pp. 36-51.

³¹³ Auerbach 1973: 251.

connotati di certe opere piuttosto che di altre, bensì come un'interazione dinamica che viene a crearsi, di volta in volta, tra vari fattori³¹⁴. In questa prospettiva, l'approccio della nostra ricerca non consiste nel trovare una categoria univoca sotto cui far convergere alcuni autori piuttosto che altri, quanto nel formulare, a partire dall'analisi testuale, una concezione di realismo fluida, porosa e dinamica, in grado di interagire, al modo di un dispositivo interpretativo, con il testo di Auerbach e di lasciarlo parlare nella sua complessità.

In questa sezione, approfondiremo due paradigmi di realismo che sono un'approssimazione di molteplici dinamiche, di cui proveremo a cogliere alcune traiettorie. Pertanto, proponiamo di sviluppare alcune linee teoriche attraverso il metodo comparativo adottato dallo stesso Auerbach. In particolare, stabiliremo confronti tra gli autori esaminati da Auerbach, partendo proprio dalla sua analisi critica. I paragoni saranno di natura teorica e riguarderanno opere che non condividono necessariamente affinità dirette tra loro. Tale approccio consente di mettere in luce aspetti e dimensioni del realismo auerbachiano che restano al di sotto della superficie immediatamente visibile. Se, come afferma Auerbach, alcuni elementi letterari possono illuminare un contesto ben oltre i propri confini³¹⁵, ciò può valere a maggior ragione per un'opera come *Mimesis*, dove le linee teoriche sono per lo più appena accennate e richiedono uno sforzo interpretativo per essere approfondite o sviluppate.

³¹⁴ Tra questi fattori, è fondamentale considerare anche lo sguardo di Auerbach sulle opere letterarie, il quale funge da dispositivo attraverso cui la nostra ricerca osserva e interpreta i testi analizzati. Certi *enti* – come, in questo caso, le opere letterarie – sebbene possano esistere indipendentemente dallo sguardo umano che si rivolge loro, acquisiscono senso solo in relazione all'esperienza di un altro sguardo che le pensa come tali. Tuttavia, ciò non significa che le opere analizzate da Auerbach non sarebbero esistite senza il suo intervento. Piuttosto, la loro forma, il modo in cui ci sono state tramandate e il loro valore come oggetti di studio sono inevitabilmente modellati dallo sguardo che le ha ospitate, raccolte, esaminate, poste in relazione. In tal senso, i testi sono ciò che sono, anche in virtù del fatto che il nostro sguardo le mette in relazione con il mondo, nonché con la possibilità che esse possano esistere o non esistere qualora non ci fossimo noi a pensarle. Dunque, il nostro sguardo non opera soltanto in un'unica direzione.

In altre parole, l'analisi di Auerbach non si limita a descrivere opere preesistenti in modo neutrale, ma contribuisce a dare loro una specifica configurazione concettuale e interpretativa. Questo processo evidenzia come la nozione stessa di realismo si configuri come il risultato di una dinamica tra opere, contesto storico, e l'interpretazione critica che le accoglie e le rilegge.

³¹⁵ Auerbach 1960.

In questa sezione, in particolare, esamineremo in primo luogo alcuni estratti, appartenenti al XV e al XVI capitolo, che a nostro avviso restituiscono una forma di realismo distinta rispetto al realismo che abbiamo tentato di far emergere finora. In secondo luogo, instaureremo un confronto teorico a partire da due paradigmi narratologici, rispettivamente di Gregorio di Tours e di Flaubert, emblematici di un contrasto. L'obiettivo è quello di provare a definire in maniera più puntuale l'oggetto di ricerca principale di questa tesi, che è un realismo a cui Auerbach affianca aggettivi come "creaturale" (kreatürlicher), "vero" (wahr), "genuino" (echt³¹⁶), nel tentativo di far emergere lo sfondo teorico unitario che a nostro avviso sostiene queste nozioni che si alternano nei venti capitoli di *Mimesis*.

Osserviamo quanto dice Auerbach a proposito del Don Chisciotte di Cervantes³¹⁷:

In all dieser Fülle der Reaktionen, im ersten wie in den zweiten Teilen, fehlt eines vollkommen: tragische Verwicklungen und ernste Folgen. Selbst das satirische und zeitkritische Element ist sehr schwach: wenn man vom rein literarkritischen absieht, fehlt es fast ganz; es beschränkt sich auf kurze Bemerkungen oder gelegentliche Karikaturen von Typen (etwa der Geistliche am Hofe des Herzogs); es ist niemals grundsätzlich, und es ist in seiner Haltung gemäßigt.

In tutta questa abbondanza di reazioni, nella prima come nella seconda parte, manca completamente una cosa: intrecci tragici e conseguenze serie. Anche l'elemento satirico e critico è molto debole: se si prescinde dalla critica puramente letteraria, è quasi del tutto assente; si limita a brevi osservazioni o a occasionali caricature di tipi (come il clero alla corte del Duca); non è mai fondamentale, ed è moderato nel suo atteggiamento.

³¹⁶ Si consideri che la prima definizione di "echt" in *Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute* è "nicht nachgemacht", verbo vicino a *nachahmen*, da cui deriva *Nachahmung* che è la traduzione tedesca del sostantivo greco "mimesis". In questo senso, il sostantivo "Echtheit" ha un significato paradossalmente antitetico rispetto alla "mimesis", eppure, come si vedrà, Auerbach lo utilizza per rafforzare il termine il termine *Realismus*. Questa discrasia, che è già presente nel termine "realismo", mostra, ancora una volta, tutta la complessità fruttuosa, e per certi versi inafferrabile, di parole come mimesi, realismo, *Nachahmung*.

³¹⁷ Il XIV capitolo *Dulcinea incantata* era uscito solo in occasione della traduzione spagnola di *Mimesis* pubblicata in Messico nel 1950. Il capitolo fu pubblicato autonomamente in tedesco in Auerbach 1951 (*Die verzauberte Dulcinea: zur Wirklichkeitsauffassung in Mimesis und im Don Quijote*). Sul capitolo possono si vedano Hart (1989); Neuschäfer 1997); Hans-Jörg (1997); Brandalise 2009 e Renzi, Pini (2013).

Il realismo del Don Chisciotte, come ribadito in più occasioni in *Mimesis*, presenta degli elementi che sembrerebbero avvicinarlo al realismo moderno; tuttavia, essi non sono sufficienti poiché è presente sullo sfondo un’immutabilità. Mancano, infatti, le tragiche complicazioni e conseguenze gravi; in altri termini, si ha la sensazione che tutto si sviluppi sotto un vigile controllo che ne garantisce la prevedibilità.

Vediamo ora cosa viene detto da Auerbach a proposito del realismo di Voltaire:

Voltaire konstruiert die Wirklichkeit in der Weise, daß sie sich für seine Zwecke eignet. Unleugbar ist es, daß sich alltägliche Wirklichkeit, bunt und lebhaft, in vielen seiner Schriften findet; aber sie ist unvollständig, bewußt vereinfacht, und darum, trotz des Ernstes der Lehrabsicht, spielerisch-oberflächlich³¹⁸.

Voltaire costruisce la realtà in modo che si adatti ai suoi fini. È indubbio che in molte delle sue opere si trovi una realtà quotidiana, vivace e colorata; tuttavia, essa è incompleta, consapevolmente semplificata, e perciò, nonostante la serietà dell’intento didattico, appare giocosa e superficiale.

Il realismo di Voltaire è «bunt und lebhaft», e tuttavia «unvollständig, bewußt vereinfacht, und darum, trotz des Ernstes der Lehrabsicht, spielerisch-oberflächlich». Qui Auerbach descrive anche il movimento storico per cui durante l’Illuminismo all’abbassamento della figura umana, non più eroica, seguì una proliferazione degli stili medi. Instaurando un confronto tra i due testi, si nota che la critica mossa da Auerbach a Voltaire e Cervantes è pressoché la medesima. In entrambi i passaggi, la realtà viene costruita come una rappresentazione artificiale e semplificata, mirata a uno scopo specifico. Questo avviene sia in Voltaire sia in *Don Chisciotte* di Cervantes, dove la realtà viene manipolata e semplificata, perdendo le sfumature di gravità e di reale drammaticità per aderire a un intento ludico e superficiale. Nei testi di Voltaire, la realtà viene plasmata per sostenere un messaggio illuminista; in *Don Chisciotte*, la follia del protagonista è sfruttata come pretesto per costruire situazioni divertenti e farse orchestrate da altri personaggi per il loro intrattenimento. Dal punto di vista lessicale, troviamo alcune somiglianze tra i due testi. Entrambi parlano di una “rappresentazione” o “gioco” con la realtà, un “costruire” (bauen) situazioni che

³¹⁸ Auerbach 2015: 384.

sono “preparate” («präpariert», nel caso di Cervantes) o “allestite” per uno scopo preciso. Entrambi i passaggi fanno riferimento a una mancanza di serietà o di profondità tragica: il termine «tragische Verwicklungen und ernste Folgen» nel secondo passaggio richiama l’assenza di «Vertiefung ins Tragische» menzionata per Voltaire. Anche il concetto di “entertainment” (tempo libero o intrattenimento) emerge in modo simile: la follia di Don Chisciotte diventa un «Zeitvertreib» (divertimento) per gli altri, come si vedrà nel prossimo estratto, mentre in Voltaire la realtà viene semplificata e resa «spielerisch-oberflächlich» (giocosa e superficiale).

Proseguiamo ora con la lettura parallela di entrambi i capitoli:

(XV) Im zweiten Teil baut der Lizentiat Sanson Carrasco seinen Heilungsplan auf das Spiel mit der fixen Idee, und späterhin, bei dem Herzog und in Barcelona, wird Don Quijotes Narrheit methodisch zum unterhaltenden Zeitvertreib benutzt, so daß überhaupt kaum echte Abenteuer geschehen, sondern nur noch *gestellte*, das heißt solche, die, zur Belustigung der Veranstalter, für die Narrheit des Ritters eigens präpariert werden.

(XV) Nella seconda parte il licenziato Sanson Carrasco costruisce il suo piano di cura sul gioco con l’idea fissa, e in seguito, con il duca e a Barcellona, la follia di Don Chisciotte viene metodicamente utilizzata come passatempo divertente, tanto che non accadono quasi mai avventure vere e proprie, ma solo inscenate, cioè preparate appositamente per la follia del cavaliere per il divertimento degli organizzatori.

(XVI) Es ist um so einzigartiger, als das Gewebe aus Weltweisheit und liebenswürdigem Geist hier an eine Anekdote geknüpft ist, die die Kreatürlichkeit³¹⁹ des alten, verfallenden, dem Grabe nahen Körpers heraufbeschwört; noch bei einem solchen Gegenstand bleibt Voltaire geistreich und gefällig. Wie vieles findet man in diesem Text beisammen: das Künstliche und *Gestellte* der Realistik; den vollkommenen Charme der zwischenmenschlichen Beziehungen, die bei aller Wärme des Ausdrucks sehr viel Reserve bewahren; die Oberflächlichkeit des kreatürlichen Sich-selbst-Gegenüberstehens, welche zugleich jene hohe Liebenswürdigkeit ist, die dem anderen

³¹⁹ Qui esplicitamente la *Kreatürlichkeit* viene contrapposta al razionalismo di Voltaire che riduce persino la nuda creaturalità della morte a oggetto di un “realismo di posa”, piacevole e arguto.

nicht mit den eigenen trüben Empfindungen beschwerlich fallen will; und das erzieherische Ethos der großen Aufklärer, welches imstande wäre, noch die Kraft des letzten Atemzuges für die geistreiche und gefällige Formulierung einer Erkenntnis zu verwenden³²⁰.

(XVI) È ancora più singolare che il tessuto di saggezza mondana e di spirito amabile sia qui legato a un aneddoto che evoca la creaturalità del corpo vecchio e decadente vicino alla tomba; anche con un tale soggetto Voltaire rimane arguto e piacevole. Quanto si trova insieme in questo testo: l'artificiosità e la posa del realismo; il fascino perfetto delle relazioni interpersonali, che, per quanto calde, conservano un grande riserbo; la superficialità del confronto creaturale con se stessi, che è allo stesso tempo quell'alta gentilezza che non vuole caricare l'altro dei propri sentimenti spenti; e l'ethos educativo dei grandi filosofi illuministi, che sarebbero ancora capaci di usare la forza dell'ultimo respiro per la formulazione arguta e piacevole di una realizzazione.

Notiamo che entrambi gli estratti ospitano il participio «gestellte», che nel sedicesimo capitolo l'aggettivo viene persino sostantivizzato, per indicare la macchinazione intenzionale che serve a uno scopo artistico. L'aggettivo “gestellte” (ossia “messo in scena” o “costruito artificialmente”) nei due testi rivela un tipo di realtà rielaborata, manipolata e rappresentata nel testo come qualcosa di differente rispetto a come è. In entrambi i casi, *gestellte* implica una realtà che non è vissuta dall'autore, ma è intenzionalmente modificata. In Voltaire, l'approccio *gestellte* alla realtà è funzionale al messaggio illuminista: la realtà deve essere semplificata e resa giocosa per veicolare un'etica accessibile e pragmatica. La vita rappresentata è deliberatamente privata di elementi tragici o caotici, e ridotta a uno scenario che sostiene un messaggio etico-morale. In Voltaire, quindi, la *mimesis* è uno strumento educativo; viene progettata per permettere al lettore di rispecchiarsi in essa e di trarne lezioni senza cadere in una contemplazione dolorosa del reale.

In *Don Chisciotte*, invece, la realtà *gestellte* è una caricatura della vera esperienza cavalleresca. Don Chisciotte, intrappolato nella propria illusione, diviene oggetto di scenari orchestrati da altri, per fini di puro intrattenimento. Qui, *gestellte* assume una connotazione quasi crudele: ciò che è rappresentato non rispetta né la volontà del

³²⁰ Auerbach 2015: 386.

protagonista né la ricerca di senso che lo muove. È l'exasperazione della farsa a scapito della profondità tragica del personaggio.

GESTELL VS. ENTFALTUNG

Ciò che semanticamente si oppone a un realismo “gestellte” è il verbo “entfalten”³²¹. Tradotto in italiano come “dispiegare”, “sviluppare” o “dischiudersi”, il verbo “entfalten” riveste una funzione concettualmente densa, sottolineando non solo la crescita o l'espansione di un fenomeno, ma anche l'emergere di una complessità interiore. “Entfalten” rappresenta una realtà o una forza che si realizza progressivamente, conquistando piena visibilità o espressività nel mondo rappresentato. La scelta di questo verbo da parte di Auerbach non è casuale: indica un processo di evoluzione e disvelamento che permette ai fenomeni descritti di rivelare la loro essenza nel corso della narrazione. Osserviamo schematicamente alcuni dei contesti significativi in cui ricorre in *Mimesis*:

(IV) Das Wirklich-Sinnliche, welches bei Ammian, beschwert von den Fesseln der hierarchischen Zwangsherrschaft und der Periodensprache, nur gespenstisch und metaphorisch hervorbricht, kann bei Gregor sich frei entfalten. Ein Rest von Zwang liegt freilich in seinem Ehrgeiz, doch noch literarisches Latein schreiben zu wollen; die Vulgärsprache ist noch kein literarisch brauchbares Werkzeug, sie genügt offenbar auch den bescheidensten literarischen Ausdrucksansprüchen noch nicht³²².

Il reale-sensuale, che in Ammiano, appesantito dalle catene della coercizione gerarchica e del linguaggio d'epoca, emerge solo in modo inquietante e metaforico, in Gregorio può dispiegarsi

³²¹ Sarebbe interessante instaurare un confronto teoretico sull'uso che fa Auerbach del verbo “entfalten” come dispiegamento di forze nel testo letterario in direzione di una certa restituzione della realtà, con l'impiego che Martin Heidegger fa di questo termine, che utilizza in almeno due occasioni rilevanti, segnalatemi gentilmente dal Professor Mark Wrathall: «Die aletheia als Unverborgenheit versammelt in sich den griechischen Ursinn des Urwortes physis. Denn dieses nennt: das von sich her Aufgehende und sich *Entfaltende* und *Waltende*, so, wie die Rose aufgeht und aufgehend ist, was sie ist - das Seiende als solches, so, wie ein großer Blick des Auges sich aufschlägt und aufgeschlagen waltend nur wieder in einem ihn vernehmenden Blick ruhen kann» (GA45: 131); «Die Aletheia schickt sich in das lichtende Bergen des Anwesens, schickt sich an, das Anwesende in das Geschickliche seines Anwesens zu *entfalten*» (GA79: 49).

³²² Auerbach 2015: 94.

liberamente. C'è, ovviamente, un residuo di costrizione nella sua ambizione di scrivere un latino letterario; la lingua volgare non è ancora uno strumento letterario utile, evidentemente non soddisfa ancora nemmeno le più modeste esigenze letterarie di espressione.

In questo contesto, “entfalten” descrive la libertà con cui la realtà sensibile si esprime nei testi di Gregorio rispetto alla prosa vincolata e metaforica di Ammiano. Qui il verbo suggerisce che, slegato dai vincoli formali del latino classico, il reale può manifestarsi in modo più diretto e naturale, evidenziando una percezione sensoriale della realtà che è stata a lungo repressa dalle rigide strutture letterarie. L'uso di “entfalten” implica una liberazione: la realtà quotidiana può finalmente esprimersi senza restrizioni, pure in una forma espressiva definita «bescheidensten», modesta, come è quella di Gregorio.

(VIII) Der eine Kanzone Dantes singende Casella, und seine Zuhörer (Purg. 2), der seinen Tod und das Schicksal seines Leibes erzählende Buonconte (Purg. 5), der vor seinem Meister Vergil niederkniende Statius (Purg. 21), der so bezaubernd seine Zuneigung zu Dante bekundende junge Ungarnkönig Karl Martell von Anjou (Par. 8), Dantes stolzer, altväterischer, von Florentiner Stadtgeschichte erfüllter Ahnherr Cacciaguida (Par. 15-17), ja selbst noch der Apostel Petrus (Par. 27), und wie viele andere noch entfalten vor uns eine Welt irdisch-geschichtlichen Lebens, irdischer Taten, Bestrebungen, Gefühle und Leidenschaften, wie der irdische Schauplatz selbst sie kaum in solcher Fülle und Kraft bieten könnte. Gewiß sind sie alle fest eingefügt in die göttliche Ordnung, gewiß hat ein großer, christlicher Dichter das Recht, das irdische Menschentum im Jenseits, die Figur in der Erfüllung zu erhalten und nach seinen Kräften zu vollenden³²³.

Casella, che canta una canzone a Dante e i suoi ascoltatori (Purgatorio 2), Buonconte che racconta la propria morte e il destino del suo corpo (Purgatorio 5), Stazio che si inginocchia di fronte al suo maestro Virgilio (Purgatorio 21), il giovane re d'Ungheria Carlo Martello d'Angiò che esprime così incantevolmente il suo affetto per Dante (Paradiso 8), l'orgoglioso antenato di Dante, Cacciaguida, così impregnato di storia cittadina fiorentina (Paradiso 15-17), e persino l'apostolo Pietro stesso (Paradiso 27), insieme a tanti altri, dischiudono davanti a noi un mondo di vita terrena e storica, di azioni, sforzi, sentimenti e passioni terrene come forse nemmeno la scena terrestre potrebbe offrire in tale abbondanza e intensità

³²³ Auerbach 2015: 192.

In questo passaggio, Auerbach osserva come Dante riesca a «entfalten» una «welt irdisch-geschichtlichen Lebens» nel contesto dell'aldilà, ossia a sviluppare una complessa rappresentazione della vita terrena e storica che trova eco persino nelle figure celesti. Qui, il termine assume una connotazione più ampia, richiamando l'idea di un'espansione della prospettiva sulla condizione umana. Dante trasforma il regno divino in una sorta di “teatro umano” che esalta la dimensione terrena e storica dei personaggi. L'uso di “entfalten” descrive qui una messa in opera del dramma umano in tutto il suo realismo emotivo e passionale.

(XX) Indem Stendhal und Balzac beliebige Personen des täglichen Lebens in ihrer Bedingtheit von den zeitgeschichtlichen Umständen zu Gegenständen ernster, problematischer, ja sogar tragischer Darstellung machten, zerbrachen sie die klassische Regel von der Unterscheidung der Höhenlagen, nach welcher das alltägliche und praktisch Wirkliche nur im Rahmen einer niederen oder mittleren Stilart, das heißt entweder als grotesk komisch oder als angenehme, leichte, bunte und elegante Unterhaltung seinen Platz in der Literatur haben dürfe. Sie vollendeten damit eine Entwicklung, die sich seit langem vorbereitete (seit dem Sittenroman und der comedie larmoyante des 18. Jahrhunderts, noch deutlicher seit dem Sturm und Drang und der Vorromantik) — und sie bahnten den Weg für den modernen Realismus, der sich seither in immer reicheren Formen entfaltet hat, entsprechend der ständig sich verändernden und verbreiternden Wirklichkeit unseres Lebens³²⁴.

Trasformando personaggi casuali della vita quotidiana in soggetti di rappresentazioni serie, problematiche, persino tragiche, Stendhal e Balzac infransero la regola classica della distinzione tra le altezze, secondo la quale il quotidiano e il praticamente reale potevano trovare posto in letteratura solo nell'ambito di uno stile inferiore o medio, cioè o come comicità grottesca o come intrattenimento piacevole, leggero, colorato ed elegante. In questo modo completavano un'evoluzione in atto da molto tempo (dal Sittenroman e dalla comedie larmoyante del XVIII secolo, e ancor più chiaramente dallo Sturm und Drang e dal periodo preromantico) - e aprivano la strada al realismo moderno, che da allora si è sviluppato in forme sempre più ricche, in linea con la realtà in continuo cambiamento e ampliamento della nostra vita.

³²⁴ Auerbach 2015: 515.

Auerbach afferma che il realismo moderno si è sviluppato nelle forme dell'esperienza della vita quotidiana, portando sul palcoscenico letterario figure e vicende fino a quel momento considerate non degne di essere rappresentate seriamente. In questo caso, il verbo “entfalten” si riferisce alla progressiva conquista di spazio per una rappresentazione veritiera della realtà nelle sue varie sfaccettature. La crescita del realismo porta alla ribalta la complessità dell'esistenza umana, includendo anche ciò che in precedenza era confinato ai registri stilistici inferiori. Qui, il verbo sottolinea il dispiegarsi di una nuova forma estetica che rispecchia la realtà sociale e storica, superando i limiti della gerarchia stilistica classica.

Pertanto, “Entfalten” è un verbo che implica una manifestazione graduale, una realizzazione piena del potenziale intrinseco di un fenomeno. In *Mimesis*, Auerbach lo utilizza per descrivere processi in cui l'arte o la letteratura riescono a sviluppare, rappresentare o comprendere la realtà in modo sempre più completo e sfumato. Questa crescita si oppone alle strutture rigide che storicamente si impongono sul testo letterario (dalla separazione degli stili classica³²⁵, alle imposizioni autoriali, al razionalismo, all'estetismo³²⁶) liberando lo spazio espressivo per le complessità individuali e collettive della condizione umana. Infine, il verbo riflette una visione dialettica della storia: ogni

³²⁵ Auerbach riconosce «la fine del pubblico letterario» tra il V e il VI secolo d.C. quando «gli ultimi resti dei gruppi benestanti e di educazione romana scomparvero, si estinsero o si trasformarono» (Auerbach 2007: 230),

³²⁶ Nel penultimo capitolo, Auerbach analizza il realismo letterario del XIX secolo, mostrando come il realismo ottocentesco, pur libero di svilupparsi, era limitato dalle stesse condizioni sociali da cui traeva sostentamento e diffusione. Infatti, i rapporti tra artisti e società borghese nell'Ottocento sono caratterizzati da un'aspra tensione (a differenza del periodo medievale in cui il gusto artistico dei ricchi coincideva con quello dei poveri). In particolare, emergono alcuni temi chiave: la dipendenza dal nucleo borghese (nonostante l'opposizione tra “artista” e “borghese”, la letteratura e l'arte del tempo non avevano altro terreno fertile che la classe borghese stessa, alla quale appartenevano i lettori e i mecenati principali. La borghesia era quindi il pilastro culturale e finanziario, ma i suoi gusti spesso contrastavano con la critica sociale e realistica); il «dilemma» tra rifiuto e dipendenza (gli scrittori «troppo orgogliosi e dotati» per assecondare il gusto delle masse si trovavano però «intrappolati» nel sistema borghese. Il realismo, pur mirando alla rappresentazione onesta della società, si scontrava con il bisogno di sopravvivere economicamente e culturalmente all'interno della borghesia, che generava distacco e conflitto); la «libertà anarchica» e la «sperimentazione» (gli autori realisti avevano una «quasi anarchica libertà» di temi e forme, trovando mecenati e lettori anche per correnti radicali, ma questa stessa libertà spingeva alcuni a chiudersi in un «puro estetismo», allontanandosi dalle questioni sociali); infine, la tendenza all'estetizzazione e l'astrazione dalla realtà sociale (molti autori, frustrati dalla difficoltà di un realismo critico, si concentravano sull'aspetto «stilistico-estetico», rinunciando a intervenire sui problemi del loro tempo. Questo «isolamento stilistico» rappresentava un compromesso che sminuiva la funzione della letteratura come testimonianza sociale) (cfr. Auerbach 2015: 470).

nuova epoca letteraria o artistica si libera progressivamente dalle forme precedenti, “dispiegando” un nuovo senso della realtà che risponde ai bisogni e alle sensibilità del tempo.

Dal punto di vista del realismo, “gestellte” e “entfaltete” rappresentano due modalità differenti di concepire e raffigurare la realtà, ciascuna con implicazioni specifiche sulla profondità della comprensione umana e sulla funzione dell’arte e della letteratura.

Il termine “gestellte” – si è anticipato – può essere associato a un tipo di realismo imposto, “messo in scena” artificialmente, e privo di autentica autonomia. In questa modalità, la realtà non è rappresentata in modo diretto e organico, ma costruita in funzione di un determinato scopo – sia esso moralistico, comico, ideologico o estetico, come si è visto nei due casi in cui viene impiegato. La realtà rappresentata è statica, manipolata affinché il lettore percepisca solo gli aspetti voluti, selezionati e organizzati dall’autore.

Nel realismo “gestellte”, quindi, la verità viene “messa in scena” secondo convenzioni preordinate, in modo da portare l’osservatore verso una conclusione determinata. La realtà qui diventa una sorta di teatro delle idee, un mezzo per esprimere concetti più che per mostrare il mondo nella sua complessità. Auerbach stesso lo riconosce nella figura di Sansone Carrasco in *Don Chisciotte*: le sue avventure sono per lo più sceneggiate, create *ad hoc* per prendere in giro o sottolineare la follia di Don Chisciotte, trasformando il cavaliere in una sorta di burattino destinato a soddisfare l’intento beffardo degli altri personaggi. In questo caso, il realismo “gestellte” perde spontaneità ed è mediato da un’intenzione esterna alla rappresentazione stessa.

Il realismo “gestellte” evidenzia una rappresentazione artificiale della realtà che finisce per essere manipolata. Non mira a una comprensione profonda dell’umano o dell’esistente, ma a una visione filtrata, parziale e spesso unidimensionale. L’attenzione è indirizzata alla superficie delle cose, che restano statiche senza effettivo sviluppo o trasformazione. È un realismo chiuso, limitato, che non riesce a cogliere quello che

Auerbach aveva definito alcuni anni prima «il divenire nel reale, l'esperienza della vita in ogni andito»³²⁷.

Al contrario, un realismo «entfaltete» è orientato all'espansione, allo sviluppo naturale della realtà rappresentata, senza vincoli imposti dall'esterno. “Entfalten” riflette le complessità interne e la crescita spontanea di una realtà che non è artificialmente condizionata ma che si sviluppa “da sé”, che dunque non ha bisogno dello sguardo vigilante dell'autore. Questo tipo di realismo consente di mettere in scena una rappresentazione che coglie il divenire e il carattere autentico³²⁸ della realtà. Esso rivela una rappresentazione della realtà dinamica, in cui personaggi e situazioni “si dispiegano” lasciando emergere la loro vera natura. È un realismo che apre alla complessità e alla pluralità, consentendo al lettore di assistere alla trasformazione e al mutamento incessante, anziché a una costruzione prefissata. La realtà qui si presenta come un organismo in crescita, con strati e sfumature che si rivelano gradualmente. È una forma di realismo aperto, che non impone giudizi definitivi ma consente una comprensione più profonda e dinamica.

In altri termini, il confronto che abbiamo instaurato tra realismo come “Gestell” e realismo come “Entfaltung” riflette la distinzione tra un approccio statico e uno dinamico alla *dargestellte Wirklichkeit*. Il primo incarna una visione idealizzata o strumentale della scrittura, in cui la realtà viene manipolata per rispecchiare un progetto predefinito, mentre il secondo riflette una visione organica e processuale, che considera la realtà come qualcosa in continua evoluzione. Esso ospita una concezione della vita e dell'arte in cui il valore non sta nella funzione o nello scopo della rappresentazione, ma nel modo in cui essa risponde alla complessità e alla ricchezza dell'esistente.

È sempre più evidente come queste due macro-rappresentazioni del reale siano intrinsecamente connesse alla figura del soggetto narrante. In *Mimesis*, Auerbach non affronta esplicitamente la questione dell'autorialità, che emergerà circa vent'anni dopo, nel dibattito narratologico strutturalista e nelle successive analisi post-strutturaliste.

³²⁷ Auerbach 2010: 15.

³²⁸ Si colga di questo aggettivo, che ha una sua tradizione filosofica, l'aspetto genuinamente etimologico che rimanda all'idea di “avere autorità su se stessi”.

Tuttavia, la sua esplorazione del realismo offre spunti importanti da cui emergono diverse tipologie di interazione tra autore, mondo e narrazione, suggerendo che la raffigurazione del reale in letteratura possa avvenire attraverso specifiche modalità autoriali che non sono riconducibili a un unico modello di realismo.

Questo è un punto chiave della nostra ricerca: non tratteremo l'autorialità in termini astratti, ma ci focalizzeremo su due distinte "funzioni" autoriali, ciascuna espressa da distinti paradigmi realistici che abbiamo individuato attraverso un'operazione di approssimazione, e che analizzeremo in modo più approfondito nelle sezioni seguenti. Una volta delineate queste due modalità emblematiche di autorialità, ci concentreremo in particolare su una che, a nostro avviso, permette di cogliere meglio il concetto di realismo "genuino" che questa ricerca intende indagare.

Dopo aver chiarito due paradigmi di realismo emersi dalla distinzione tra un tipo di *mimesis* come *Gestell* e un tipo di *mimesis* come *Entfaltung*, tentiamo in questa seconda parte della prima sezione del terzo capitolo di formulare in modo più consapevole la domanda circa il rapporto tra il soggetto narrante e il realismo creaturale. Si è reso evidente già dal primo capitolo che il participio passato del verbo *darstellen*, centrale già nel titolo di *Mimesis*, prevede un agente. Tuttavia, la *Wirklichkeit* che la nostra ricerca prova a far emergere dalla ricerca auerbachiana è una realtà che si schiude nel suo essere *dargestellte*; in altri termini, una rappresentazione che emerge dall'opera stessa in una dinamica in cui il ruolo dell'autore non si riduce alla sua intenzionalità. Piuttosto, in questo schiudersi, la capacità intenzionale del soggetto-autore è fortemente ridimensionata, o almeno è riequilibrata a vantaggio di altre componenti che solitamente non vengono attribuite a una capacità artistica. Infatti, la "dargestellte Wirklichkeit" (cioè la "realtà rappresentata") non è semplicemente una riproduzione intenzionale della realtà, ma piuttosto una realtà che si disvela attraverso la rappresentazione stessa. Si sono visti i casi di Gregorio di Tours e La Sale, per certi versi simili, che hanno un rapporto con il mondo e con la materia narrata diverso rispetto a ciò che ci si aspetterebbe da uno scrittore abile, al punto che ci si potrebbe chiedere cosa ci facciano scrittori "minori" a fianco ad autori come Omero, Dante, Flaubert e Proust. Ma la forza di scrittori come Gregorio e La Sale non risiede nella loro abilità letteraria, quanto nella potenza espressiva della loro scrittura, che comunica un'esperienza immediata del mondo.

In altri termini, la mimesi non dipende esclusivamente dalla maestria tecnica o dallo scopo artistico dell'autore; essa è soprattutto la testimonianza di un'interazione più complessa, in cui forze sotterranee e flussi magmatici contribuiscono all'emersione di una realtà mimetica che necessita, infine, del lettore per essere costantemente dischiusa. È ciò che *Mimesis* sembra suggerire, se si mettono a confronto degli estratti, appartenenti rispettivamente ai capitoli quarto e diciassettesimo:

Gregor ist nichts Menschliches fremd, in jede Tiefe leuchtet er hinein, er nennt die Dinge bei ihrem Namen, und bewahrt doch seine Würde und einige Salbung im Ton; auch verschmäht er es durchaus nicht, weltliche Mittel neben geistlichen anzuwenden³²⁹.

Gregorio non è estraneo a nulla che appartenga all'essere umano, fa luce in tutte le profondità, chiama le cose con il loro nome e tuttavia preserva la sua dignità e un po' di unzione nel tono; né disegna affatto di impiegare mezzi mondani accanto a quelli spirituali.

[Flaubert] Wir haben im vorigen Kapitel versucht, seine einer mystischen Versenkungstheorie vergleichbare Kunstgesinnung zu beschreiben, und wir haben auch versucht, zu zeigen, wie gerade er durch die unbeirrbar Konsequenz und Tiefe seiner Bemühung in die Existenz der Dinge drang, so daß die Zeitproblematik sichtbar wird, obgleich der Autor nicht zu ihr Stellung nimmt³³⁰.

Nel capitolo precedente abbiamo cercato di descrivere la sua attitudine artistica, che è paragonabile a una teoria mistica dell'immersione, e abbiamo anche cercato di mostrare come fosse proprio lui a penetrare nell'esistenza delle cose attraverso l'incrollabile coerenza e profondità dei suoi sforzi, in modo che la problematica del suo tempo diventasse visibile, anche se l'autore non prende posizione su di esso³³¹.

³²⁹ Auerbach 2015: 91-2.

³³⁰ Auerbach 2015: 471.

³³¹ Il non prendere posizione di Flaubert rientra in un discorso più ampio che Auerbach pone in questo capitolo a proposito dell'isolazionismo di una generazione di autori, trincerati in un estetismo che rifugge la vita e di cui Flaubert rappresenta l'esponente più illustre (cfr. Auerbach 2015: 440 e sgg.), come testimoniano le sue lettere raccolte in *Lettere* (Flaubert 2016).

Abbiamo deciso di partire da questi due passaggi perché ci appaiono emblematici rispetto alla questione che intendiamo affrontare, qui approfondita più esplicitamente dalla prospettiva del soggetto narrante. Di Gregorio si dice che nulla di ciò che è umano gli è estraneo; la sua familiarità con l'umano è, prima di tutto, gnoseologica, come suggerisce subito il passo: «in jede Tiefe leuchtet er hinein». Il traduttore italiano rende questa frase con una libertà che non tradisce il senso: «egli fa luce su tutti gli abissi». L'espressione, che accogliamo senza riserve, sembra evocare un gesto di fragile esplorazione: *leuchtet* suggerisce più una tenue fiamma che avanza incerta in territori sconosciuti, che una luce piena e risolutiva. Ancora, «er nennt die Dinge bei ihrem Namen», ovvero chiama le cose con il loro nome, mostra come Gregorio mantenga nella scrittura un rapporto diretto con la realtà, che non si sottrae alla densità opaca e ordinaria del linguaggio quotidiano, che lui stesso definisce «sermo rusticus». Auerbach aggiunge che Gregorio «non disdegna affatto di ricorrere a mezzi mondani accanto a quelli spirituali»: il vescovo non si limita agli strumenti religiosi, ma utilizza anche risorse materiali e politiche per promuovere la sua missione e rendere la Chiesa forte e influente nel mondo terreno. Questo approccio è realistico e pragmatico; Gregorio non vede una separazione netta tra mezzi secolari e spirituali, ma li integra per ottenere risultati concreti e tangibili nella società in cui vive.

In questo ritratto, Auerbach descrive Gregorio come un esempio di “realismo pratico” all'interno della Chiesa. Gregorio non idealizza la realtà né adotta una prospettiva ascetica o distaccata; al contrario, riconosce e affronta la complessità della vita quotidiana, consapevole che il bene della Chiesa richiede anche azioni concrete e strategie mirate. Il lessico selezionato da Auerbach in questo passaggio – «non estraneo», «profondità», «nominare», «unzione», «mezzi mondani», «non disdegnare» – contribuisce a restituire l'immagine di un uomo profondamente immerso nella realtà del suo tempo, impegnato nella sua missione quotidiana, addirittura indaffarato: un autore che presenta un forte attaccamento al mondo terreno e alla sua stessa scrittura. In questo senso, Gregorio è un autore tutt'altro che assente dalla scrittura: egli è presente nel testo, e con esso intrattiene un rapporto di intima familiarità. Il lettore vede Gregorio lì, presso il contenuto della sua narrazione: egli ne è parte. Questi elementi ci fanno subito immaginare un autore con una forte ingerenza, rispetto a Flaubert che invece «non prende posizione» rispetto a quanto narra.

Questo «isolamento estetico»³³² è pregio e limite di Flaubert: da un lato, lo porta a sviluppare un realismo di altissima qualità, capace di cogliere dettagli minuti e autentici della vita quotidiana, dall'altro, lo rende prigioniero di un mondo ridotto e artificioso, in cui la realtà perde parte della sua vitalità e complessità. La scelta di ignorare deliberatamente i problemi politici ed economici dell'epoca, e di dedicarsi esclusivamente alla letteratura in modo ossessivo, produce un'immagine distorta e "meschina" della vita, centrata solo sul perseguimento dell'estetica e del comfort intellettuale: «Das Nur-Literarische, selbst auf der höchsten Stufe des Kunstverständes und inmitten des größten Reichtums der Eindrücke, begrenzt das Urteil, verarmt das Leben und verzerrt bisweilen den Blick auf die Erscheinungen»³³³. Questo commento suggerisce che il realismo di Flaubert non riesce a superare l'individualismo del suo tempo, restando ancorato alla figura del "grande borghese" che, per quanto acuto e autocritico, rimane intrappolato nella sua stessa "mania" per la letteratura. In Flaubert torna l'immagine dello sforzo che era presente in diverse pagine precedenti e che, come si è visto nel capitolo iniziale della ricerca, può connotarsi in modo molto diverso a seconda dei contesti. In Gregorio di Tours, ad esempio, il "Bemühung" è uno sforzo sincero volto a render visibile ad altri ciò che egli vive e vede in prima persona. Qui lo sforzo di Flaubert è di altro tipo: esso è sì rivolto a rendere visibile qualcosa, ma questa volta non si tratta dei fatti ("Vorgänge" etc.) come nel caso di Gregorio, bensì di una problematica dell'epoca, che si pone su un piano intellettuale differente. Inoltre, se nel primo caso il testo rende visibile degli eventi a cui l'autore in prima persona prende parte, nel secondo caso il testo rende visibile una problematica rispetto alla quale l'autore neppure prende posizione. Evidentemente il coinvolgimento dei due soggetti è differente. Si potrebbe obiettare che anche Flaubert è coinvolto rispetto al suo personaggio, con cui giunge persino a identificarsi, nella testimonianza della celebre frase "madame Bovary c'est moi!"; certamente qui non intendiamo affermare il contrario, tuttavia pensiamo si tratti di due tipi di coinvolgimento differenti: nel caso di Flaubert è presente

³³² Questo atteggiamento di Flaubert si evince da tante occasioni. Si pensi alla lettera che scrive all'amico Alfred Le Poittevin quando ha notizia del suo fidanzamento il 31 maggio 1846: «Credo che tu sia nell'illusione, in una enorme illusione [...]. Sei sicuro grand'uomo di non finire per diventare un borghese? In tutte le mie speranze d'arte ti univo a me. È questa la cosa che mi fa soffrire. È troppo tardi! [...] Tu mi ritroverai sempre. Resta da sapere se io ti ritroverò [...] Ci vorrebbe un volume per spiegare la menoma parola di questa pagina. [...] Tu fai una cosa abnorme» (in Flaubert 2006).

³³³ Auerbach 2015: 471.

un'elaborazione concettuale che ne riflette l'impresa artistica e autoriale, e che si interpone tra Gustave e la sua attività mimetica: a decidere di scrivere è l'autore Flaubert, e a narrare è un imparziale e assente narratore³³⁴. Nel caso di Gregorio, invece, manca una sistematica rielaborazione narrativa del testo, come testimonia già lo stile³³⁵: per cui Gregorio è sia autore che narratore. Si potrebbe quasi ammettere che il carattere biografico e professionale dello scrittore coincidono, pur non trattandosi di un'autobiografia: in altri termini non vi è una reale differenza tra autore e narratore. A questo si potrebbe obiettare che nel momento in cui scrive è sempre presente uno scarto: cioè la finzione letteraria non può mai essere del tutto elusa, perché l'atto stesso di scrivere, che in questo senso, è simile al parlare non fa mai veramente a meno di un ruolo che l'essere umano incarna, pur per poco tempo. Ma ciò che intendiamo sottolineare qui è che vi è in certi autori una continuità immediata, e per certi versi involontaria, tra vita e testo, tra realtà e finzione, che abbatte le distinzioni narratologiche tra autore e narratore.

D'altro canto, sarebbe improprio definire lo stile di Gregorio realistico e quello di Flaubert irrealistico, né tantomeno è ciò che Auerbach suggerisce. Piuttosto, a nostro avviso, Gregorio è realistico in un modo differente rispetto a Flaubert, o rispetto ad altri autori a cui *Mimesis* dà spazio. Ciò che ci interessa è chiarire, dunque, come si configura il realismo di Gregorio, e qual è il rapporto tra il soggetto narrante e la rappresentazione. Un elemento comune agli autori che abbiamo finora ascritto a un tipo di realismo genuino («echt»)³³⁶, o creaturale («kreatürlicher»), è la capacità stilistica dei loro testi di lasciar emergere il contenuto senza troppe costrizioni, o artifici. Già nel IV capitolo Auerbach si era espresso in questi termini a proposito di Gregorio:

³³⁴ Guido Mazzoni sottolinea come la rinuncia di Flaubert a un ruolo ideologico esplicito, indebolendo «all'apparenza» la propria «mediazione» coincide con un rafforzamento dello stile e dunque l'attribuzione di un «ruolo ideologico implicito alla scrittura, che di fatto giudica il mondo in una maniera molto più continua e pervasiva di quanto non farebbe un narratore onnisciente tradizionale». In altri termini il romanziere appalterebbe il proprio ruolo di narratore allo stile, che diviene il vero padrone della narrazione. Proprio grazie allo stile l'autore diviene «come Dio nella creazione: invisibile e onnipotente; lo si sente dappertutto, ma non lo si vede» (G. Flaubert, *Lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie*, 18 mars 1857, in Id., *Correspondance*, cit., vol. II, pp. 691-2 citato in G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 316).

³³⁵ Cfr. *infra*, cap. 1.

³³⁶ Approfondiremo la questione della *Echtheit* nella terza sezione di questo capitolo.

Aber wie mühsam, wie krampfhaft ist er! Ist es nicht eine Erholung, danach Gregors Anfang zu lesen: *Gravia tunc inter Toronicos bella civilia surrexerunt ...?* Freilich ist das tunc nur eine lockere und unscharfe Verbindung, und der ganze Ausdruck ist roh, denn «bella civilia» ist gewiß nicht das genaue Wort für die unordentlichen Prügeleien, Räubereien und Totschläge, um die es sich handelt. Aber die Dinge bieten sich Gregor *unmittelbar, er braucht sie nicht* mehr in den Panzer des erhabenen' Stils zu *zwingen*, und sie selbst wachsen oder wuchern *frei, nicht mehr eingeschnürt* in den Apparat der diokletianisch-konstantinischen Reform, die nur ein *Zwang* und nicht mehr eine Neubelebung war. Das Wirklich-Sinnliche, welches bei Ammian, beschwert von den Fesseln der hierarchischen *Zwangsherrschaft* und der Periodensprache, nur gespenstisch und metaphorisch hervorbricht, kann bei Gregor sich *frei entfalten*³³⁷.

Ma quanto è faticoso, quanto è forzato [lo stile di Ammiano]! Non è forse un sollievo, quindi, leggere l'inizio di Gregorio: *Gravia tunc inter Toronicos bella civilia surrexerunt* ("Allora scoppiarono gravi guerre civili tra i Toronici...")? Certo, quel *tunc* è solo un collegamento blando e impreciso, e l'intera espressione è rozza, perché *bella civilia* non è certo il termine più adatto per descrivere le disordinate risse, rapine e omicidi di cui si tratta. Ma Gregorio presenta le cose in modo diretto, non ha bisogno di forzarle nello stile "elevato" e le cose stesse crescono o si sviluppano liberamente, non più costrette nell'apparato delle riforme di Diocleziano e Costantino, che non rappresentavano più un rinnovamento ma solo una costrizione. Il sensualmente reale, che in Ammiano Marcellino, oppresso dai vincoli del potere gerarchico e dallo stile periodico, appare solo come spettrale e metaforico, può in Gregorio svilupparsi liberamente.

Da questo estratto emerge, in primo luogo, la tradizione storicista da cui Auerbach è profondamente influenzato³³⁸, secondo cui lo stile riflette i processi storici: storia e opera finiscono per intrecciarsi a tal punto che l'apparato riformistico tardo imperiale, che non costituisce un rinnovamento autentico ma solo un nuovo strato di imposizioni, diventa un vero e proprio ostacolo alla possibilità che le cose (die Dinge) si sviluppino liberamente nel testo. Ma c'è dell'altro: Auerbach descrive lo stile di Ammiano come faticoso e

³³⁷ Auerbach 2015: 94. Corsivi miei.

³³⁸ Sul rapporto di Auerbach con lo storicismo si veda, oltre al saggio auerbachiano *Vico and the Aesthetic Historism* (1949), almeno Tinè (2010) e Lucchini (2016). Giulia Tramontano fa notare che Auerbach predilige lo storicismo vichiano piuttosto che quello dei romanici i quali «non trovarono mai una base epistemologica potente e suggestiva quanto quella di Vico» (Auerbach 1949: 202, in Tramontano 2023: 380).

“costretto” da convenzioni, simile a una pesante armatura che costringe e affatica il corpo, che sotto di essa non può che muoversi a fatica. La scrittura di Ammiano è vista come un’imposizione che sacrifica la naturalezza in favore di un’espressione elevata, vincolata alla tradizione retorica romana.

Nel caso di Gregorio, al contrario, Auerbach avverte una semplicità espressiva: anche se egli impiega termini imprecisi o rozzi, è in grado di raffigurare le cose in modo immediato, per come esse si presentano a lui. Gregorio narra gli eventi lasciando che essi si «svilupolino liberamente», senza sovrastrutture formali o distorsioni stilistiche. Questo stile permette al «sensualmente reale» (das Wirklich-Sinnliche), cioè agli eventi concreti, fisici, di emergere in modo vivido. Ammiano, invece, rimane intrappolato nelle convenzioni gerarchiche del suo tempo, che richiedevano una forma elevata e complessa, e di conseguenza il realismo dei fatti appare «spettrale e metaforico», privo di immediatezza.

In sintesi, uno stile semplice, diretto, e realistico, come quello di Gregorio permette di cogliere la realtà concreta senza che venga alterata da una marcata traccia dell’intenzione autoriale. Gregorio, con il suo linguaggio schietto, è pertanto elogiato per aver trovato un’espressione che riflette più genuinamente il reale rispetto a quella, rigida e artificiale, di Ammiano.

PARAGRAFO 2: NARRATORE SEMISCIENTE

Questa seconda sezione del terzo capitolo si apre con la distinzione platonica tra *diegesis* e *mimesis*, che costituisce il punto di partenza per discutere alcune teorie mimetiche e autoriali. Queste ci offriranno gli strumenti necessari per analizzare il rapporto tra autorialità e realismo in *Mimesis*, a partire dall’ultimo capitolo, dove Auerbach, riflettendo sul commento ripetuto due volte nel giro di poche righe in *To the Lighthouse* di Virginia Woolf (“never did anybody look so sad”), si interroga: “chi è che parla qui?”.

Cercheremo di mostrare che, in questo caso, l'autrice non è né pienamente diegetica né pienamente mimetica. Ci troviamo di fronte a un'autorialità che rinuncia alla propria onniscienza: un'autrice onnisciente, infatti, avrebbe probabilmente detto “never did anybody feel so sad”. Invece, ciò che emerge è una focalizzazione parziale³³⁹, che riflette una nuova modalità di presenza autoriale. L'interpretazione di Auerbach suggerisce che, in questo caso – così come in Gregorio, La Sale, e altri – quanto più l'autore è genuinamente presente nel testo, tanto meno il testo appare autoriale. La prospettiva verticale dell'autore si riduce infatti a un'orizzontalità di sguardo, priva di quella piena consapevolezza autoriale che conferisce distacco.

In questo senso, quanto più l'autore abbandona ciò che Merleau-Ponty definisce *pensée de survol* (la “visione da nessun luogo”), tanto più si incarna nella scrittura, nel suo “esserci”. Come Virginia Woolf nello sguardo apparentemente distratto rivolto alla signora Ramsay, così l'autore si radica nel testo, lasciando spazio a una focalizzazione genuinamente interna. Questa incarnazione autoriale non deriva da una scelta puramente intenzionale, ma diviene la condizione stessa per l'apertura di una prospettiva di realismo genuino (echt). Merleau-Ponty ci ricorda infatti che le cose sono reali quando possono essere viste solo da una prospettiva particolare, e che ogni prospettiva implica necessariamente aspetti che sfuggono³⁴⁰.

Il realismo che emerge da qui non è sinonimo di onniscienza narrativa, ma si riconosce piuttosto in una narrazione che possiamo definire “semisciente”, incarnata, che fa propri i limiti e la parzialità dello sguardo.

Nel III libro della *Repubblica*, Platone per bocca di Socrate introduce la distinzione tra *mimesis* e *diegesis*, per la prima volta all'interno di una riflessione filosofica³⁴¹. Per fare ciò cita due versi del primo libro dell'*Iliade* (*Iliade* I, 22-42), mostrando che a parlare è il

³³⁹ Mieke Bal definisce la focalizzazione come il relazionarsi tra gli elementi presentati e la visione attraverso cui questi elementi sono presentati (cfr. Bal 1985: 132)

³⁴⁰ «La percezione può offrirmi un “reale” solo esponendosi al rischio dell'errore, è assolutamente necessario che la cosa, se deve essere una cosa, abbia per me dei lati nascosti» (Merleau-Ponty 1965: 486)

³⁴¹ Secondo Derrida proprio la discussione sulla *mimesis* è responsabile del protagonismo del platonismo nella storia del pensiero occidentale (“La double séance”, in J. Derrida, *La Dissémination*, 1972, in particolare pp. 201 sgg.)

poeta (λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητής) che non tenta di sviare la mente dell'uditore circa l'origine del discorso.

Secondo Platone la διήγησις si riferisce alla narrazione pura, dove il poeta riporta i fatti senza assumere ruoli diversi da quello che gli compete. Il poeta resta se stesso e descrive gli eventi in terza persona. È una modalità narrativa in cui il poeta non cerca di impersonare i personaggi, rimanendo una figura neutrale.

La μίμησις, al contrario, implica l'imitazione diretta, ovvero l'assunzione di un ruolo da parte del poeta, come accade nel teatro. In questo caso, il poeta “diventa” un personaggio, parla in prima persona e agisce come se fosse qualcun altro.

Platone, nel valutare i pericoli della μίμησις, osserva che un autore o un attore che si immedesima nei personaggi può alterare la propria natura morale, rischiando di divenire simile ai caratteri che rappresenta. Da qui emerge la preoccupazione di Platone per il ruolo etico ed educativo delle arti drammatiche nella città ideale. Se i guardiani della città assumessero ruoli in cui imitano uomini corrotti, deboli o frivoli, tali imitazioni potrebbero compromettere il loro carattere, allontanandoli dalle virtù che devono coltivare.

Pertanto, il poeta deve attenersi a una narrazione diegetica, che offra un resoconto obiettivo, che non “inganni” gli uditori, sottraendosi all'immedesimazione tipica della *mimesis*.

È forse la prima riflessione rilevante su colui che coincide con l'origine del discorso, il poeta. In particolare, il timore di Platone sembra connettersi strettamente al rischio di chi imita di prendere in prestito il proprio modo di essere proprio dalla *mimesis*:

«ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι [d] ἀπολαύσωσιν» (Rep. III, 395 10 c-d). Platone, come detto nel primo capitolo, riconosce alla *mimesis* una potenza straordinaria, addirittura superiore all'essere: essa è in grado di disperdere l'essere originario, e dotare di nuovo essere chi la pratica³⁴². Nella narrazione diegetica il poeta assume un ruolo

³⁴² Stephen Halliwell, in riferimento a Cratilo 423c–e nota che Platone distingue la musica e la pittura dalla poesia proprio sul piano dell'essenza: «But he immediately distinguishes mimetic “naming” from the *mimesis* involved both in *mousike*, the musicopoetic arts (including vocal mimicry), and in a visual art such as painting: the difference, he says, is that, whereas all these arts are concerned with the sensible properties

meno arbitrario, trattandosi di un'esposizione obiettiva dei fatti narrati, come nel caso dei due versi dell'*Iliade* menzionati da Platone. Alla sua mancanza di arbitrio si riconduce la sua indistinguibile presenza nel testo, in quanto voce narrante, che fa dire a Socrate con certezza che è il poeta a parlare, senza incontrare alcuna obiezione di Glaucone. Al contrario, nella *mimesis*, il poeta inganna poiché convince i suoi uditori (e nei casi più gravi persino se stesso) che a parlare non è lui, bensì l'uno o l'altro personaggio. In questo caso, il poeta compie un grande sforzo per «farci credere che chi parla sia qualcun altro e non lui»³⁴³: pertanto deve necessariamente possedere una volontà in grado di sottomettere ciò che narra, per muoversi liberamente in esso. I suoi sforzi e il suo arbitrio, tuttavia, seguendo il ragionamento di Socrate, non conducono alla profilazione di un soggetto dalla presenza riconoscibile: al contrario, si tratta di un poeta che si sottrae maggiormente allo sguardo di chi ascolta, a vantaggio dell'emersione di questo o dell'altro carattere. Al contrario, nella narrazione diegetica, pur avendo un arbitrio inferiore rispetto alla modalità di narrazione, il poeta ha una maggiore capacità di controllo sulla narrazione. Nel caso della narrazione mimetica, il poeta è costantemente a rischio di divenire ciò che impersonifica: egli, pertanto, deve necessariamente avere una minore capacità di controllo rispetto a ciò che narra e a se stesso³⁴⁴.

Tornando a *Mimesis*, nell'ultimo capitolo Auerbach esplora un passaggio del romanzo di Virginia Woolf *To the Lighthouse*, il momento in cui Mrs. Ramsay misura la lunghezza della calza marrone – che dà il titolo al capitolo – sulla gamba del figlio James:

“Stand still. Don't be tiresome”, so that he knew instantly that her severity was real, and straightened his leg and she measured it.

– the sounds and appearances – of things in the world, language, in its strict “naming” function, is concerned with the “essence” (ousia) of things (423c–e). In addition to indicating an unproblematic acceptance of a broad grouping of mimetic arts, which by this date was probably culturally commonplace,¹⁹ this passage sets out, in rudimentary form, a kind of “semantics” of representational art (parallel to the semantics of language that is Socrates' direct aim). Using “likeness,” a defining property of all mimesis, these arts “show” (dēloun) and “signify” (sēmainein) a sensorily perceptible world; but they do not address the “essence” the true reality, of things, in the way that language-as-naming supposedly does» (Halliwell 2002: 44-5).

³⁴³ Rep. III, 393, a: “λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητὴς καὶ οὐδὲ ἐπιχειρεῖ ἡμῶν τὴν διάνοιαν ἄλλοσε τρέπειν ὡς ἄλλος τις ὁ λέγων ἢ αὐτός”. Si noti il contrasto tra l'identità (αὐτός) e l'alterità (ἄλλ-).

³⁴⁴ Sulla dinamica di perdita della propria identità da parte dell'autore a vantaggio dell'acquisizione di spazio da parte del personaggio attraverso la lente di Michail Bachtin, rimando a quanto scritto in precedenza in De Simone (2023).

The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James.

“It's too short”, she said, “ever so much too short”.

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.

Proprio a proposito di questa frase che apre e chiude il paragrafo, Auerbach commenta:

Wer ist es, der in diesem Absatz spricht? Der Mrs. Ramsay ansieht, der die Feststellung trifft, daß nie jemand so traurig aussah, und der Vermutungen so zweifelnd-verborgener Art ausspricht: von der Träne, die — vielleicht — im Dunkeln sich formt und fällt, von dem Wasser, das sich hin- und herbewegend sie aufnimmt und dann wieder still liegt? In dem Raum am Fenster sind nur Mrs. Ramsay und James; diese beiden können es nicht sein, und ebenso wenig jenes «man», *people*, das im nächsten Absatz zu reden beginnt. Also ist es vielleicht der Schriftsteller selbst. Allein, wenn es so ist, so äußert er sich doch nicht wie einer, der über seine Personen — in diesem Falle Mrs. Ramsay — genau Bescheid weiß und aus seiner Kenntnis ihren Charakter und ihren jeweiligen inneren Zustand mit Objektivität und Sicherheit beschreiben kann. Virginia Woolf hat diesen Absatz geschrieben, sie hat ihn auch nicht durch grammatische oder typographische Merkmale als Reden oder Gedanken eines Dritten gekennzeichnet. Man muß schon annehmen, daß er unmittelbare Äußerungen ihrer selbst enthält. Aber sie scheint nicht daran zu denken, daß sie die Schriftstellerin ist und also wissen müßte, wie es mit ihren Personen steht. Derjenige, der hier spricht, wer es auch sei, gibt sich wie einer, der selbst nur einen Eindruck von Mrs. Ramsay empfangen hat, der ihr Gesicht ansieht, und der den Eindruck subjektiv, über seine Interpretation zweifelnd, wiedergibt. *Never did anybody look so sad* ist keine objektive Feststellung; es ist die ans Überwirkliche streifende Wiedergabe der Erschütterung jemandes, der Mrs. Ramsays Gesicht erblickt. Und in dem, was dann folgt, scheinen überhaupt nicht mehr Menschen zu sprechen, sondern «Geister zwischen Himmel und Erde», namenlose Geister, die in die Tiefen eines menschlichen Wesens vorzudringen vermögen, etwas davon wissen, aber doch nicht Klarheit gewinnen können über das, was dort vorgeht, so daß ihre Auskunft ungewiß lautet; vergleichbar

etwa jenen certain airs, detached from the Body of the wind, die an einer späteren Stelle (II, 2) sich nächtlich durch das schlafende Haus schleichen, questioning and wondering³⁴⁵.

Chi è che parla in questo paragrafo? Chi osserva Mrs. Ramsay, chi afferma che nessuno è mai sembrato così triste, e chi esprime supposizioni di una natura così incerta e nascosta: della lacrima che — forse — si forma e cade nel buio, dell'acqua che, muovendosi avanti e indietro, la accoglie e poi torna a essere calma? Nella stanza, accanto alla finestra, ci sono solo Mrs. Ramsay e James; non possono essere loro, e neppure quel “man”, “people”, che inizia a parlare nel paragrafo successivo. Quindi potrebbe essere lo scrittore stesso. Tuttavia, se così fosse, non si esprimerebbe come qualcuno che conosce le sue persone — in questo caso Mrs. Ramsay — in modo dettagliato e che descrive il loro carattere e il loro stato interiore con oggettività e sicurezza.

Virginia Woolf ha scritto questo paragrafo, ma non l'ha nemmeno contrassegnato, tramite caratteristiche grammaticali o tipografiche, come discorsi o pensieri di qualcun altro. Bisogna quindi presumere che contenga espressioni immediate di se stessa. Ma sembra non pensare al fatto di essere la scrittrice e quindi di dover sapere cosa accade alle sue persone.

Colui che qui parla, chiunque sia, si comporta come qualcuno che ha solo ricevuto un'impressione da Mrs. Ramsay, che guarda il suo viso e restituisce soggettivamente quell'impressione, dubitando della propria interpretazione. *Never did anybody look so sad* non è un'affermazione oggettiva; è la rappresentazione, che sfiora il sovrannaturale, dello sconvolgimento di qualcuno che ha visto il volto di Mrs. Ramsay.

La domanda che inaugura l'analisi auerbachiana è «Wer ist es, der in diesem Absatz spricht?»³⁴⁶. Dopo diciannove capitoli, le luci si orientano verso una figura che fino a questo momento è rimasta nell'ombra e la cui sorte è legata a quella del realismo: l'autore. Questo interrogativo, in particolare, sollecita una questione fondamentale su cui di lì a un ventennio si interrogherà quella che è stata definita non senza polemiche “nouvelle

³⁴⁵ Auerbach 2015: 494-5.

³⁴⁶ A proposito di questa domanda “chi parla?”, bisogna tenere a mente la distinzione proposta da Cleanth Brooks e Robert Penn Warren tra chi parla e chi vede (cfr. id. *Understanding fiction*, New York 1943), cioè tra quelli che Gérard Genette definisce rispettivamente “modo” e “voce” (cfr. G. Genette, *Figure III*, p. 233 sgg.). Sull'articolazione più complessa della narrazione (8 tipi) cfr. N. Friedman, *Point of view in Fiction*.

critique”³⁴⁷: la nebulosità del punto di vista autoriale e l’incertezza della voce che, pur provenendo dall’autore, non si presenta come un narratore onnisciente ma come un’entità che riflette, dubita e si perde nell’interpretazione. La domanda posta da Auerbach prefigura, infatti, quella con cui Roland Barthes inaugurerà il suo breve e celebre saggio *La mort de l’auteur*, «Qui parle ainsi?» domandandosi chi sia l’origine del discorso di un estratto dal romanzo *Sarrasine* di Balzac³⁴⁸:

Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l’individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d’une philosophie de la femme ? Est-ce l’auteur Balzac, professant des idées « littéraires » sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ?

La risposta di Barthes sarà drastica: «Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine»³⁴⁹.

³⁴⁷ La *Nouvelle Critique*, noto movimento di critica letteraria emerso in Francia a partire dagli anni ’60, si distingue per l’enfasi posta sull’autonomia del testo letterario e per l’uso di approcci teorici provenienti da discipline come la linguistica, la psicoanalisi, la semiotica e l’antropologia. Il movimento nasce come risposta alla critica storica tradizionale, proponendo di analizzare i testi non tanto in relazione alla vita degli autori o al contesto storico, ma piuttosto concentrandosi sulla struttura e sui significati impliciti dell’opera stessa. Tra gli esponenti più importanti ricordiamo Roland Barthes, con opere come *Le degré zéro de l’écriture* (1953), *Mythologies* (1957) e *S/Z* (1970), che approfondiscono la semiotica e la “morte dell’autore”, enfatizzando la centralità del lettore e la molteplicità dei significati del testo; Gérard Genette, si concentra sulla narratologia e sull’analisi strutturale del racconto. Jean Starobinski e Tzvetan Todorov hanno esteso l’approccio con studi basati su psicoanalisi e semiotica. La *Nouvelle Critique* è stata oggetto di dibattiti accesi, come quello tra Barthes e Raymond Picard. Questi, critico tradizionale, attaccò il movimento con il saggio *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965). Barthes rispose con *Critique et vérité* (1966), difendendo la metodologia critica innovativa. Per approfondire cfr. Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique?* (1966), Alfred Bonzon, *La nouvelle critique et Racine* (1970), Graziano Benelli, *La nouvelle critique. Il dibattito critico in Francia dal 1960 a oggi* (1981).

La *Nouvelle Critique* ha avuto ampia diffusione attraverso riviste come *Tel Quel* e *Poétique*, influenzando profondamente la teoria letteraria contemporanea e aprendo la strada a correnti come la semiotica e il decostruzionismo.

³⁴⁸ L’estratto in particolare recita: «C’était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses allures sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiments» (Balzac 1831)

³⁴⁹ Barthes 1967.

Sebbene Auerbach, al contrario di Barthes, non intenda giungere a una conclusione definitiva, la sollevazione di una simile domanda alla fine dei venti capitoli è certamente il sintomo di una questione che necessita chiarimenti³⁵⁰.

Tornando a *Mimesis*, ci troviamo immediatamente immersi in una dimensione di sospensione, segnata dall'incertezza e dal chiaroscuro. L'avverbio "vielleicht" ricorre due volte, come un'oscillazione tra possibilità e dubbio. L'ipotesi che la voce narrante sia quella dell'autrice si affaccia solo al termine di una sequenza di interrogazioni che sembrano scomporre e disperdere il centro dell'enunciazione, coinvolgendo altri personaggi. Ma anche quando emerge la possibilità che sia proprio l'autrice a parlare, questa ipotesi viene immediatamente messa in crisi, evidenziando ciò che un'autrice avrebbe *dovuto* dire e che invece rimane taciuto, aprendo così uno spazio vuoto che chiede di essere abitato dal lettore. Questo passaggio esige una lettura che si prolunga nel ritorno: il lettore, cercando chiarezza, è costretto a ripiombare continuamente nella nebbia, fino a riconoscere che essa non è un ostacolo, ma la condizione stessa dell'interpretazione di questo passo. La voce che esprime la tristezza di Mrs. Ramsay non si lascia ridurre né alla protagonista né a una terza persona onnisciente. Piuttosto, essa si presenta come una voce liminare, una presenza "spettrale" che si colloca al confine tra autore e osservatore. Una voce che non appartiene né interamente all'opera né interamente al mondo, ma che insiste in uno spazio di indeterminatezza. Questa voce riflette una caratteristica peculiare della narrativa modernista: la dispersione del narratore e l'indeterminatezza del punto di vista³⁵¹. Infatti, è difficile stabilire con certezza se qui Woolf stia impiegando una forma narrativa che dissolve la presenza del narratore tradizionale e trasforma l'autore in una sorta di eco, un "fantasma tra cielo e terra" che esiste tra il testo e l'immaginazione dei personaggi, senza essere precisamente identificabile, oppure se si tratti di un'impressione derivata da un'osservazione particolare all'interno della scena, come potrebbe essere quella di un personaggio³⁵². Auerbach pensa che sia il commento distratto dell'autrice

³⁵⁰ Tra i contributi più recenti sul tema, si segnala il saggio di Chiara Scarlato (2024), che offre un'ampia analisi del panorama francese contemporaneo, affrontando in modo approfondito la domanda: "Che cos'è la filosofia della letteratura?".

³⁵¹ Scrive Guido Mazzoni: «questo spostamento dall'onniscienza che si vuole oggettiva alla limitatezza dei punti di vista soggettivi diventa comune nell'epoca del modernismo» (G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 311).

³⁵² Come riassunto da Genette in *Figure III*, Stanzel (1955) distingue tre "situazioni narrative" principali:

che entra in scena nel testo. Prima di occuparci più specificamente di questa entrata in scena nei termini di una discesa, intendiamo soffermarci sulla figura autoriale. Auerbach evidenzia come Woolf, attraverso una narrazione ambigua e sospesa, sembri voler rinunciare al controllo sull'interiorità dei personaggi. La descrizione della signora Ramsay è caratterizzata da un'intonazione che non offre certezze psicologiche, ma solo un'impressione vaga e sospesa: «never did anybody look so sad» è una percezione soggettiva, non una constatazione oggettiva (*objektive Feststellung*). Auerbach interpreta questo come una forma di “assenza” dell'autore, un rifiuto della tradizionale onniscienza per abbandonarsi invece a un'impressione parziale e dubbiosa, quasi che Woolf stesse registrando una propria sensazione più che spiegando il contenuto dei sentimenti del suo personaggio. Questa scelta risulta significativa poiché sfida l'autorità tradizionale dell'autore, suggerendo che il ruolo dell'autore non è quello di dettare con sicurezza ma di dare spazio alla complessità dell'interiorità dei personaggi e del reale³⁵³.

-Narratore onnisciente (*Auktoriale Erzählsituation*), dove l'autore conosce e rivela ogni cosa (es. *Tom Jones*).

-Narratore-personaggio (*Ich Erzählsituation*), dove il narratore è interno alla storia (es. *Moby Dick*).

-Racconto in terza persona focalizzato su un personaggio (*personale Erzählsituation*, es. *The Ambassadors*). La differenza principale tra la seconda e la terza situazione non è nel punto di vista, ma nel ruolo del narratore rispetto al personaggio focale.

1. Friedman (1955) propone una classificazione in otto tipi, includendo vari gradi di narrazione onnisciente, selettiva, e oggettiva, ma confonde talvolta voce e punto di vista, ad esempio nel caso del personaggio narrato in terza persona (es. *Portrait of the Artist*).
2. Booth (1961) approfondisce la distinzione tra narratore, autore implicito e voce, ma incorre in difficoltà quando considera personaggi come narratori in terza persona (es. Strether in *The Ambassadors*).
3. Romberg (1962) amplia Stanzel aggiungendo il “racconto oggettivo” di tipo behaviorista. La sua quadripartizione (onnisciente, punto di vista, oggettivo, prima persona) risulterebbe secondo Genette però incoerente poiché mescola criteri distinti.

³⁵³ Ricostruire il dibattito sull'autore è un'impresa complessa che richiederebbe uno spazio diverso da questo. Qui ci limitiamo a offrire una panoramica sintetica, utile a fornire una cornice teorica provvisoria per la nostra riflessione. Il ruolo dell'autore nella letteratura è cruciale per l'interpretazione e la valutazione delle opere, ma anche estremamente complesso. Se comprendere un'opera implica conoscere ciò che l'autore provava o intendeva comunicare, allora biografia, contesto storico e idee dell'autore assumono un peso rilevante. Borges (1939), con il caso Menard, dimostra come due opere identiche possano differire in base agli autori che le hanno prodotte. Allo stesso modo, Eco (1962) vede l'opera come il risultato dell'interazione tra autore e lettore.

Al contrario, Jakobson e Lévi-Strauss (1985), Barthes (1985, 1988) e Foucault (1971) sostengono che un'opera può essere analizzata senza riferimento all'autore. Per Barthes e Foucault, la figura dell'autore è una costruzione storica moderna (postmedievale) e non è necessaria per determinare il significato o il valore di un'opera. Eco (1968) si inserisce in questo dibattito, approfondendo il rapporto tra strutturalismo e semiotica.

Auerbach introduce l'idea che l'autrice stessa sembra non sapere di esserlo («sie scheint nicht daran zu denken, daß sie die Schriftstellerin ist») e si colloca piuttosto come un osservatore impressionabile e soggettivo, incapace di definire con certezza il mondo interiore della signora Ramsay. In questo senso, Auerbach avanza una riflessione filosofica sull'identità autoriale, suggerendo che Woolf costruisce un'"assenza" dell'autore che non è un vero e proprio distacco, ma una forma di immedesimazione così profonda da perdere coscienza della propria funzione creatrice. La narrazione diventa un'esperienza sensibile e intuitiva, un canale attraverso cui l'autore diventa un "recettore" dell'esistenza dei personaggi, in uno stato quasi di "possessione" temporanea. Tale visione sfida l'idea tradizionale dell'autore come entità sovrana e crea un'autorialità fluida e porosa, in cui l'identità autoriale viene costantemente ridefinita.

Si è osservata all'inizio di questa sezione la distinzione platonica tra *diegesis* e *mimesis*. In questo caso specifico, stabilire a quale modalità appartenga il commento «never did anybody look so sad»³⁵⁴ è un'operazione difficile. Da una parte, infatti, lo riterremmo il commento di un narratore diegetico che conduce la narrazione in un modo simile a quello che secondo Platone sarebbe stato il modo ideale di narrare l'*Iliade*³⁵⁵. Tuttavia, il verbo

Una questione centrale riguarda il significato dell'opera: l'autore ha autorità sulle interpretazioni del suo lavoro, o l'opera è autonoma e analizzabile solo nelle sue proprietà intrinseche? L'autore non è semplicemente chi scrive, ma «chi scrive in maniera creativa qualcosa dotato di un valore, e questo suggerisce l'idea che ci sia più di una semplice relazione causale tra opera e autore» (C. Barbero, *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma 2018, p. 25). Sebbene autori come Shelley (1930), Pope (1711) e Kant (1790, §49) abbiano idealizzato l'autore come genio o saggio, questa visione non coglie appieno la complessità del rapporto autore-opera. Ad esempio, *Madame Bovary* di Flaubert si ispira alla vicenda reale di Delphine Delamare, ma l'opera resta autonoma rispetto a tali cause. Pertanto, la biografia dell'autore può arricchire l'interpretazione, ma non è essenziale: l'opera va analizzata in modo impersonale, considerando la tradizione di riferimento (Currie 2010).

La personalità dell'autore emerge soprattutto nello stile, come osservano Hume (1742) e Robinson (1985): lo stile è il marchio distintivo che l'autore imprime sull'opera, a prescindere dai contenuti narrati.

Il tema dell'intenzionalità è altrettanto cruciale. Wimsatt e Beardsley (1946) denunciano il rischio dell'"intentional fallacy", ossia l'errore di confondere l'opera con la sua genesi. D'altro canto, Carroll (1992) e Hirsch (1967) difendono l'intenzionalismo, affermando che l'opera è espressione di un atto intenzionale. Grice (1957, 1969), Austin (1997) e Searle (1969) approfondiscono il legame tra intenzione e significato, mentre Newton-De Molina (1976) e Iseminger (1992) evidenziano come le intenzioni dell'autore non siano sempre inaccessibili. Il dibattito resta aperto: gli intenzionalisti ritengono le intenzioni fondamentali per comprendere l'opera, mentre gli anti-intenzionalisti sostengono che l'opera deve parlare da sé, con le intenzioni rilevanti solo se deducibili direttamente dal testo.

Per una panoramica sul dibattito sull'Autore nel Novecento, si veda Benedetti (1999).

³⁵⁴ Si noti come la frase "never did anybody look so sad" apre e chiude il capoverso.

³⁵⁵ Platone, Repubblica III.

“sembrare” (to look) indebolisce questa prospettiva. Infatti, se è difficile stabilire da quale esatta posizione l’autrice osservi il volto di Mrs. Ramsay, è certo che si tratti di una focalizzazione interna alla scena. L’immedesimazione dell’autrice scomoderebbe la nozione di mimesi: ella è a tal punto coinvolta nella narrazione da non ricordare più di essere autrice e da cedere distrattamente a un commento incerto sul proprio personaggio. Ma a essere degno di interesse agli occhi di Auerbach non è soltanto il commento rituale che apre e chiude questo breve e strano passo, ma anche tutto ciò che si trova in questo regno di mezzo: «Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear feil; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad».

Auerbach afferma che ciò che viene detto subito dopo³⁵⁶ è come pronunciato da «spiriti tra cielo e terra», entità che vagano in modo incerto in una zona di mezzo – forse la stessa in cui sosta l’autrice – che non si sa se provengano dalle profondità della terra o dalla vastità del cielo. Il flusso narrativo che segue non può essere definito semplicemente come flusso di coscienza, poiché non vi è una vera e propria coscienza all’origine. Non a caso, Auerbach parla di “spiriti”: la discesa dell’autrice nel mondo delle creature della *mimesis* anticipa la narrazione del capoverso successivo, in cui il mistero sull’origine del discorso si fa più fitto: a parlare qui sembra qualcosa che si situa nell’intermezzo tra il regno dei divini e quello dei mortali, tra creatori e creature.

La frase «gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth» evoca una dimensione quasi mistica: la signora Ramsay non apprende o analizza il mondo attraverso la ragione, ma sembra possedere una comprensione intuitiva e profonda della verità, come se fosse guidata da una forza aliena. Questo processo la separa dal mondo terreno e la rende simile spiriti che abitano la soglia fra terra e cielo, fra mortali e divini. Il silenzio

³⁵⁶ Il passaggio è il seguente: «But was it nothing but looks? people said. What was there behind it - her beauty, her splendour? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married - some other, earlier lover, of whom rumours reached one? Or was there nothing? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, and could do nothing to disturb? For easily though she might have said at some moment of intimacy when stories of great passion, of love failed, of ambition thwarted came her way how she too had known or felt or been through it herself, she never spoke. She was silent always. She knew then - she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained - falsely perhaps»

di Mrs. Ramsay («she never spoke. She was silent always») non è solo assenza di parola, ma il corrispettivo di una saggezza che sconfina la comunicazione umana e il mondo ordinario.

La frase «her simplicity fathomed what clever people falsified» oppone la purezza intuitiva di Mrs. Ramsay alla complessità intellettuale degli altri. Il paragone enfatizza il carattere effimero e sfuggente dell'io narrante, che non si arroga la pretesa di conoscere la verità dei personaggi, ma ne avverte solamente le ombre, i contorni sfumati, come uno spettatore che percepisce un riflesso fugace. Nel brano citato, la narrazione solleva interrogativi profondi e senza risposta sulla natura di Mrs. Ramsay, sulla sua bellezza e sulla sua interiorità. Le descrizioni si muovono in una dimensione sfuggente, come se la realtà fosse in ultima istanza inafferrabile e richiedesse un'entità differente da quella umana per mantenerne l'apertura.

Tale modo di narrare destabilizza la nozione di verità oggettiva, e il risultato è una narrazione che riflette non la certezza ma il dubbio, una ricerca di significato senza una risposta definitiva, in cui l'autore diviene una sorta di creatura multiforme (e non più soltanto entità creatrice), voce di spiriti tra cielo e terra, personaggio essa stessa, apertura e passaggio tra il mondo della *mimesis* e quello extra-mimetico:

L'azione viene descritta obiettivamente; ma, quanto all'interpretazione, risulta dal tono che l'autore osserva la signora Ramsay non con occhi che sanno, ma con occhi che dubitano e domandano - non diversamente da un personaggio del romanzo stesso, che vedesse la signora Ramsay nella situazione descritta o la sentisse mentre pronuncia quelle determinate parole³⁵⁷.

In ultima analisi, il commento di Auerbach solleva una riflessione sul concetto di "realtà" nella letteratura modernista e su come questa si addentri in una rappresentazione più psicologica e sfumata del mondo interiore dei personaggi. Woolf rifiuta il ruolo da autrice onnisciente, optando per una narrazione frammentaria, soggettiva e priva di una direzione univoca. In tal modo, il lettore viene lasciato solo, senza una guida autorevole, ad affrontare il mistero (Rätsel) dell'esperienza umana.

³⁵⁷ Auerbach 2000: 318.

Questo stile narrativo introduce un elemento filosofico rilevante per la nostra ricerca sul realismo: l'autore come entità che rinuncia alla propria presenza piena e sovrana per divenire creatura mimetica. Vi è, a nostro avviso, un elemento che accomuna le analisi degli autori che abbiamo trattato finora (Gregorio di Tours, S. Francesco, La Sale, Montaigne) con quella di un'autrice come Virginia Woolf, e questo ha a che fare con ciò che abbiamo definito come una presenza dell'autore all'interno del testo. In tutti questi casi, Auerbach osserva la presenza dell'autore nel testo non da un punto di vista meramente narratologico, bensì da un punto di vista creaturale. L'*auctor*, che già etimologicamente rimanda a una dimensione originaria e originante, cessa di essere semplicemente il creatore del testo e si creaturalizza, divenendo esso stesso parte della dimensione mimetica.

Per questo motivo, il commento «never did anybody look so sad» non è quello di un'autrice interamente diegetica, bensì il commento di una narratrice in principio diegetica che però rinuncia alla propria identità autoriale per fare il suo ingresso sulla scena da creatura mimetica qualunque. Virginia Woolf, in una modalità analoga a quella degli autori analizzati nelle pagine precedenti, perde quello che Merleau-Ponty definisce “sguardo di sorvolo”. Un autore (o un'autrice) incarnato nella propria *mimesis* è un autore che ha perso in parte se stesso, come già lo stesso Platone aveva intuito, individuando nella *mimesis* il pericolo di corrompere chiunque vi discendesse troppo addentro, trattasi e dell'attore e del poeta stesso: chi entra in scena rischia di perdere se stesso, di dimenticarsi di sé, fino addirittura a non sapere di essere l'autrice, come afferma Auerbach.

Ma se all'autore compete sapere³⁵⁸, alla creatura compete vivere, cioè percepire, dunque vedere. Pertanto, soltanto perdendo il proprio modo di sapere in senso assoluto, l'autore può divenire creatura: intesa come quell'ente corporeo e senziente. In *Fenomenologia della percezione* Maurice Merleau-Ponty scrive:

³⁵⁸ Basti pensare alla distinzione archetipica tenuta insieme nel verbo greco ὁράω: vedere al presente e sapere all'aoristo (peraltro anche in alcune lingue contemporanee, come l'inglese, vedere (see) significa anche sapere. Ma il vero poeta, l'*auctor*, è cieco: non ha bisogno di vedere attraverso il corpo poiché già sa.

Per contro, nella visione io appoggio il mio sguardo su un frammento del paesaggio: esso si anima e si dispiega, gli altri oggetti si ritirano in margine ed entrano in letargo, ma non cessano di essere là. Orbene, con essi io ho a mia disposizione i loro orizzonti, nei quali è implicato, ma visto in visione marginale, l'oggetto che fisso attualmente. L'orizzonte è quindi ciò che assicura l'identità dell'oggetto nel corso dell'esplorazione, è il correlato del potere diretto che il mio sguardo conserva sulle cose che ha appena percorso e che ha già sui nuovi dettagli che sta per scoprire. Nessun ricordo espresso, nessuna congettura esplicita potrebbero svolgere questa funzione: essi darebbero solo una sintesi probabile, mentre la mia percezione si dà come effettiva. Pertanto, la struttura oggetto-orizzonte, cioè la prospettiva, non mi intralcia quando voglio vedere l'oggetto: se è il mezzo che gli oggetti hanno per dissimularsi, è anche il mezzo che essi hanno per svelarsi³⁵⁹.

Quella che abbiamo definito creaturalizzazione dell'autore coincide con l'entrata in un orizzonte visibile soltanto da una prospettiva orizzontale: l'*auctor* non creaturalizzatosi si trova in una posizione verticale rispetto al mondo del testo, dunque non ha orizzonte. Discendere nella *mimesis* significa accedere a una visione particolare delle cose. E l'esplorazione dell'oggetto è resa possibile dall'orizzonte, che assicura l'identità dell'oggetto durante l'esplorazione medesima. Prosegue Merleau-Ponty:

Vedere significa entrare in un universo di esseri che si mostrano, ed essi non si mostrerebbero se non potessero essere nascosti gli uni dietro agli altri, o dietro a me. In altri termini: guardare un oggetto significa venire ad abitarlo, e da qui cogliere tutte le cose secondo la faccia che gli rivolgono. Ma, nella misura in cui le vedo, tali cose rimangono dimore aperte al mio sguardo, e, situato virtualmente in esse, io scorgo già sotto differenti angoli l'oggetto centrale della mia visione attuale³⁶⁰.

Vedere le cose da una prospettiva orizzontale significa dunque venire ad abitarle. Abitare, in francese *habiter*, condivide la radice etimologica con la parola *abito* (*habitus*), che significa non semplicemente “habere”, bensì continuare ad avere, entrare in relazione con qualcosa. Infatti, vedere le cose non significa vederle in sé stesse, bensì in relazione a tutte le altre che esse mostrano e da cui sono mostrate:

³⁵⁹ Merleau-Ponty 1965: 114.

³⁶⁰ Ivi: 115.

Ogni oggetto è pertanto lo specchio di tutti gli altri. Quando guardo la lampada posta sul tavolo, io le attribuisco non solo le qualità visibili dal mio posto, ma anche quelle che il camino, i muri, il tavolo possono «vedere», la parte posteriore della lampada non è se non la faccia che essa «mostra» al camino. Io posso quindi vedere un oggetto in quanto gli oggetti formano un sistema o un mondo, e ciascuno di essi dispone degli altri attorno a sé come spettatori dei suoi aspetti nascosti e garanzia della loro permanenza. Ogni mia visione di un oggetto si ripete istantaneamente fra tutti gli oggetti del mondo che sono colti come coesistenti: ciascuno di essi è infatti tutto ciò che gli altri ne «vedono». La formula precedentemente espressa deve dunque venire modificata: la casa stessa non è la casa vista da nessun luogo, ma la casa vista da tutti i luoghi. L'oggetto compiuto è translucido, è penetrato da tutti i lati da una infinità attuale di sguardi che si incontrano nella sua profondità e non vi lasciano nulla di celato³⁶¹.

Quest'ultimo passaggio si rivela particolarmente idoneo a interpretare la scena che si apre nell'ultimo capitolo di *Mimesis*, di cui riportiamo il passaggio per intero in nota³⁶²:

³⁶¹ *Ibidem*: 115.

³⁶² Auerbach 2000: 311-18: «La sua unità è ottenuta mediante un'azione esteriore, riguardante la signora Ramsay e James: essa misura il calzerotto sulla gamba di lui. Subito dopo le sue parole di conforto ("se domani non farà bello, sarà per un altro giorno"), la signora Ramsay fa alzare James per provare il calzerotto. Poco dopo, dice un po' distratta a James di star fermo - poiché il bambino si muove, un po' geloso, un po' anche sotto l'impressione della delusione or ora patita. Alcune righe dopo, l'ammonizione di star fermo viene ripetuta in un tono più forte; allora James ubbidisce; la madre prende la misura e il calzerotto risulta ancora troppo corto. Dopo un altro lungo intervallo, la scena si chiude col bacio sulla fronte (col quale la signora Ramsay rimedia all'asprezza della sua seconda ingiunzione di star fermo) e con l'esortazione a cercare insieme un'altra figura da ritagliare. Così finisce il passo.

In quest'azione di poca importanza s'intrecciano continuamente altri elementi, che senza interromperla richiedono molto più tempo ad esser raccontati di quello che può esser durata essa stessa. Si tratta prevalentemente di moti interiori non soltanto dei personaggi che partecipano all'azione esteriore, ma anche di quelli che non vi prendono parte o non sono presenti: "people", Mr Banks.

Contemporaneamente vengono inserite delle azioni esteriori, secondarie, luoghi e tempi completamente diversi, per esempio la telefonata, i lavori di costruzioni, che servono da sostegno ai moti interiori nella coscienza delle terze persone. Seguiamo quanto è detto nei particolari. Già le prime parole della signora Ramsay vengono interrotte due volte: dalla vista di William Banks e Lily Briscoe che passano davanti alla finestra e poi, dopo alcune parole riferentisi all'azione esteriore, dall'impressione che quelle due persone le hanno fatto: il fascino degli occhi cinesi di Lily che sfugge a molti uomini; dopo, ella finisce la sua frase, fermando la mente un attimo sul calzerotto: può darsi che al faro ci andremo lo stesso e allora bisogna che veda se è abbastanza lungo. In questo momento le balena il pensiero, preparato dalla considerazione degli occhi cinesi di Lily, che William e Lily dovrebbero sposarsi. Questa è un'idea ottima; ella combina volentieri matrimoni e sorridente comincia a misurare; ma il bambino nel suo amore geloso non sta fermo; come può ella perciò vedere se il calzerotto è abbastanza lungo? ma che cosa ha dunque James, il più piccolo e il prediletto dei suoi figli? Ella alza lo sguardo e vede la stanza - e adesso comincia una parentesi lunga. Dalle sedie logore, che secondo Andrew suo figlio maggiore, spargono i loro visceri sul pavimento,

i suoi pensieri continuano a vagare sfiorando gli oggetti e le persone che la circondano. I mobili modesti, buoni per questa casa; i vantaggi del soggiorno estivo, economico, salutare per i bambini, per suo marito; la casa arredabile con alcuni mobili vecchi e poi quadri e libri. Libri: da tanti anni non trova tempo per leggerli; neanche quelli dedicati a lei (a questo punto le balena il pensiero che al faro non si può mandare nessuno dei libri scientifici di cui è piena la casa). Poi di nuovo la casa: se i suoi abitanti volessero averne un po' di cura; ma Andrew porta a casa i granchi per sezionarli, gli altri bambini raccolgono le alghe marine, conchiglie, ciottoli; ella deve permetterlo; i bambini sono tutti intelligenti; ognuno a modo suo, ma, si capisce, in questo modo la casa si riduce sempre peggio; (qui la parentesi viene interrotta per un attimo: essa mette il calzerotto sulla gamba di James); tutto va in rovina. Le porte sempre aperte, perciò qui tutto va in rovina, anche lo scialle di seta appeso alla cornice del quadro. Tutte le porte sono aperte anche adesso. Ella ascolta. Sì, sono aperte. La finestra del pianerottolo è pure aperta; l'ha aperta lei stessa. Le finestre devono essere aperte, le porte chiuse; perché nessuno può ricordarsene? Se di notte si va nelle stanze delle domestiche, tutte le finestre sono ben chiuse. Solo la cameriera svizzera tiene la finestra sempre aperta: ha bisogno di aria fresca e guardando fuori dalla finestra ha detto ieri con le lacrime agli occhi: - A casa da noi i monti sono tanto belli -. La signora Ramsay sapeva che là, a casa, suo padre era gravemente ammalato. La signora Ramsay stava proprio insegnandole come si rifanno i letti, come si aprono le finestre; si era "molto infervorata e l'aveva anche rimproverata. Ma poi aveva taciuto. (Paragone con le ali chiudentisi di un uccello che ritorna dal suo volo attraverso la luce del sole). Si era fatta silenziosa perché non c'era nulla da dire a questo proposito. Egli ha un cancro alla gola. A questo ricordo di se stessa che stava lì, della ragazza che diceva: da noi a casa i monti sono tanto belli - e non c'è più nessuna speranza - sorge in lei una grande amarezza (amarezza contro la crudele assurdità della vita, alla cui continuazione tuttavia contribuisce con tutte le sue forze); l'amarezza si riversa nell'azione esteriore; la parentesi finisce improvvisamente (sarà durata solo pochi attimi, perché la signora ha appena cessato di sorridere al pensiero d'un matrimonio fra il signor Bankes e Lily Briscoe) e dice in tono brusco a James: - Sta' fermo, non esser seccante. [...] Allo stesso modo si continua anche nel capoverso seguente; si fanno supposizioni, si discute sul significato dell'espressione del volto della signora Ramsay. Ma il tono scende un po', dal poetico surreale al pratico terreno e s'introduce anche uno speaker: "people said".

La gente si chiede se dietro alla raggianti bellezza della signora si nasconda un qualche ricordo di un avvenimento infelice nella sua vita di prima. A questo riguardo correva delle voci. Ma non saranno false? Da lei stessa non si può sapere nulla; tace se nella conversazione si parla di cose simili. Ma anche se non ha avuto nessuna esperienza del genere, sa però tutto, anche senza esperienza.

"La sua semplicità e la sua natura equilibrata colgono con precisione la verità e diffondono attorno a sé - forse a torto - un senso di gioia, di sollievo, di aiuto.

È ancora sempre "people" che parla qui? Si potrebbe quasi dubitarne, poiché le ultime parole suonano troppo personali e pensose per essere un pettegolezzo della gente; e immediatamente dopo, all'improvviso vengono introdotti un nuovo speaker, una scena nuova e un altro tempo. Vediamo il signor Bankes mentre parla al telefono con la signora Ramsay che lo ha chiamato, per comunicargli una corsa del treno, evidentemente per combinare un viaggio insieme. Già l'osservazione sulla lacrima ci ha allontanati dalla stanza, dove la signora Ramsay e James stanno seduti alla finestra; ci ha condotti in un luogo indeterminato, surreale. Quello dove si parla delle chiacchiere della gente, è concreto, ma non precisato; ora ci troviamo in un luogo ben precisato, ma lontani dalla casa di campagna, a Londra, nell'abitazione del signor Bankes - il tempo non viene precisato ("once") ma evidentemente la telefonata aveva avuto luogo molto tempo prima del soggiorno nella casa dell'isola (si tratta forse di parecchi anni). Ma ciò che il signor Bankes dice al telefono si collega esattamente con l'ultimo capoverso, il quale trae per modo di dire la conclusione (però anche questa volta non oggettivamente, ma sotto forma di impressione avuta da una determinata persona in un determinato momento) da ciò che era successo prima, dalla scena con la ragazza svizzera, dalla tristezza nascosta nel bel viso della signora Ramsay, dall'opinione della gente su di lei e dall'effetto che produce; la natura possiede soltanto poca argilla come quella con cui l'ha modellata. Le ha detto veramente ciò per telefono? oppure glielo voleva soltanto dire quando udì la sua voce che lo commosse profondamente e

La sua unità è ottenuta mediante un'azione esteriore, riguardante la signora Ramsay e James: essa misura il calzerotto sulla gamba di lui. Subito dopo le sue parole di conforto ("se domani non farà bello, sarà per un altro giorno"), la signora Ramsay fa alzare James per provare il calzerotto. Poco dopo, dice un po' distratta a James di star fermo - poiché il bambino si muove, un po' geloso, un po' anche sotto l'impressione della delusione or ora patita [...]

In quest'azione di poca importanza s'intrecciano continuamente altri elementi, che senza interromperla richiedono molto più tempo ad esser raccontati di quello che può esser durata essa stessa. Si tratta prevalentemente di moti interiori non soltanto dei personaggi che partecipano all'azione esteriore, ma anche di quelli che non vi prendono parte o non sono presenti (nicht Anwesende³⁶³): "people", Mr Banks. Contemporaneamente

quando capì la stranezza di parlare per telefono con questa donna così meravigliosa, paragonabile a una statua greca? Le parole stanno fra trattini; si dovrebbe quindi supporre che gliele abbia dette veramente. Non è però sicuro, perché anche le prime parole del monologo seguente sono fra trattini, e in ogni modo egli si riprende subito, rispondendo calmo che alle 10,30 prenderà il treno alla stazione di Euston.

La sua emozione però non svanisce tanto presto. Mentre mette giù il ricevitore, e, attraversando la stanza, va alla finestra per osservare i progressi di una nuova costruzione di fronte (evidentemente un modo di fare a lui abituale e peculiare per distendersi e calmare i pensieri), egli continua a occuparsi della signora Ramsay. C'è sempre qualche cosa di strano in lei, non completamente conforme alla sua bellezza (come il telefonare poco fa);

ella non sa nulla della propria bellezza o soltanto quanto un bambino; il suo modo di vesti-re, di comportarsi lo rivela qualche volta. Continuo e il suo contatto con la realtà della vita, che difficilmente si accorda con l'armonia del suo viso. Col suo modo metodico egli cerca di spiegarsi i contrasti della persona di lei e fa alcune congetture, senza però arrivare a una conclusione, mentre ogni tanto si inseriscono le sue osservazioni sulla nuova costruzione.

Finalmente smette; col moto impaziente e deciso di chi lavora metodicamente e da scienziato, scuote di dosso l'insolubile problema "signora Ramsay". Egli non conosce nessuna soluzione (la ripetizione "he did not know" simboleggia il suo moto d'impazienza). Ritorna al suo lavoro.

Qui finisce la seconda lunga interruzione, e noi ritorniamo nella stanza dove si trovano la signora Ramsay e James; l'azione esteriore si chiude con il bacio sulla fronte del bambino che continua a ritagliare le figure. Ma anche ora si tratta soltanto d'un cambiamento esteriore; si ritorna alla scena di prima come se non fosse stata abbandonata mai; come se la lunga interruzione fosse stata soltanto un'occhiata che da questa stanza qualcuno (chi?) avesse gettato nell'abisso del tempo. Il tema invece (la signora Ramsay, la sua bellezza, il mistero della sua natura, la sua assolutezza che continuamente si muove nel relativo, nell'incerto, in ciò che nella vita non si addice alla sua bellezza) passa immediatamente dall'ultima fase dell'interruzione, cioè dalle considerazioni senza risultato del signor Banks, alla situazione nella quale ora ritroviamo la signora Ramsay: "with her head outlined absurdly by the gilt frame" ecc. - poiché di nuovo c'è intorno a lei qualche cosa di inadatto, "something incongruous". E il bacio che essa dà a James, le parole che gli rivolge, sono sì un puro dono di vita che James sente come la verità più naturale e semplice, ma tuttavia sono grevi di un mistero non risolto».

³⁶³ Auerbach 2015: 492.

vengono inserite delle azioni esteriori, secondarie, luoghi e tempi completamente diversi, per esempio la telefonata, i lavori di costruzioni, che servono da sostegno ai moti interiori nella coscienza delle terze persone.

Già queste poche righe, rilette alla luce del passaggio di *Fenomenologia della percezione*, restituiscono meglio il senso di quanto Auerbach individua nel romanzo di Woolf. La scena che si presenta è di per sé poco articolata: la signora Ramsay è intenta a misurare la lunghezza della calza sulla gamba del figlio James. Ma questa immagine non esiste *di per sé*, bensì solo come specchio di tutte le altre che si dischiudono. Del resto, l'immagine che si forma davanti agli occhi di ciascun lettore o lettrice non è soltanto quella di una donna e di un bambino, bensì di una donna e di un bambino all'interno di uno spazio, in cui diversi elementi sono *già* in relazione. Di particolare interesse è la presenza sulla scena non soltanto di presenze, bensì anche di assenze, che si dischiudono a uno sguardo che, come sostiene Merleau-Ponty, è «situato virtualmente» nelle cose, e che permette di scorgere «già sotto differenti angoli l'oggetto centrale della mia visione attuale». Gli elementi che si intrecciano ad altri elementi nella scena non sono soltanto quelli che appaiono, ma anche quelli che “non vi prendono parte o non sono presenti”, così come “azioni esteriori, secondarie, luoghi e tempi completamente diversi, per esempio la telefonata, i lavori di costruzioni” eccetera. L'invocazione delle persone non presenti (nicht Anwesende) sulla scena era già emersa nell'analisi auerbachiana del supplizio del giovane du Chastel³⁶⁴ (Anwesende und abwesende Beschützer):

Dopo tutto, è per transizione insensibile che si passa dal presente al passato, dal vicino al lontano, ed è impossibile separare rigorosamente il presente da ciò che è soltanto presentificato: di conseguenza, se dico che sono chiuso nel mio presente, la trascendenza dei lontani intacca il mio presente e introduce un sospetto di irrealtà persino nelle esperienze con le quali credo di coincidere. Se sono qui e ora, non sono né qui né ora³⁶⁵.

Si tratta di solo due occasioni in *Mimesis*, la scena del calzerotto e quella del supplizio, in cui appaiono virtualmente gli assenti. L'effetto di quella che Merleau-Ponty chiama «la trascendenza dei lontani» è da una parte quello quasi di percepirli sulla scena, come se essa affiorasse sul pelo dell'acqua come un chiarore in cui si affastella una relazione

³⁶⁴ «sich an alle anwesenden und abwesenden Beschützer anklammert» (Auerbach 2015: 235)

³⁶⁵ Merleau-Ponty 1965: 431

di molteplici oggetti; dall'altro quello di un'alterazione del presente, nella direzione di un sospetto nei riguardi dell'esperienza di quel medesimo presente con cui fino a un attimo prima si pensava di coincidere. Ma l'assenza non si rivela soltanto nell'ombra di entità umane (la telefonata con Mrs. Ramsay, o l'indefinibile "people"), bensì anche negli spazi, nel tempo e negli oggetti stessi, come ne fosse una proprietà intrinseca:

Già l'osservazione sulla lacrima ci ha allontanati dalla stanza, dove la signora Ramsay e James stanno seduti alla finestra; ci ha condotti in un luogo indeterminato, surreale. La profondità fenomenologica di questa scena non è solo spaziale (più stanze) ma anche temporale: ogni istante sembra racchiudere tracce del passato e del futuro.

Quello dove si parla delle chiacchiere della gente, è concreto, ma non precisato; ora ci troviamo in un luogo ben precisato, ma lontani dalla casa di campagna, a Londra, nell'abitazione del signor Bankes³⁶⁶

La profondità fenomenologica di questa scena non è solo spaziale, ma anche temporale, per cui ogni istante sembra racchiudere tracce del passato e del futuro: «il tempo non viene precisato ("once") ma evidentemente la telefonata aveva avuto luogo molto tempo prima del soggiorno nella casa dell'isola (si tratta forse di parecchi anni)»³⁶⁷. E persino mnemonica: «ciò che il signor Bankes dice al telefono si collega esattamente con l'ultimo capoverso, il quale trae per modo di dire la conclusione (però anche questa volta non oggettivamente, ma sotto forma di impressione avuta da una determinata persona in un determinato momento) da ciò che era successo prima»³⁶⁸. Lo sguardo che abita la scena naviga nell'indeterminatezza:

la natura possiede soltanto poca argilla come quella con cui l'ha modellata. Le ha detto veramente ciò per telefono? oppure glielo voleva soltanto dire quando udì la sua voce che lo commosse profondamente e quando capì la stranezza di parlare per telefono con questa donna così meravigliosa, paragonabile a una statua greca? Le parole stanno fra trattini; si dovrebbe quindi supporre che gliele abbia dette veramente. Non è però sicuro, perché anche le prime parole del monologo seguente sono fra trattini [...] ³⁶⁹

³⁶⁶ Auerbach 2000: 315.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Ivi: 215-6.

³⁶⁹ Ivi: 316.

L'indeterminatezza non si dirada neppure con la chiusura dell'azione esteriore sancita dal bacio della signora Ramsay sulla fronte del bambino «che continua a ritagliare le figure»:

Ma anche ora si tratta soltanto d'un cambiamento esteriore; si ritorna alla scena di prima come se non fosse stata abbandonata mai; come se la lunga interruzione fosse stata soltanto un'occhiata che da questa stanza qualcuno (chi?) avesse gettato nell'abisso del tempo. Il tema invece (la signora Ramsay, la sua bellezza, il mistero della sua natura, la sua assolutezza che continuamente si muove nel relativo, nell'incerto, in ciò che nella vita non si addice alla sua bellezza) passa immediatamente dall'ultima fase dell'interruzione, cioè dalle considerazioni senza risultato del signor Bankes, alla situazione nella quale ora ritroviamo la signora Ramsay: "with her head outlined absurdly by the gilt frame" ecc - poiché di nuovo c'è intorno a lei qualche cosa di inadatto, "something incongruous". E il bacio che essa dà a James, le parole che gli rivolge, sono sì un puro dono di vita che James sente come la verità più naturale e semplice, ma tuttavia sono grevi di un mistero non risolto.

Il mistero che emerge come una parola d'accesso al capitolo³⁷⁰ è l'altra faccia degli oggetti: l'opacità a loro intrinseca, che sfugge e annebbia la comprensione; del resto, le cose divengono reali quando hanno aspetti che ci sfuggono³⁷¹, ovvero quando iniziamo concretamente a percepire le cose attraverso il corpo, a vederle da una determinata posizione, prospettivamente, e mai a trecentosessanta gradi nello stesso momento.

Se invece considero i miei rapporti intenzionali con il passato e con l'altrove come costitutivi del passato e dell'altrove, se voglio sottrarre la coscienza a ogni località e a ogni temporalità, se sono ovunque mi conducano la mia percezione e la mia memoria, non posso abitare nessun tempo e, con la realtà privilegiata che definisce il mio presente attuale, scomparire quella dei miei presenti trascorsi o dei miei presenti eventuali. Se la sintesi potesse essere effettiva, se la mia esperienza formasse un sistema chiuso, se la cosa e il mondo potessero essere definiti una volta per tutte, se gli orizzonti spazio-temporali potessero, anche idealmente, essere esplicitati e il mondo pensato senza punti di vista, allora non esisterebbe nulla, io sorvolerei il mondo, e, anziché diventare simultaneamente reali, tutti i luoghi e tutti i tempi cesserebbero di esserlo perché io non ne abiterei nessuno e mancherei sempre di inerenza. Se sono sempre e ovunque, non sono mai e in nessun luogo. Così, non c'è da scegliere fra l'incompiutezza del mondo e la sua esistenza, fra

³⁷⁰ La parola "mistero" (nelle varianti *Rätsel* e *rätselhaft*) ricorre nove volte.

³⁷¹ Cfr. Merleau-Ponty 1965: 486.

l'inerenza e l'ubiquità della coscienza, fra la trascendenza e l'immanenza, giacché, quando è affermato da solo, ciascuno di questi termini fa apparire quello che lo contraddice. Dobbiamo comprendere che la medesima ragione mi rende presente qui e ora e presente altrove e sempre, assente da qui e da ora e assente da ogni luogo e da ogni tempo³⁷²

L'apertura, il non-finito, il mistero sono ciò che permettono alla realtà di essere viva e alla coscienza di avere un'inerenza. La tensione tra presenza e assenza, trascendenza e immanenza, rende il mondo un luogo sempre nuovo e inesauribile.

Merleau-Ponty evidenzia una tensione intrinseca nella nostra esperienza del mondo: da un lato, percepiamo il mondo come reale e definito; dall'altro, questa realtà non può mai essere completamente sintetizzata o posseduta in maniera assoluta, a causa della natura orizzontale e temporale delle prospettive, che rifiuta, come abbiamo detto, l'idea di un soggetto che possa guardare (o meglio, sapere) il mondo da una posizione esterna e onnisciente: «se sono sempre e ovunque, non sono mai e in nessun luogo». L'esperienza umana è incarnata, situata, ed è proprio questa condizione a dare significato al mondo.

L'autore affronta un'altra apparente contraddizione: quella tra l'ubiquità della coscienza (che ci collega a ogni luogo e tempo tramite l'intenzionalità) e il suo coinvolgimento incarnato e situato. Se la coscienza fosse ovunque e sempre, non sarebbe da nessuna parte, perdendo il contatto con il mondo. È proprio l'essere situati, lo sforzo nel qui e ora, che dà realtà e consistenza all'esperienza. Questa tensione tra trascendenza e immanenza non è un difetto, ma la struttura fondamentale dell'esistere.

La percezione, la scrittura e l'esperienza sono processi incarnati, temporali e aperti, che sfuggono e alla chiusura definitiva e alla totalizzazione. La realtà non è mai assolutamente presente o posseduta; si articola invece attraverso la tensione tra il coinvolgimento attivo dello sguardo e l'impossibilità di un possesso totale. Questo quadro è particolarmente utile per riflettere sul ruolo dell'autore e della scrittura come processi di apertura piuttosto che di chiusura.

In conclusione, il ventesimo capitolo di *Mimesis* non si limita a offrire una miniatura esemplare del modernismo letterario, ma si pone come l'ultimo frammento essenziale,

³⁷² Ivi: 431-2.

benché non conclusivo, di uno dei sentieri che percorrono l'opera di Auerbach. In questa sezione, in particolare, si è reso evidente che il destino dell'autore è intimamente intrecciato a quello della *dargestellte Wirklichkeit*, e proprio in questo intreccio si rivela un senso più ampio e stratificato di ciò che intendiamo con "realismo". Dalla nostra analisi emerge la figura di un autore che si fa corpo, creatura: non più soltanto creatore, ma al contempo artefice e prigioniero della propria opera. L'autore, incarnandosi, abdica al proprio dominio, rinunciando a quell'onniscienza che lo avrebbe posto al di sopra della scena, per lasciarsi attrarre entro il mistero che egli stesso ha generato. Non è più colui che *sa*, ma colui che *vede* – e questa visione, frammentaria e parziale, non gli consente di cogliere altro che un volto delle *cose*, lasciando che il resto si dissolva in un'ombra di significati non rivelati.

Ma che cosa sono, allora, queste "cose"? Esse non si limitano a essere una finestra, una stanza o una madre che misura una calza sulla gamba del figlio. Sono piuttosto lo snodo di un intreccio, l'affiorare di una relazione che non si dà mai in piena luce. Ogni oggetto si configura come un segnale di un *oltre*, un frammento che, pur rimanendo irraggiungibile, chiama la coscienza a partecipare al gioco delle relazioni di cui è parte. Tale partecipazione, che è al contempo passiva e attiva, definisce l'autore non più come un'unità sovrana, ma come una creatura, un essere liminale sospeso tra l'origine e il destino. Come il suffisso del participio futuro, essa tradisce una natura ambivalente: gettata verso un passato che la fonda e protesa verso un avvenire che la eccede.

Già nel capitolo precedente, Hegel ci aveva suggerito come la pittura, a differenza delle arti sublimi, non riesca a rappresentare la divinità nella sua assoluta trascendenza, ma possa cogliere, invece, una dimensione terrena, creaturale. Analogamente, il creatore dell'opera, l'autore, che si fa creatura, rinuncia alla totalità di una conoscenza divina per accedere a una possibilità diversa: quella di vedere il mondo "ad altezza d'uomo". Questa prospettiva, radicata nella latitudine terrestre, è caratterizzata da un orizzonte che permette la visione, a partire dal suo limite.

PARAGRAFO 3: REALISMO DELLA *COMMEDIA*

Nella due sezioni precedenti si è visto come il rapporto tra autore e testo è un elemento essenziale di quella che abbiamo definito con l'aiuto di Merleau-Ponty una possibile “fenomenologia” del realismo auerbachiano. In questa ultima sezione cercheremo di delineare con maggiore chiarezza quel realismo che abbiamo chiamato “genuino” e che trova la sua piena espressione nell'inedita operazione dantesca di concentrare l'attenzione poetica sulle vicende personali di individui tratti dal quotidiano della storia. Per fare ciò si prenderanno le mosse da un elemento che finora non è stata scomodato, che si colloca generalmente fuori dal testo: il pubblico. Con l'emersione dell'autore in senso moderno³⁷³, il pubblico diviene un elemento rilevante, come nota lo stesso Auerbach³⁷⁴.

Nel penultimo capitolo di *Mimesis*, Auerbach analizza il realismo dei fratelli de Goncourt, i quali dichiarano la propria intenzione di realismo già a partire dalla prefazione al loro romanzo *Germinie Lacerteux*, in cui «viene spiegato che il genuino romanzo realistico ha ereditato il posto della tragedia classica»³⁷⁵ (daß der *echte* realistische Roman die Nachfolge der klassischen Tragödie übernommen habe³⁷⁶). Il romanzo si è infatti «assoggettato ai metodi e ai doveri della scienza e può dunque accamparne i diritti e le libertà». Qui, con argomenti politico-sociali «e scientifici, viene affermato il diritto di trattare seriamente qualsiasi soggetto, anche l'infimo degli infimi, viene affermata cioè quella che noi chiamiamo la mescolanza degli stili». A prima vista sembrerebbe che i percorsi del realismo letterario occidentale abbiano finalmente trovato un unico bacino in cui confluire: il romanzo ottocentesco francese. Ma le cose sono più complicate:

L'attività del romanziere viene paragonata a quella scientifica, e con ciò si pensa senza dubbio a metodi biologico-sperimentali: ci troviamo sotto l'influenza degli entusiasmi

³⁷³ Sul tema cfr. almeno Dobranski 2011; Foucault 1979; Halle 2002; Parrinder, Woodmansee, Jaszi 1997.

³⁷⁴ Ma quando era sorto il problema del pubblico? «Mir schien damals, daß die Gesellschaftsschicht, die sich im 17. Jahrhundert als Publikum der literarischen Werke bildete, etwas Neues, Besonderes, für die Zukunft Bestimmendes und gegen die Vergangenheit scharf Abgesetztes darstelle. Moderne Schriften über Verfassung, Wirtschaft und Gesellschaft der Zeit bereicherten zwar mein Wissen, lieferten aber keine spezifische Handhabe für das Problem, da sie den Stoff nicht so anordneten, wie das Problem es erforderte» (Auerbach 1958: 19)

³⁷⁵ Auerbach 2000: 272.

³⁷⁶ Auerbach 2015: 461. Corsivo mio.

per la scienza, nei primi decenni del positivismo, allorché tutti gli intellettuali, in quanto si davano consapevolmente alla ricerca di metodi e contenuti nuovi e appropriati all'epoca, tentavano le vie e i procedimenti sperimentali. I Goncourt sono a questo riguardo in prima linea; stare in prima linea è quasi la loro missione³⁷⁷.

Viene anticipato che quello dei Goncourt è un realismo sperimentale, espressione dell'entusiasmo dell'epoca nei riguardi della scienza e della sperimentazione di matrice positivista. Già prende forma nell'analisi di Auerbach un realismo in cui primeggia l'*intentio* autoriale, a svantaggio della genuina emersione di un dinamico relazionarsi di diversi elementi, di cui diremo a breve. L'effetto dell'*intentio auctoris* è presto svelato:

La chiusa della prefazione ha in verità un tono meno moderno, un tono moralistico, caritativo e umanitario. Vi distinguiamo una quantità di motivi diversissimi per origine; l'accenno agli "heureux de Paris" e alle "gens du monde", che dovrebbero ricordarsi della miseria del loro prossimo, appartiene al socialismo sentimentale della metà del secolo; le regine di un tempo che visitavano gli incurabili e li mostravano ai loro figli, ricordano il Medioevo cristiano; infine compare la religione umanitaria dell'Illuminismo: insomma un finale retorico molto eclettico e alquanto arbitrario³⁷⁸.

Auerbach aveva già mostrato come la mescolanza stilistica, pur essendo un carattere del realismo cristiano e moderno, non fosse la condizione sufficiente all'emersione di un realismo autentico. In questo capitolo riconosce ai Goncourt di aver intuito bene che la narrazione doveva ormai rivolgersi al quarto stato, come «dimostra lo svolgimento dell'arte realistica»³⁷⁹ successiva. Tuttavia, da quel quarto stato che essi programmaticamente intendono rappresentare, i Goncourt erano lontanissimi; così come pure erano lontanissimi dal "socialismo politico": «Il fatto che nel romanzo Germinie Lacerteux si tratti ancora una volta di una domestica, cioè di un annesso della borghesia, indica che il compito d'inserire il quarto stato in una rappresentazione artistica seria non è stato veramente inteso e tentato»³⁸⁰. Ciò non sorprende vista la loro condizione sociale: «appartenevano all'alta borghesia quasi aristocratica non soltanto per origine, ma anche per la loro vita, le loro opinioni, preoccupazioni e istinti»³⁸¹. L'oggetto della narrazione,

³⁷⁷ Auerbach 2000: 273.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ *Ivi*: 275.

³⁸¹ *Ibidem*.

cioè la vita quotidiana delle avventure di una donna di estrazione popolare, non costituisce una condizione sufficiente del realismo più autentico, se esso non è guidato da un interesse sincero da parte dell'autore rispetto a ciò che tratta. E proprio in questo fondamentale disinteresse dei Goncourt, motivato da ragioni di carattere sociale e biografico³⁸², si inserisce il secondo elemento dell'analisi di Auerbach che abbiamo già anticipato nell'introduzione a questa sezione: il rapporto con il pubblico. L'autore ha come obiettivo l'attrarre attenzione su di sé: l'*intentio* prevale sullo sforzo genuino di raffigurare, che avevamo incontrato per la prima volta in *Mimesis* nel Vangelo di Marco, e poi in Gregorio di Tours. In questo senso i Goncourt sono più simili a Petronio, che agli autori cristiani successivi. E tuttavia Petronio intratteneva col proprio pubblico, per quanto esiguo, un rapporto nient'affatto disarmonico³⁸³, al contrario di quanto mostra la *Prefazione a Germinie Lacerteux*: del resto, in quei «secoli in cui lo scrittore dipendeva da un principe mecenate o da una minoranza aristocratica, un tono simile sarebbe stato assolutamente impossibile»³⁸⁴. A proposito di tale idiosincrasia, scrive Auerbach:

Con ciò veniamo alla prima parte della prefazione, alla polemica contro il pubblico [...] coloro a cui l'opera è diretta [...] L'autore è un produttore, il pubblico il suo cliente [...] Quantunque non contassero sui loro guadagni di scrittori, poiché possedevano beni propri, erano tuttavia vivamente interessati al successo e allo smercio dei loro libri. Come può concepirsi un produttore che insulti così rudemente il suo cliente?

³⁸² Ivi, pp. 273-4: «Che cosa li legava agli uomini del quarto stato, che cosa sapevano della loro vita, dei loro problemi e dei loro sentimenti? Ed era proprio un sentimento di giustizia sociale ed estetica che li sospingeva a osare questo esperimento? Non è difficile dare una risposta a tali domande; la si può trovare già nella bibliografia dei Goncourt. Essi hanno scritto una quantità di romanzi, quasi tutti basati sulla loro propria esperienza e osservazione; in essi appaiono, accanto ad ambienti popolari, anche altri ambienti sociali, l'alta borghesia, il mondo occulto della grande città, circoli artistici di vario genere, e quasi sempre si tratta di argomenti bizzarri, fuor dell'ordinario, spesso patologici; inoltre hanno scritto libri che trattano di viaggi, di artisti loro contemporanei, delle donne e dell'arte del secolo XVIII, dell'arte giapponese; a ciò s'aggiunge lo specchio della loro vita, il *Journal*. Già soltanto dalla loro bibliografia risulta il loro criterio nella scelta della materia; essi furono raccoglitori e descrittori di impressioni dei sensi e proprio di quelle che avevano valore di rarità o di novità; loro missione era scoprire o riscoprire esperienze estetiche, specialmente di un estetismo morboso, capaci di soddisfare un gusto esigente e stucco del mondo consueto. Da questo punto di vista li attraeva il popolo minuto come oggetto d'arte»

³⁸³ Disarmonia che invece emergeva nel rapporto con la materia narrata che appartiene a una classe sociale differente dal pubblico, contrariamente al fenomeno che si sviluppa nella modernità con la nascita dell'editoria e l'ampliamento del pubblico, come si mostrerà a breve.

³⁸⁴ Ivi: 276.

Nei secoli in cui lo scrittore dipendeva da un principe mecenate o da una minoranza aristocratica, un tono simile sarebbe stato assolutamente impossibile. Nel 1860, uno scrittore poteva osare una cosa simile di fronte a un pubblico anonimo e non ben delimitato. È chiaro che egli contava non per ultimo sullo scandalo che una tale prefazione doveva suscitare, poiché il maggior pericolo che minacciava la sua opera non era l'opposizione, la critica maligna, e nemmeno le misure repressive delle autorità (tutte queste cose potevano, sì, produrre dispetto, ritardi, dispiaceri personali, però non erano insuperabili e molto spesso promuovevano la diffusione dell'opera incriminata): il pericolo maggiore che minacciava un'opera d'arte era l'indifferenza.

I Goncourt rimproverano al pubblico il suo gusto pervertito, corrotto, e di preferire il falso, la fatua eleganza, il lubrico, la letteratura amena, comoda e riposante, dove tutto finisce bene, e il lettore non deve commuoversi per davvero. In una parola, lo accusano di preferire quello che è “di pessimo gusto”. [...] [p. 277] La polemica di questa prefazione costituisce un sintomo; essa è caratteristica per i rapporti che, nel corso del secolo XIX, si erano creati fra il pubblico e quasi tutti i poeti, gli scrittori, e anche i pittori, gli scultori e i musicisti più notevoli; non solo in Francia, ma lì prima che altrove e in forma più acuta. Si può constatare che, tranne poche eccezioni, i grandi artisti degli ultimi decenni del secolo XIX hanno incontrato l'incomprensione, l'ostilità o l'indifferenza del pubblico; [...] Tuttavia il fenomeno nei tempi passati non era mai stato così generale e non si era mai presentato in forma così aspra; è vero che spesso il riconoscimento pubblico di grandi artisti è stato sminuito da circostanze sfortunate o dall'invidia, è vero anche che spesso essi sono stati posti sullo stesso piano di rivali che oggi ci appaiono del tutto indegni di un tale confronto; ma è una particolarità del secolo scorso che, mentre tutto era favorevole alla più larga diffusione, quasi sempre venisse preferito il mediocre al grande, che quasi tutti gli artisti migliori provassero di fronte al pubblico medio, secondo il loro diverso temperamento, stizza o disprezzo, o semplicemente lo considerassero come inesistente. Già durante il Romanticismo incomincia a crearsi questa situazione che poi va sempre più peggiorando: verso la fine del secolo vi erano alcuni grandi poeti, i cui modi e il cui atteggiamento lasciavano intendere come a priori rinunciassero a ogni più vasta diffusione e riconoscimento.

La prima spiegazione è offerta dal grande e continuo aumento del numero dei lettori fin dall'inizio del secolo, e dal conseguente imbastardimento del gusto; decadde lo spirito, l'eleganza del sentire, la cura della forma nel vivere e nell'esprimersi; già Stendhal deplora questa decadenza. L'abbassamento del livello venne ancora affrettato dallo

sfruttamento commerciale iniziato da editori e da imprenditori di giornali, la maggior parte dei quali (non tutti) seguivano la via del più facile guadagno e della minima resistenza, fornendo al pubblico quello che chiedeva, e fors'anche di peggio. E quale era poi il pubblico che leggeva? Per la massima parte consisteva nella borghesia cittadina, fortemente cresciuta, diventata capace e avida di leggere con la maggior diffusione dell'istruzione; è questo il "borghese", quell'essere la cui stupidaggine, pigrizia intellettuale, boria, ipocrisia e vigliaccheria furono instancabilmente messe alla gogna da poeti, scrittori, artisti e critici fin dall'epoca romantica. Possiamo noi sottoscrivere senz'altro tale giudizio? Non si tratta di quegli stessi borghesi che intrapresero l'opera grandiosa e l'ardita avventura della civiltà economica, scientifica e tecnica del secolo XIX, e da cui uscirono anche i capi dei movimenti rivoluzionari che per primi riconobbero le crisi, i pericoli e i focolai di corruzione di quella civiltà?³⁸⁵

Auerbach mostra come per gli autori del XIX secolo il pubblico sia diventato un elemento dirimente nella formazione stessa del romanzo. È dal gusto del pubblico che dipende la sua riuscita o meno.

Ciò che emerge dalla *Prefazione* è un rapporto tra produttore, l'autore, e consumatori, i lettori: in tale rapporto – nota Auerbach – gioca un ruolo dirimente il profitto, inteso non esclusivamente in termini di guadagno economico ma soprattutto in termini di riconoscimento (*Anerkennung*) pubblico che in questo caso è sinonimo di diffusione.

Pertanto, anche le polemiche tra artista e borghesia vanno pensate all'interno del dissidio tra artista e pubblico, in termini di gusto, e non all'interno di una prospettiva di lotta di classe: Auerbach segnala come gli scrittori di questi anni provengano ugualmente dalla fila della borghesia³⁸⁶.

Insomma, evidentemente i fratelli de Goncourt nutrono un certo interesse per il gusto del pubblico, al punto da lasciarsi progettuamente condizionare nella scelta del realismo da adottare. Il romanzo di questi autori rientrerebbe a pieno titolo nella categoria del realismo, se non fosse per una inequivocabile intenzione dei medesimi autori a

³⁸⁵ Ivi: 255-7.

³⁸⁶ Ivi: 282: «L'antitesi affermata così frequentemente fra "artista" e "borghese" non deve indurci a credere che la letteratura e l'arte del secolo XIX abbiano tratto alimento da altro terreno che la borghesia. Altro terreno non esisteva. Il quarto stato raggiunse difatti a poco a poco nel corso del secolo una coscienza politica ed economica, ma per lungo tempo ancora mancò in esso qualsiasi traccia di autonomia estetica; le sue esigenze estetiche erano piccolo-borghesi».

rappresentare tutto ciò che generalmente era stato escluso dalla letteratura, non nella sua intrinseca creaturalità, cioè in virtù della convinzione mutuata dal cristianesimo che ogni entità fosse degna per sé, e dunque meritevole di raffigurazione, bensì nel suo estrinseco carattere esotico, lontano dall'esperienza biografica degli scrittori e del loro pubblico, appartenenti alla media o alta borghesia, che rendeva il quarto stato un oggetto estetico accattivante. La distanza, sociale e biografica, tra i Goncourt e la materia rappresentata nel loro romanzo ci riporta immediatamente al secondo capitolo di *Mimesis*, *Fortunata*, e a quello "ieratico" distacco di Petronio rispetto alla vita dei suoi personaggi. In entrambi i casi, gli autori sono interessati all'oggetto della narrazione in quanto strumento estetico volto ad accattivare, o sollecitare il pubblico: essi sono impermeabili a un genuino coinvolgimento in ciò che narrano. I Goncourt sono espressione di una lunga tradizione «che, attraverso Kant e altri autori, giunge fino a Nietzsche e si riflette, ancora oggi, sul nostro rapporto con l'arte intesa come correlato di un'esperienza vissuta di ordine tattile, visivo, uditivo, emozionale, in cui il valore puramente estetico prende il posto di una più ampia esperienza di verità, mentre l'arte recide il suo legame con la storia»³⁸⁷. Per questo motivo il realismo di *Germinie Lacerteux* non è paragonabile al realismo degli autori al cui realismo abbiamo affiancato l'aggettivo impiegato dallo stesso Auerbach "echt". La mancanza di genuinità è data anche dall'*intentio auctoris* che come anticipato è rivolta a scuotere il pubblico in vista di un guadagno in termini di riconoscimento e popolarità. Pertanto, l'opera è piegata a esigenze estrinseche che le impediscono di mettere genuinamente in opera quel relazionarsi dinamico e spontaneo tra molteplici elementi.

Il disinteresse esistenziale e sociale dei Goncourt nei confronti di ciò che narrano tradisce una distanza che non è semplice neutralità, ma un gesto che trasforma il soggetto narrato in un oggetto estetico, esotico e manipolabile. Tale distanza, lungi dal preservare la creaturalità di ciò che è narrato, la dissolve, riducendo l'esistenza al rango di un'immagine spogliata della sua intrinseca molteplicità e dignità. Nei Goncourt l'oggetto della narrazione viene estetizzato, ridotto a pura superficie. In termini heideggeriani, ciò che si perde è la "terra" dell'opera, la sua materialità resistente, il suo potenziale di opposizione. Si potrebbe obiettare che in un romanzo come *Germinie Lacerteux*, la terra permane in quell'elemento creaturale che si manifesta nella cruda esistenza della protagonista e nello

³⁸⁷ Ardovino 2023: 166.

stile ruvido che accompagna la narrazione. Tuttavia, l'elemento creaturale viene domato sotto il peso di un'estetizzazione che neutralizza la tensione creativa tra terra e mondo: quest'ultimo, inteso come l'orizzonte di significati, relazioni e valori che l'opera è chiamata a dischiudere, si indebolisce a vantaggio di un'intenzione autoriale che prevale, soffocando l'apertura autentica³⁸⁸ dell'opera. Pertanto, il creaturale, che certi romanzi riescono a far emergere come il residuo irriducibile della nuda realtà, qui si disperde. Non è più il baluginare di un'essenza che, proprio mentre si mostra, si ritrae verso l'abisso da cui proviene, immergendosi nuovamente nella terra. È piuttosto un'apparenza stabilizzata, fissata dall'occhio autoriale e resa funzionale alla manipolazione di un riconoscimento esterno (Anerkennung).

Al quadro si aggiunge un elemento già anticipato: il rapporto idiosincratico con la figura del lettore. In un'autentica opera d'arte, il pubblico può essere considerato un partecipante indiretto alla tensione tra terra e mondo. L'opera, infatti, disvela un mondo che il pubblico è chiamato a riconoscere e abitare concretamente, come vedremo a breve nel caso di Dante. Il lettore "ideale" è colui, o colei, che si lascia interpellare dalla verità dell'opera, accettando un coinvolgimento nella tensione tra il significato (mondo) e la resistenza a quel significato (terra).

Tuttavia, nella *Prefazione* al romanzo dei fratelli de Goncourt, questa dinamica si spezza. Gli autori, anziché invitare il pubblico a un incontro autentico con il mondo disvelato dall'opera, sembrano guardarlo con ostilità o distanza. L'opera, allora, non si offre come un luogo di verità condivisa, ma diventa uno strumento per contrapporsi al pubblico, scuoterlo o provocarlo. Questo conflitto produce un indebolimento della tensione interna dell'opera, riducendola a un più banale confronto tra autore e lettore: l'opera si trasforma in un terreno sterile di scontro.

Di conseguenza, il mondo disvelato non si apre per il lettore: non si configura come uno spazio in cui possa riconoscersi o confrontarsi autenticamente, ma come un oggetto di scandalo o manipolazione. L'opera d'arte autentica, invece, è ciò che «ci lascia vedere e ci dà a conoscere un mondo a partire dalla 'fidatezza' e quindi dalle risonanze esistenziali all'interno delle quali quel mezzo è il mezzo che è»; essa «rinvia contemporaneamente

³⁸⁸ Nel senso etimologico dell'operare da sé.

alla terra da cui la vita sorge e alla quale fa ritorno, e con essa all'intero orizzonte naturale, all'interno del quale» il contenuto dell'opera «è 'in verità', ossia nella sua verità». Dunque, «non più nel senso della tradizione metafisica, che la pensa in quanto sostanza, *res*, oggetto e infine, oggi, in quanto semplice risorsa disponibile» bensì nel suo legame indissolubile con «l'abissale pienezza della terra»³⁸⁹.

In altri termini, l'opera perde la propria autenticità, rispetto alla verità che può dischiudere. Autore e lettore, e il suo atto di lettura, come indica il participio futuro da cui si originano queste parole, nell'opera autentica interagiscono con e dentro essa, piuttosto che attraverso essa, come invece accade nel caso del romanzo dei Goncourt.

Nei Goncourt, la terra³⁹⁰, o «deposizione»³⁹¹ – ovvero una dimensione secondo Heidegger non accessibile in se stessa, da cui «affiorano per un tempo i mondi storici»³⁹², come, ad esempio, il contesto ottocentesco popolare in cui è inserita la vita di una anziana domestica tubercolotica – non è lasciata emergere nella sua capacità di resistenza, intesa come quella permanente opacità che la rende sfuggente a tentativi di cattura³⁹³, bensì è piegata a una funzione narrativa che serve a estraniare il lettore, a scandalizzarlo o a sorprenderlo: in altri termini, le classi popolari vengono rappresentate in un'immagine dai contorni nitidi³⁹⁴, che non presenta zone d'ombra, ostacolando l'emersione della loro

³⁸⁹ La concezione heideggeriana dell'opera d'arte si oppone a tutta la tradizione metafisica precedente che invece ha pensato gli oggetti, anche quelli presenti nelle opere d'arte, «in quanto sostanza, *res*, oggetto e infine, oggi, in quanto semplice risorsa disponibile), bensì nel suo legame indissolubile con l'abissale pienezza della terra. Ecco perché l'opera di Van Gogh, accanto alla sua dimensione storico-mondanizzante (esponente), parimenti custodisce (depone) una dimensione chiusa, "terrea", dal cui fondo abissale il mondo deve nondimeno imparare a trarre il proprio temporaneo fondamento» (cfr. Ardovino; Fabris (ed.) 2023: 161).

³⁹⁰ «Earth (*Erde*) is that which is self-secluding and at the same time inexhaustibly and spontaneously creative. It both withdraws into concealment, and sustains or supports the appearance of emergent possibilities» (J. Ireland in Wrathall 2016, pp. 261-4).

³⁹¹ Ardovino; Fabris (ed.) 2023: 159.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ L'arte, del resto, non è altro che «fragile creazione di radure, e soprattutto una pratica del diradamento, al fondo del quale dimora sempre e comunque un mai soggiogato velamento» (A. Ardovino, note su arte e verità, p. 28).

³⁹⁴ Ardovino parla di un «movimento di schiusura della verità (potenzialmente indeterminato) entro un perimetro storico determinato (e determinante) - quello dell'opera -, che porta fuori un mondo solo ritraendosi entro il limite del suo elemento "terreo", ossia facendo venire in luce la pienezza della terra in quanto abisso velantesi e sottraentesi ad ogni cattura o esplicitazione "mondana"» (Ardovino, *L'opera d'arte*, in Ardovino, Fabris (eds.) 2021: 164).

creaturalità, intesa come quella multidimensionalità, o capacità della creatura di mostrarsi e al contempo resistere al mostramento.

L'estrema idiosincrasia con il lettore impedisce che l'opera diventi un luogo di verità a cui il pubblico partecipa. La tensione si sposta fuori dall'opera: quella contesa che dovrebbe avvenire nell'opera tra terra e mondo si disperde in una banale lotta esterna – quella tra autori e lettori – che non riguarda la verità dell'opera stessa, bensì dinamiche sociali, culturali e finanche personali.

L'idiosincrasia verso il pubblico, in questo caso, rompe l'armonia necessaria tra l'elemento reale (testo, scrittura, linguaggio) e quello virtuale (pubblico). Ricapitolando:

- l'opera dei Goncourt non riesce a essere un evento di verità poiché sacrifica la tensione interna (tra terra e mondo) in favore di una tensione esterna (tra autori e lettori).

- Invece di aprire uno spazio dinamico di verità, l'opera diventa il campo di uno scontro preesistente in cui la verità è preda di dinamiche estrinseche.

Questa situazione amplifica quanto già detto: il romanzo è piegato all'*intentio auctorum* ed essi, condizionati dal loro rapporto con il pubblico, non riescono a mettere in opera un'autentica verità. L'opera non vive di una contesa interna, ma di un conflitto esterno che la svuota dall'interno.

Se i fratelli Goncourt, a cui pure Auerbach restituisce un ruolo importante nella storia della letteratura moderna, cioè quello di aver inserito il quarto stato nella rappresentazione, costituiscono un esempio non genuino di realismo, vi è un caso nella riflessione di Auerbach in cui il realismo non soltanto è genuino, ma la «Dichtung», o «poetische Gestalt», e la «Wahrheit» divengono «eines»³⁹⁵: la *Commedia*³⁹⁶ di Dante. Qui il poeta raggiunge una genuinità dell'espressione che nessuno, neppure il giovane Dante, aveva avvicinato precedentemente. Si osservino ora alcuni passaggi rilevanti in cui Auerbach riflette sul legame tra parola e verità che sottende al realismo dantesco:

³⁹⁵ Cfr. Auerbach 1995: 124.

³⁹⁶ Quella che Auerbach definisce «der Versuch einer zugleich dichterischen und systematischen Erfassung der gesamten Weltwirklichkeit» (*Figura*, in Auerbach 1967: 89).

Aber die gedankliche Kühle, die sich nur im Spiel der Bedeutungen entzündet, sobald diese die Würde ethischer Kategorien erlangen (eine Geistesart, die Dante nicht verleugnet, sondern in einen größeren Bezirk eingliedert hat) hindert bei ihm die wirkliche Kraft des Griffes. Vielleicht war die Flucht aus dem Ereignis eine notwendige Folge der inneren Umwandlung, die seine Haltung erlitt, als er in dem noch ungeformten Lande seiner Geburt es unternahm, im hohen Stil zu dichten; oder die noch ungelenke Sprache, die doch im niederen Stil schon so kräftig sich zu bewegen begann, fügte sich im Pathetischen williger einer Gesinnung als einem Ereignis³⁹⁷.

Ma la freddezza concettuale, che si accende soltanto nel gioco dei significati, non appena questi acquisiscono la dignità di categorie etiche (un'attitudine mentale che Dante non rinnega, ma integra in una sfera più ampia), impedisce in lui la reale forza del tratto. Forse la fuga dall'evento fu una conseguenza necessaria della trasformazione interiore che la sua disposizione subì, quando intraprese a poetare in stile elevato nella sua terra natale, ancora informe; oppure la lingua, ancora impacciata, che però già nel registro basso cominciava a muoversi con vigore, si adattava nel registro patetico più a un sentimento che a un evento.

und sein Ton wirkt in den schönsten seiner Gedichte *nicht als eine Mitteilung, sondern als eine Beschwörung*, als ein Aufruf zur Gemeinsamkeit des inneren Wesens, als ein *Befehl*, ihm zu folgen, der um so stärker bewegt und entzündet, als er nicht an alle, sondern an Auserwählte gerichtet ist³⁹⁸

E il suo tono, nei più bei suoi versi, non agisce come una comunicazione, ma come un'evocazione, un appello alla comunione dell'intimo essere, come un *comando* a seguirlo, che tanto più commuove e infiamma quanto meno è rivolto a tutti, ma piuttosto a un pubblico di eletti.

Was wir über Dantes Jugenddichtung gesagt haben, sei hier noch einmal zusammengefaßt. In ihr ist, so meinten wir, kein wesentlich neuer Inhalt und keine wesentlich neue Gesinnung; wohl aber klingt darin eine neue Stimme von einer bis dahin nicht gehörten Fülle und Kraft. Wir haben, ohne besonderen Plan, so wie es der

³⁹⁷ Auerbach 1929: 44.

³⁹⁸ Ivi: 46.

Gegenstand bot, einige Merkmale dieser Stimme gesammelt; daß sie Geschehendes zu verkünden liebt und es in eindringlicher Lebendigkeit zu tun vermag, daß sie *nicht mitteilt*, sondern *beschwört* und *aufruft*, daß sie die gedankliche Fügung, den Stil der Gefühlsdialektik, den Dante von den Provenzalen und Guinizelli übernahm, durch Beschränkung und innere Gliederung aus sprunghafter Vielfältigkeit zu geschlossener fließender Einheit formte, und daß solcher Formung des Inhalts ein der Antike verwandtes Gefühl für Regelmäßigkeit und klare Gliederung der Periode entsprach³⁹⁹

Ciò che abbiamo detto sulla poesia giovanile di Dante sia qui ancora una volta riassunto. In essa, secondo la nostra opinione, non vi è un contenuto essenzialmente nuovo né una disposizione essenzialmente nuova; ma risuona una voce nuova, con una pienezza e una forza mai udite fino ad allora. Senza un particolare ordine, così come lo consentiva l'argomento, abbiamo raccolto alcune caratteristiche di questa voce: che ama annunciare ciò che accade e sa farlo con una vivacità penetrante; che *non comunica*, ma *evoca* e *chiama*; che la struttura concettuale, lo stile della dialettica dei sentimenti, che Dante riprese dai provenzali e da Guinizelli, viene da lui trasformata, mediante limitazione e articolazione interna, dalla varietà discontinua in un'unità chiusa e fluida; e che a questa formazione del contenuto corrisponde un sentimento affine all'Antichità per la regolarità e la chiara articolazione del periodo.

Daß in der Jugendedichtung Dantes der konkrete Vorgang an die Stelle der Gesinnungsrhetorik Guinizellis tritt, und daß sein Ton nicht mehr mitteilend, sondern beschwörend wirkt, diese Momente sind nicht die einzigen Ursachen der Zauberkraft seiner Stimme⁴⁰⁰.

Che nella poesia giovanile di Dante il processo concreto prenda il posto della retorica delle disposizioni d'animo di Guinizelli, e che il suo tono non sia più comunicativo, ma evocativo, questi aspetti non sono le uniche cause del potere incantatorio della sua voce.

Convivio tritt Dante als Lehrender auf; sein persönliches Schicksal, das in den Kanzonen, wenigstens in den beiden ersten, als Thema erscheint, wird in den Traktaten gleichsam aus dem Mittelpunkt hinausgedrängt und zum bloßen Anlaß genommen. Diese "Objektivierung" ist ganz und gar nicht seiner eigentlichen inneren *Absicht* entsprechend;

³⁹⁹ Ivi: 73.

⁴⁰⁰ Ivi: 49

denn ihm ist jedes Wissen, das er erlangt und mitteilt, leidenschaftliche Erfahrung ; die Lockerung des persönlichen Geschicks von der Lehre, die wiederum durch die kommentatorische, allzu rationale Form des Werkes bedingt ist, mußte ihm in wachsendem Maße unerträglich werden, da er bei zunehmendem Alter, in erzwungener Loslösung von den großen äußeren Geschehnissen, zur Selbstbetrachtung zurückkehrte, und nun in universal, durch Erfahrung und Wissen bereicherter Art die dichterische Tendenz seiner Jugend, sich selbst als besondere Person handelnd ins allgemeine Geschehen einzuordnen wieder aufnahm; so daß also die vorwiegend objektiv-lehrhafte Haltung des *Convivio* seinem inneren Zustand nicht mehr entsprach⁴⁰¹.

Nel *Convivio* Dante appare come maestro; il suo destino personale, che nelle canzoni, almeno nelle prime due, appare come tema, viene nei trattati quasi spostato dal centro e ridotto a un semplice pretesto. Questa “oggettivazione” non corrisponde affatto alla sua reale disposizione intenzionale interiore; infatti, per lui ogni sapere che acquisisce e comunica è esperienza passionale. Il distacco del destino personale dalla dottrina, determinato a sua volta dalla forma commentativa, eccessivamente razionale, dell’opera, doveva diventargli sempre più insopportabile, dal momento che con l’età avanzata, costretto a un distacco forzato dai grandi eventi esteriori, si rivolse a una riflessione su sé stesso e riprese ora in modo universale, arricchito dall’esperienza e dalla conoscenza, la tendenza poetica della sua gioventù: quella di collocare sé stesso, come persona particolare e agente, all’interno del contesto generale degli eventi. La posizione prevalentemente oggettiva e didascalica del *Convivio* non corrispondeva più al suo stato interiore.

Auch darin mußte ihm die gedankliche, unkonkrete, nur betrachtende und mitteilende Haltung des *Convivio* bald unangemessen oder sogar unwahr erscheinen; je länger und stärker er das harte Schicksal erduldet, desto tiefer und genauer mußte sein Selbstbewußtsein werden, das ihm das Außerordentliche seines eigenen Wesens offenbarte, und ihn trieb die konkrete irdische Wirklichkeit gestaltend zu richten⁴⁰²

Anche in questo senso la posizione concettuale, astratta, meramente contemplativa e comunicativa del *Convivio* dovette presto apparirgli inadeguata o addirittura falsa; più a lungo e intensamente sopportava il duro destino, tanto più profonda e precisa doveva

⁴⁰¹ Ivi: 99-100

⁴⁰² Ivi: 101.

diventare la sua autoconsapevolezza, che gli rivelava l'eccezionalità della propria natura e lo spingeva a orientarsi verso la concreta realtà terrena, dandole forma.

im Endgeschick ist die Erscheinung nicht getrennt von der Idee, sondern in ihr enthalten und verwandelt. Dies zu gestalten ist *allein Dichtung* bereit und fähig; sie *übertrifft die lehrende Philosophie*, die die Vernunft nicht verlassen und überschreiten darf; sie allein ist der Offenbarung gemäß und kann sie ausdrücken; und sie tritt hinaus aus dem Bezirk des schönen Scheins, ist *nicht mehr Nachahmung* und ein Drittes im Range nach der Wahrheit, sondern *die offenbarte Wahrheit und ihre poetische Gestalt sind Eines*⁴⁰³.

nel destino finale l'apparenza non è separata dall'idea, ma è in essa contenuta e trasformata. *Solo la poesia* è pronta e capace di rappresentare questo; essa *supera la filosofia didascalica*, che non può né deve abbandonare la ragione o trascenderla; solo essa è conforme alla rivelazione e può esprimerla; ed essa esce dal dominio della mera bella forma, *non è più imitazione* né qualcosa di inferiore alla verità, ma la verità rivelata e la sua forma poetica sono una cosa sola.

Rispetto alla nostra ricerca sul realismo, ciò che colpisce in questi estratti è la dinamica concettuale sostenuta da due termini in particolare: «Beschwörung» (evocazione, invocazione, chiamata) e «Mitteilung»/ «mitteilen» (comunicazione, trasmissione) in riferimento alla parola poetica.

La coppia alternata di “Mitteilung/Mitteilen” denota un tipo di comunicazione che è oggettiva, informativa e orientata alla trasmissione di conoscenze o contenuti razionali. Ha un carattere didattico e prevede una distanza tra autore e ascoltatore. Non implica necessariamente un coinvolgimento emotivo o esistenziale né di chi parla né di chi ascolta.

Auerbach individua questo tipo di comunicazione nel *Convivio*, dove Dante appare come un insegnante (Lehrender) che trasmette conoscenze. Questo tipo di comunicazione è descritto come «unconcrete», «nur betrachtend und mitteilend» (astratta, solo contemplativa e comunicativa). La forma razionale e comunicativa di questa opera crea una separazione tra il soggetto poetico e il contenuto, che viene trattato in modo

⁴⁰³ Ivi: 125

distaccato, quasi impersonale. Questo atteggiamento, nel tempo, diventa per Dante «unangemessen oder sogar unwahr» (inadeguato o addirittura falso), poiché non riflette più il suo vissuto personale e la profondità della sua esperienza esistenziale.

L'azione di "mitteilen" è descritta come insufficiente nella poesia giovanile di Dante rispetto alla forza evocativa e trasformativa della sua maturità poetica: «Ma la freddezza concettuale, che si accende solo nel gioco delle significazioni, non appena queste attingano la dignità di categorie etiche (un modo intellettualistico che Dante non rinnega, ma include in un ambito più vasto), ostacola in lui la forza di cogliere il reale»⁴⁰⁴. La *Commedia* non è più mera comunicazione razionale, ma un'opera in cui si dischiude la verità in modo più coinvolgente e totalizzante.

La "Beschwörung", al contrario, suggerisce un atto che si colloca su un altro piano rispetto alla semplice comunicazione. Non si tratta solo di trasmettere un contenuto, ma di evocare, richiamare o persino comandare una risposta da parte del destinatario. Questa parola ha connotazioni di intensità emotiva, coinvolgimento e trasformazione. È una chiamata che non si rivolge a tutti, ma a chi è in grado di rispondere.

Proviamo adesso a riassumere schematicamente quelli che ci sembrano i punti salienti;

- nella poesia giovanile di Dante, si nota una progressiva transizione verso un tono «beschwörend», che «aufruft» (chiama, richiama) e che si distingue dalla semplice «Mitteilung». Questa forza evocativa permette alla poesia di parlare al «Wesen» (essenza) più profonda di chi la riceve, instaurando una forma di partecipazione attiva.

- Il tono evocativo diventa un «Aufruf zur Gemeinsamkeit des inneren Wesens» (un richiamo alla comunanza dell'essenza interiore), un elemento che non è semplicemente didattico, ma esperienziale e trasformativo. L'efficacia della *Beschwörung* deriva anche dalla sua selettività, testimonianza di un legame intimo e profondo con chi può accoglierla: non è rivolta a tutti, ma agli «Auserwählten» (prescelti).

- Questa evocazione non è solo retorica, ma rappresenta un «Befehl» (comando) che trascina, muove e incendia (bewegt und entzündet). Si percepisce qui la forza della poesia

⁴⁰⁴ Auerbach 1995: 31.

come evento che trasforma il destinatario, non solo informandolo, ma coinvolgendolo nel disvelamento della verità.

- “Beschwörung”, al contrario, appartiene alla dimensione poetica più alta, che supera la razionalità per coinvolgere direttamente il destinatario in un’esperienza condivisa. È una forma di comunicazione che non mira solo a trasmettere, ma a evocare una partecipazione esistenziale e trasformativa.

- La forma poetica eccede la mera bella forma (schöner Schein), ed è una sola cosa con la verità, poiché la *Dichtung* dantesca è per Auerbach in grado di «rendere presente la verità» (die offenbarte Wahrheit), non semplicemente di imitarla o rappresentarla. Essa esprime una verità che non è separata dalla forma.

- La “Beschwörung” è l’atto poetico per eccellenza, che non si limita a parlare di verità, ma la mette in opera e la rende viva attraverso la forza evocativa e trasformativa del linguaggio poetico dantesco:

Schließlich soll noch eine vierte Eigenschaft der gestalteten Wahrheit hervorgehoben werden: sie zwingt zur Zustimmung und zur Unterordnung; auch die Dichtung, die sie enthält, muß bezwingen. Die Autorität des Zeugen, der das Wichtigste des Menschen, seine wahre Gestalt und sein Endgeschick, selbst gesehen hat, muß so stark sein, daß der Hörer weder zweifelt noch gleichgültig wird, sondern gespannt und gefangen bleibt. Es ist im zweiten Kapitel davon gesprochen worden, wie der jugendliche Dante durch die aufrufende Beschwörung der Apostrophe die Hörer zu wählen und im magischen Kreise zu bannen wußte: beschwörend ist auch die Sprache der göttlichen Komödie, nicht nur da, wo sie sich pathetisch apostrophierend an den Leser wendet, sondern überall und von Anfang an. Die Strenge und Unmittelbarkeit, in der das Gefährliche und Aeüßerste der Lage, die höchste Not und die einzige Rettung sogleich deutlich werden, macht den Bericht zur Beschwörung. In der Komödie sind alle Gestalten gedeutet, und ihr besonderes Schicksal hat sich erfüllt; nur Dante selbst, der Wanderer, ist noch im Ungewissen, noch deutbar und allgemein. In der Unbestimmtheit der Verirrung im Walde, in dem Jenseits, das er durchwandert, und in dem er allein noch keinen bestimmten Platz hat, ist er der lebende Mensch überhaupt, und jeder andere Lebende konnte an seine Stelle treten

Infine, va sottolineata una quarta caratteristica della verità così come viene presentata: essa costringe all'assenso e alla sottomissione; anche la poesia che la contiene deve conquistare. L'autorità del testimone, che ha visto lui stesso l'aspetto più importante dell'uomo, la sua vera forma e il suo destino finale, deve essere così forte che l'ascoltatore non dubita né diventa indifferente, ma rimane incuriosito e affascinato. Nel secondo capitolo abbiamo parlato di come il giovane Dante sapesse scegliere l'ascoltatore e catturarlo in un cerchio magico attraverso l'incantesimo evocativo dell'apostrofe: anche il linguaggio della Divina Commedia è evocativo, non solo quando si rivolge al lettore in modo pateticamente apostrofante, ma ovunque e fin dall'inizio. La severità e l'immediatezza con cui la pericolosità e l'estremizzazione della situazione, il bisogno più grande e l'unica salvezza diventano immediatamente chiari, trasformano il resoconto in un'evocazione. Nella commedia, tutti i personaggi sono stati interpretati e il loro destino particolare si è compiuto; solo Dante stesso, il Viandante, è ancora incerto, ancora interpretabile e generico. Nell'incertezza del suo vagare nella foresta, nell'altro mondo in cui vaga e in cui lui solo non ha un posto definito, egli è l'uomo vivente in generale, e qualsiasi altro vivente potrebbe prendere il suo posto

La capacità vocativa della parola poetica è definita come «Ton» (tono)⁴⁰⁵, dimensione che appartiene esclusivamente alla voce. Il tono è la modulazione, la qualità espressiva e intenzionale che la voce conferisce a ciò che dice o evoca.

Nei passi citati, Auerbach insiste sul fatto che nella poesia giovanile di Dante non vi sia un contenuto nuovo né un nuovo significato (*Gesinnung*), ma una *nuova voce* che si esprime con una forza (*Kraft*) e una pienezza (*Fülle*) inedite.

Il tono che concretamente coincide col registro emotivo, intellettuale e persuasivo della voce, nonché con ciò che ne anticipa l'indirizzamento. Auerbach distingue tra un tono "mitteilend" (comunicativo, informativo) e un tono "beschwörend" (evocativo, incantatorio). La poesia di Dante, soprattutto nei suoi versi più straordinari, non si limita a trasmettere informazioni; essa chiama, evoca, comanda. Il "tono", infine, emerge solo quando c'è un destinatario. Una costruzione puramente razionale o formale non ha un tono in senso pieno. In Dante, questa vibrazione viva non è solo comunicativa (dire,

⁴⁰⁵ Auerbach 2001: 49.

spiegare), ma evocativa e performativa: la voce non descrive, bensì crea e trasforma la realtà attraverso il suo tono.

Auerbach pone la poesia al di sopra della filosofia proprio per la capacità del tono di farsi rivelazione. Mentre la filosofia si muove nei limiti del razionale, il tono poetico trascende la mera argomentazione, unendo apparizione e idea, concretezza e trascendenza. Il tono è ciò che fa della voce un atto poetico vivo, capace di evocare realtà e significati che vanno oltre il contenuto letterale. Di quel tono ciò che percepiamo non è semplicemente il contenuto sensibile, bensì, con Agamben, «il suo aver luogo, il suo “essere-in” (il suo «indoversi», come dice Dante⁴⁰⁶)», solo allora «l’intelligibile e il sensibile coincidono e s’indeterminano, cioè cadono insieme»⁴⁰⁷. Il tono è precisamente l’indoversi della voce, il farsi dove della poesia⁴⁰⁸, e al contempo, e nel modo più alto nel caso di Dante, il farsi comando (Befehl)⁴⁰⁹. Il comando che Dante rivolge non è un comandare privo di destinatario, ma è un rivolgersi al prescelto, al lettore. C’è un punto di individuazione, un indoversi, appunto, in cui cadono il tono e il comando. Sofferamoci sul comando; a proposito di Omero, Auerbach scrive:

in der Erfindungsgabe Homers ist eine Überzeugung enthalten, die weder Beobachtung noch Vernunft aus sich selbst zu begründen vermögen, obwohl sie im Kunstwerk überall Zustimmung findet, nämlich die Überzeugung, daß eine jede Gestalt ihr besonderes Geschick bedinge und ihr notwendig nur Gutes, dem Tapferen Tapferes geschehe, ist dichterisch darstellbar, und fordert Zustimmung, sondern daß dem Achill Achilleisches geschehe; die Beiworte *αἰὼς* oder *πολυαντίας* haben nur Sinn für den, der weiß, was in ihnen von der Gestalt enthalten ist⁴¹⁰.

L’ingegno di Omero contiene una convinzione che né l’osservazione né la ragione possono giustificare da sole, anche se trova consenso ovunque nell’opera d’arte, ossia la convinzione che ogni figura sia condizionata dal suo particolare destino e che ad essa

⁴⁰⁶ *Par.* XXXIII, 137-138.

⁴⁰⁷ Agamben 2023: 5.

⁴⁰⁸ Come scrive Auerbach: «Überall spricht Dantes Stimme aus dem Mittelpunkt einer ganz bestimmten, unverkennbar einmaligen Lage».

⁴⁰⁹ «E il suo tono, nei più bei suoi versi, non agisce come una comunicazione, ma come un’evocazione, un appello alla comunione dell’intimo essere, come un comando a seguirlo, che tanto più commuove e infiamma quanto meno è rivolto a tutti, ma piuttosto a un pubblico di eletti».

⁴¹⁰ Auerbach 2001: 6-7.

accadano necessariamente solo cose buone, cose coraggiose, può essere rappresentata in poesia e richiede consenso, ma che ad Achille accadano cose achee; gli epiteti *ἄϊος* o *πολυαητις* hanno un significato solo per chi conosce ciò che è contenuto in essi della figura.

Omero ricerca un consenso da parte del pubblico ma tale consenso deve verificarsi nei termini di una corrispondenza destinale tra personaggio ed essenza, tra Achille e l'achilleico, non tra Achille e qualcosa di non già determinabile sul piano della *Vorstellung*, come abbiamo già provato a mostrare nel primo capitolo. Nel caso di Dante, invece, il consenso che egli «pretende» (*verlangt*) non coincide con un riconoscimento di qualcosa di preesistente, bensì con un coinvolgimento del lettore nei confronti di qualcosa che non è ancora e che ha una capacità trasformativa piuttosto che confermativa.

Die Einheitlichkeit der Danteschen Jugendliryk, die in anderen Gedichten mit konkreteren und schärfer bestimmten Motiven noch deutlicher ist, hat also nicht rationalen, sondern *visionären Charakter*; und so wie die Bilder, aus denen die Gedichte bestehen, in ihrer realen Vollständigkeit, aus dem Zentrum ihres Wesens, nicht in der Aufreihung ihrer Merkmale beschworen sind, so wirken sie auch; sie tragen in sich *ausstrahlende Kräfte, sie begehren Macht und gewinnen sie*. Überall spricht Dantes Stimme aus dem Mittelpunkt einer ganz bestimmten, unverkennbar einmaligen Lage; überall will er den Hörenden in diese Lage hineinzwingen; ihm genügt nicht Sympathie des Gefühls oder Billigung, vielleicht gar Bewunderung des Gedankens: er *verlangt Gefolgschaft* bis in die äußerste Besonderheit *der realen Lage, die er beschwört*. Es wäre ungenau und vielleicht ungerecht, wenn man sagen wollte, daß er unmittelbarer und stärker erlebte als die früheren Dichter des Mittelalters; es ist auch sehr viel Gezwungenes und gewaltsam Gesteigertes in seinen Versen, was nicht der herrschenden Mode, sondern ganz und gar seinem Ausdruckswillen um jeden Preis entspringt; es ist eher so, daß die früheren Dichter von ihrem Erlebnis aus ins Weite zu streben geneigt sind, indem sie assoziativ oder auch in gedanklicher Gliederung alles heranholen, was Bezug auf das Erlebnis hat oder es metaphorisch zu erläutern und zu schmücken fähig ist; wohingegen Dante sich ganz streng an den konkreten Ausgangspunkt hält, alles Andere, Fremde, Verwandte, Ähnliche ausschaltet, sich nie in die Breite, stets in die Tiefe bewegt, alles

Umliegende versinken läßt und in hartnäckiger, oft schmerzhafter Konzentration immer tiefer in das eine bestimmte Motiv hineinbohrt⁴¹¹

L'uniformità della poesia giovanile di Dante, ancora più evidente in altri componimenti con motivi più concreti e chiaramente definiti, non ha dunque un carattere razionale, bensì *visionario*. E così come le immagini che compongono i suoi versi non sono evocate nella loro completezza reale attraverso l'elenco delle loro caratteristiche, ma a partire dal centro della loro essenza, allo stesso modo esse agiscono: portano in sé forze irradianti, bramano potere e lo conquistano. La voce di Dante parla sempre dal cuore di una situazione specifica, inconfondibile, *unica*. Ovunque egli cerca di *costringere* chi ascolta a immergersi in questa situazione; non si accontenta di suscitare simpatia emotiva, approvazione o forse persino ammirazione intellettuale: egli *esige fedeltà* fino alla particolarità estrema della *realtà che evoca*. Sarebbe inesatto e forse ingiusto affermare che Dante abbia vissuto le sue esperienze in maniera più diretta e intensa rispetto ai poeti medievali che lo hanno preceduto; nei suoi versi c'è anche molto di forzato e volutamente amplificato, un'espressione che non nasce dalla moda del tempo, ma dal suo irrefrenabile desiderio di comunicare a ogni costo. È piuttosto vero che i poeti precedenti tendevano a espandersi, partendo dalla loro esperienza per poi, attraverso associazioni o articolazioni concettuali, richiamare tutto ciò che poteva riferirsi all'esperienza stessa o servirla da ornamento e spiegazione metaforica. Dante, invece, si mantiene rigorosamente fedele al punto di partenza concreto, escludendo tutto ciò che è estraneo, simile o affine. Non si muove mai in larghezza, ma sempre in profondità; lascia sprofondare tutto ciò che lo circonda e, con un'ostinata e spesso dolorosa concentrazione, si addentra sempre più profondamente in quel motivo specifico.

Come mostrano queste righe, ciò che Dante pretende dal lettore è un'aggregazione, o ancora di più un'affiliazione⁴¹², o fedeltà (Gefolgschaft) – ciò che prima aveva già chiamato «als ein Aufruf zur Gemeinsamkeit des inneren Wesens als ein Befehl, ihm zu folgen» – in vista dell'apertura di un mondo nuovo (neue Welt) che evoca una testimonianza (Zeugen)⁴¹³. Auerbach ha scritto che Dante, a differenza dei suoi

⁴¹¹ Auerbach 1929: 56-7.

⁴¹² Ci tengo a ringraziare il Professor Adriano Ardivino che, durante una consultazione, ha impiegato proprio la parola "filia" in relazione all'idea di realismo "echt" che stavo delineando. La sua intuizione si è rivelata particolarmente felice, trovando ulteriore conferma nel testo di Auerbach, come si mostrerà in queste ultime pagine.

⁴¹³ *Ibidem*.

predecessori, non si muove mai in estensione ma sempre in profondità: la sua parola poetica è già sempre al *dove* essenziale delle cose, e tutto ciò che si trova attorno a quel punto zero, non si dirama verso l'esterno, bensì vi sprofonda dentro. Dante stesso, del resto, si trova all'interno di uno sprofondamento.

Quel comando che Dante rivolge al lettore, non soltanto attraverso le apostrofi, in quanto tutta la *Commedia* è apostrofante⁴¹⁴, ci riporta indietro, a quel primo capitolo di *Mimesis*, dove Dio comanda ad Abramo:

Abrahams Worte und Gesten richten sich nach dem Innern des Bildes oder in die Höhe, nach einem unbestimmten, dunklen, auf jeden Fall nicht vordergründigen Ort, von dem die Stimme zu ihm dringt. Nach diesem Beginn gibt Gott seinen Befehl, und es beginnt die Erzählung selbst ; ein jeder kennt sie; ohne jede Einschaltung, in wenigen Hauptsätzen, deren syntaktische Verbindung miteinander äußerst arm ist, rollt sie ab⁴¹⁵.

Le parole e i gesti di Abramo sono diretti verso l'interno dell'immagine o verso l'alto, verso un luogo indeterminato, oscuro, comunque non superficiale, da cui la voce lo raggiunge. Dopo questo inizio, Dio dà il suo comando e la narrazione vera e propria inizia; tutti la conoscono; senza alcuna interpolazione, in poche clausole principali, la cui connessione sintattica tra loro è estremamente povera, si srotola.

Denselben Gegensatz finden wir, wenn wir die Verwendung der direkten Rede vergleichen. Auch in der biblischen Erzählung wird gesprochen; doch dient die Rede nicht wie beim Homer der ausgeformten Kundgabe des innerlich Gemeinten, sondern geradezu im Gegenteil: dem Hinweis auf ein Gemeintes, welches unausgesprochen bleibt. Gott gibt seinen Befehl in direkter Rede, doch er verschweigt sein Motiv und seine Absicht; Abraham, als er den Befehl empfängt, verstummt, und handelt, wie ihm befohlen ist. Das Gespräch zwischen Abraham und Isaak auf dem Weg zur Opferstätte ist nur eine Unterbrechung des schweren Schweigens, wodurch dieses noch lastender wird. Die beiden, Isaak mit dem Holz, und Abraham mit Feuergerät und Messer, «gingen miteinander». Zögernd wagt sich Isaak hervor mit der Frage nach dem Schaf, und

⁴¹⁴ «*beschwörend* ist auch die Sprache der göttlichen Komödie, nicht nur da, wo sie sich pathetisch *apostrophierend* an den Leser wendet, sondern überall und von Anfang an».

⁴¹⁵ Auerbach 2015: 11.

Abraham gibt die Antwort, die man kennt. Dann wiederholt der Text: «Und gingen die beiden miteinander.» Alles bleibt unausgesprochen⁴¹⁶

Lo stesso contrasto lo troviamo quando confrontiamo l'uso del discorso diretto. Anche nella narrazione biblica c'è un discorso; tuttavia, a differenza di Omero, il discorso non ha lo scopo di esprimere il significato interiore, ma piuttosto il contrario: l'indicazione di un significato che rimane non detto⁴¹⁷. Dio dà il suo comando con un discorso diretto, ma nasconde il suo motivo e la sua intenzione; Abramo, quando riceve il comando, tace e agisce come gli è stato ordinato. La conversazione tra Abramo e Isacco sulla strada verso il luogo del sacrificio è solo un'interruzione del pesante silenzio, che lo rende ancora più pesante. I due, Isacco con la legna e Abramo con il fuoco e il coltello, “camminavano insieme”. Isacco si avventura con esitazione nella domanda sulla pecora e Abramo dà la risposta che gli è familiare. Poi il testo ripete: “E i due andarono insieme”. Tutto resta non detto.

Persino Dio tace (*verschweigt*) la sua intenzione (*seine Absicht*)⁴¹⁸. Le invocazioni omeriche – nota Auerbach – sono sempre accompagnate dagli epiteti; al contrario in Genesi 22 non vi è neppure un aggettivo. Il silenzio è pesante, e viene interrotto solo per una breve conversazione che non fa altro che renderlo «ancora più pesante». Gli unici oggetti che appaiono sono il fuoco, il coltello, la legna: una materialità terrestre e mineraria che affiora dal buio e che nel suo mostrarsi consolida quel buio in cui tutto il resto permane (*bleibt*). Se la narrazione omerica narra per esprimere il significato delle cose, la narrazione biblica narra per indicare un significato che resta non detto (*dem Hinweis auf ein Gemeintes, welches unausgesprochen bleibt*). La voce (*Stimme*) di Dio raggiunge Abramo da un luogo indeterminato e oscuro. Apostrofe a cui Abramo risponde attraverso un'autoindicazione, o un gesto «*Hinne-ni*». Dio non abita alcun luogo, al contrario della creatura che, come si è già visto⁴¹⁹, sempre abita un luogo e che per questo non dice semplicemente io (come solo Dio può dire “*ego sum qui sum*”), bensì si colloca

⁴¹⁶ Auerbach 2015: 13.

⁴¹⁷ Scrive Ardo vino a proposito della riflessione heideggeriana sulla *Dichtung* e sul *Dichten*: «Tutte le parole fondamentali del pensiero – essere, esserci, esistere, così come tempo, presenza, morte, evento, mondo, nulla, non meno che unità, forma, materia, idea, sostanza, soggetto, monade, ragione, spirito, volontà – sono formalmente indicanti» (cfr. Ardo vino 2023a: 22).

⁴¹⁸ Sempre Ardo vino, parafrasando Heidegger (cfr. Heidegger 1985: 423), parla di un «tacere che dimora sempre al fondo di ogni dire essenziale» (*ibidem*).

⁴¹⁹ Cfr. Merleau-Ponty: 326 sgg.

“qui” dicendo «vedimi (hinne-ni)». Per utilizzare nuovamente l’espressione dantesca, si potrebbe dire che l’apostrofe di Dio si indova in Abramo. L’apostrofe in questo caso non è un estrarre il mondo e avvicinarlo, ma è un permettere alla creatura di fare ciò che le è proprio: collocarsi, indicarsi, indovarsi, segnalare la propria presenza in un preciso luogo, *da-sein*. Non si tratta semplicemente di dare nome alle cose, ma chiamare le cose per nome: il nominare il mondo è un atto fondativo del mondo stesso; Dio comanda ad Abramo e ciò che viene nominato è ciò che appare, tutto il resto che non viene chiamato «permane nel buio». Similmente la *Dichtung* dantesca, dice il mondo, dà a esso un nome, lo evoca, lo apostrofa, lo «curva»⁴²⁰ verso se stessa, gli dà voce non nel senso di donargliela, ma nel senso di attivare la voce che gli è già propria: lo in-voca. In questo quadro, l’apostrofe che Dante rivolge al lettore non è semplicemente un invito a partecipare, ma un comando: «Dante di tanto in tanto si rivolge a noi dal poema [...] si rivolge direttamente a persone determinate, che gli stanno di fronte, quasi come il maestro richiama lo scolaro e esige attenzione per un oggetto determinato»⁴²¹ o ancora «le apostrofi al lettore hanno quasi tutte forma imperativa: esse non esprimono una preghiera per ottenere favore o indulgenza»; inoltre, s’impone qui il paragone stridente con quanto detto a proposito dei fratelli de Goncourt: in Dante «manca completamente la ricerca del favore propria dello scrittore che considera il pubblico come un cliente»⁴²².

Ma se è vero che quella di Dante non è una preghiera al lettore, bensì un comando, ciò non deve trarci in inganno rispetto a una asimmetria o disarmonia nel rapporto tra l’autore, che nella *Commedia* è altresì voce narrante, e il lettore, che Auerbach definisce apertamente nei termini di una autentica affiliazione, dai connotati parentali:

Mit einer Art von zugleich didaktischer und dramatischer Brüderlichkeit nimmt Dante den Leser gleichsam bei der Hand, auf die Erscheinungenweisend; freundlich und brüderlich, aber durchaus lehrend und führend, wie einen Schüler: blick mit mir auf, genau zu jener Stelle - dort beginne zu betrachten - sieh, wie die Dinge sich verhalten, und wie es wäre, wenn sie sich anders verhielten. Und dann, mit Autorität unterbrechend, den eben noch Mitschauenden auf seine Stellung als Lesenden zurückweisend: nun bleib auf deiner Bank sitzen - ich muß weiter; sieh selbst zu, wie du weitere Frucht aus meiner

⁴²⁰ Cfr. Ardovino 2023: 163.

⁴²¹ Auerbach 1995: 147.

⁴²² Auerbach 2007: 273.

Lehre ziehst; den Weg dazu habe ich dir gewiesen. Was hier zutage tritt, ist zunächst die beinahe dramatische Gelegenheit, in der die Belehrung, ein Stück bestimmten Wissens, zum Ereignis wird. Und sodann die in ihrer Art *einzigste Mischung von Brüderlichkeit und Autorität im Verhältnis zum Leser*; der Leser wird aufgerufen, verpflichtet und zuletzt aufgefordert, seinen Weg in der angegebenen Richtung selbst zu verfolgen. Es ist eine, wie schon gesagt, vergleichsweise ruhige Stelle, obwohl auch sie eine Direktheit, eine Art von Anpacken des Lesers aus dem Gedicht heraus enthält, wie es vorher in der Literatur kaum zu finden sein möchte. Es ist ferner, für den angeredeten Leser, eine vergleichsweise leichte Stelle, denn Dante hat ihm wirklich und deutlich die Richtung gewiesen, in der seine Gedanken zu gehen haben. An anderen Stellen ist der Gegensatz zwischen brüderlicher Zuneigung und befehlend-lehrender Autorität (was beides sich zur Dringlichkeit vereint) noch schärfer, die Dringlichkeit noch dramatischer und die Verweisung des Lesers auf seine eigenen Kräfte schwerer zu befolgen. An den beiden einander sehr ähnlichen Stellen in Inferno IX (O voi ch'avete gli intelletti sani...) und Purgatorio VIII (Aguzza qui, lettore, ben gli occhi al vero), in denen beiden Dante, aus der bedeutendsten Lage, den Leser zu richtigem Verständnis aufruft, ist das Unmittelbare von großer dramatischer Kraft, während doch die Erfüllung der Aufgabe, nämlich das Verstehen der sonderbaren Verse oder das Durchfahren des dünnen Schleiers, durchaus nicht so einfach ist, wie Dante zu glauben vorgibt. Wenigstens haben die Erklärer in mehr als sechs Jahrhunderten keine Übereinstimmung erzielt, wie die Verse zu verstehen seien. So bleibt, wie bei aller Offenbarung überirdischer Ordnung, ein Unerklärliches und Rätselhaftes zurück, das den Leser in Atem hält; obwohl er gewiß fühlen mag, daß das nicht Gesagte unsagbar und das echte Geheimnis nicht mitteilbar ist, wird er doch immer wieder gereizt, ihm nachzuspüren und sich in das Gemeinte zu vertiefen. Die Anreden an den Leser sind fast alle imperativisch gefaßt⁴²³

Con una sorta di fratellanza al tempo stesso didattica e drammatica, Dante prende per così dire il lettore per mano, indicando le apparizioni; amichevole e fraterno, ma al contempo assolutamente didattico e guida, come fosse uno studente: guarda con me, precisamente in quel punto – lì inizia a osservare – vedi come stanno le cose, e come sarebbero se fossero diverse. E poi, interrompendo con autorità, richiama colui che fino a un momento prima osservava con lui alla sua posizione di lettore: ora resta seduto sulla tua panca – io

⁴²³ Auerbach 1958: 229.

devo proseguire; guarda tu stesso come trarre ulteriore frutto dal mio insegnamento; ti ho indicato il cammino per farlo.

Ciò che emerge qui è anzitutto l'occasione quasi drammatica in cui l'insegnamento, un elemento specifico di conoscenza, diventa un evento. E poi *l'unione unica*, nella sua natura, *di fratellanza e autorità nel rapporto con il lettore*; il lettore viene richiamato, obbligato e infine invitato a proseguire da solo il proprio cammino nella direzione indicata.

Come già detto, si tratta di un passaggio relativamente tranquillo, benché anche in esso si trovi una direttezza, una sorta di presa del lettore da parte del poema, difficilmente rintracciabile in precedenza nella letteratura. Inoltre, per il lettore interpellato, si tratta di un passaggio relativamente semplice, perché Dante gli ha indicato davvero e chiaramente la direzione verso cui orientare i suoi pensieri.

In altri passaggi, il contrasto tra l'affetto fraterno e l'autorità imperiosa e didattica (che entrambi si fondono nell'urgenza) è ancora più marcato, l'urgenza è più drammatica e il rimando del lettore alle sue stesse forze è più arduo da seguire. Nei due passaggi molto simili, in *Inferno* IX («O voi ch'avete li 'ntelletti sani...») e in *Purgatorio* VIII («Aguzza qui, lettore, ben li occhi al vero»), in cui Dante, da una posizione di grande importanza, richiama il lettore alla corretta comprensione, la direttezza è di grande forza drammatica, mentre tuttavia l'adempimento del compito, ossia comprendere i versi enigmatici o attraversare il sottile velo, non è affatto semplice come Dante lascia intendere. Almeno, gli esegeti non hanno raggiunto un accordo in più di sei secoli su come interpretare quei versi. Così rimane, come in ogni rivelazione di un ordine ultraterreno, un elemento inspiegabile e misterioso, che tiene il lettore con il fiato sospeso; benché possa certamente avvertire che ciò che non è detto è indicibile, e che il vero segreto non è comunicabile, sarà comunque continuamente stimolato a indagarlo e ad approfondire il significato implicito. Gli appelli al lettore sono quasi tutti formulati in tono imperativo.

Wo Dante sagt, daß er Gunst und Ruhm erhofft, scheint er sich an eine ferne Zukunft zu wenden, und wo er seine Ohnmacht eingesteht, bittet er den Leser nicht um Nachsicht, sondern um Einsicht, wie sehr das Gewicht des Gegenstandes die Kräfte sterblicher Schultern übertrifft. Darüber, daß er sich alles zutraut, was menschlichen Ausdruckskräften möglich ist, darüber läßt er von Anfang an keinen Zweifel: schon im

vierten Gesange läßt er sich von den großen Dichtern des Altertums bestätigen, daß er ihresgleichen ist:

“sesto tro rotanto senno”.

Das Imperativische, welches aus dem Gedicht auf den Leser zuführt, hat aber auch seine eigene Art, ihn zu gewinnen, indem es ihn aufruft und beschwört; es formt sich den Leser zu einem Mitlebenden, der ständig in Atem gehalten und herausgefordert wird. Seine ganze Person wird in Anspruch genommen. Im zweiten Gesang des *Paradiso* findet sich eine berühmte Apostrophe, die diesmal nicht, wie so oft sonst, an den Leser gerichtet ist, sondern metaphorisch an diejenigen, die in einem kleinen Kahn Dantes Schiff auf nie zuvor befahrene Meere folgen wollen. Sie werden zurückgewiesen, nur wenige dürfen folgen: die wenigen, die zur rechten Zeit ihren Hals nach dem Brot der Engel gereckt haben. Ganz gewiß hat niemand, der, die Komödie lesend, bis zum Beginn des *Paradiso* gelangt war, sich von diesen Worten abschrecken lassen fortzufahren, und Dante wußte das. Er wußte daß, wer überhaupt Geschmack findet an der Nahrung, die er zu bieten hat, nicht leicht vom Tische aufsteht, bevor das Mahl zu Ende ist¹⁸. Wozu also dient, hier, diese Apostrophe? Zunächst, ohne Zweifel, als feierliche Abhebung dessen, was die dritte *Cantica* enthalten wird, von dem Vorhergehenden (entsprechend der Anrede an den Leser am Eingang des *Purgatorio*: *Lettor tu vedi ben, etc.*, *Purg. IX*, 70); zugleich aber auch als wirklicher Aufruf an den Leser zur Bereitschaft; die Apostrophe zwingt die Leser zur Intensität der Teilnahme; sie bindet diejenigen, die Dante folgen, fester aneinander und fester an ihn, Dante, den Dichter, und sein Gedicht. Indem Dante abweist, lockt und fordert und bindet er; indem er jederzeit mehr zu verheißen scheint als das, was er sagt und was sagbar ist (wenn nur der Leser seinen Hals nach dem Brot der Engel reckt), bindet er ihn an den unergründlichen Gegenstand. Damit sind wir zu Dantes Gegenstand gelangt; denn es ist augenscheinlich der Gegenstand, der ihm die Berechtigung gibt, den Leser so fest und unmittelbar anzufassen⁴²⁴

Dove Dante afferma di sperare in gloria e fama, sembra rivolgersi a un futuro lontano, e quando ammette la propria impotenza, non chiede indulgenza al lettore, ma comprensione, mostrando quanto il peso dell'argomento superi le capacità delle spalle mortali. Sul fatto che osi tutto ciò che è possibile alle forze espressive umane, non lascia

⁴²⁴ Auerbach 2007: 230.

alcun dubbio sin dall'inizio: già nel quarto canto si fa confermare dai grandi poeti dell'antichità di essere loro pari:

«sesto tra cotanto senno».

L'aspetto imperativo che emerge dal poema verso il lettore ha tuttavia anche un proprio modo di conquistarlo, chiamandolo e invocandolo; trasforma il lettore in un compagno vivente, che viene continuamente tenuto in tensione e sfidato. La sua intera persona è coinvolta. Nel secondo canto del *Paradiso* si trova una celebre apostrofe, che questa volta non è, come spesso altrove, rivolta al lettore, ma metaforicamente a coloro che su una piccola barca vogliono seguire la nave di Dante su mari mai prima solcati. Essi vengono respinti, solo pochi possono seguire: i pochi che, al momento giusto, hanno teso il collo verso il pane degli angeli. Certamente nessuno, che leggendo la *Commedia* fosse arrivato all'inizio del *Paradiso*, si è lasciato scoraggiare da queste parole dal continuare, e Dante lo sapeva. Sapeva che chiunque trovasse gusto nel nutrimento che offriva, difficilmente si sarebbe alzato da tavola prima della fine del pasto.

A cosa serve, dunque, qui, questa apostrofe? Anzitutto, senza dubbio, come solenne distinzione tra ciò che contiene la terza Cantica e ciò che l'ha preceduta (corrispondente all'appello al lettore all'inizio del *Purgatorio*: «Lettor, tu vedi ben...», *Purgatorio* IX, 70); ma anche come vero invito al lettore a prepararsi; l'apostrofe costringe i lettori a partecipare intensamente; lega più strettamente coloro che seguono Dante, sia tra di loro sia con lui, Dante, il poeta, e il suo poema. Rifiutando, Dante attira, esorta e lega; mostrando sempre più di quanto dica e di quanto sia dicibile (se solo il lettore tende il collo verso il pane degli angeli), lo lega all'oggetto insondabile. Questo ci porta al soggetto di Dante; poiché è evidente che l'argomento gli dà il diritto di toccare il lettore in modo così fermo e diretto.

Si è visto come nella prefazione dei fratelli de Goncourt la dura polemica che essi sollevano contro il lettore è il sintomo di una idiosincrasia più profonda, inficiata anche da una mancanza di interesse sincero nei confronti di quel pubblico di lettori. Auerbach, infatti, attribuisce al timore dell'indifferenza la scelta da parte degli autori di parlare della vita sessuale di una anziana donna dei servizi come Germinie Lacertaux e colloca all'interno di questa "fobia" dell'anonimato che minacciava l'esistenza o meno di un autore nel panorama letterario, all'interno di un preciso quadro storico. Un quadro del genere impediva al realismo di svilupparsi in modo genuino e autentico. Il caso

emblematico di Dante mostra come un'opera in versi sul sogno di un pellegrinaggio nell'Aldilà possa esprimere un realismo sincero e genuino. Ciò è possibile solo nella misura in cui il realismo non è un'etichetta applicabile sulla base del contenuto a certi testi piuttosto che ad altri: se fosse così, sarebbe evidente che il contenuto di un'opera come *Germinie Lacerteux* è incomparabilmente più realistico rispetto al pellegrinaggio di Dante nell'Aldilà (si pensi solo al merito dei Goncourt di aver introdotto il quarto stato in letteratura). Piuttosto, il realismo nelle indicazioni di Auerbach sembra indicare una dinamica più profonda e che coinvolge più entità: l'autore in primis, non in quanto figura astratta, bensì relativamente al suo posizionamento rispetto alla materia narrata (come già si era visto nel realismo creaturale) e rispetto al lettore, che è un compagno di viaggio ma anche un testimone necessario che autonomamente è chiamato a dirigersi lì, nel luogo in cui sorgerà un *neue Welt*, come si è visto nel più maturo tentativo di Dante: «Anche Dante di tanto in tanto si rivolge a noi dal poema. Lettore, esclama, oppure “o voi che avete li intelletti sani”. Ma si rivolge direttamente a persone determinate, che gli stanno di fronte, quasi come il maestro richiama lo scolaro ed esige attenzione per un oggetto determinato»⁴²⁵. In questo quadro, che fine fa la realtà? Se seguiamo i percorsi di Auerbach, e prestiamo attenzione laddove egli stesso presta attenzione, è necessario rivolgersi nuovamente alla sua analisi dell'opera dantesca. In particolare, egli rintraccia nell'unità tra “Wirklichkeit” e “Fremdheit”, realtà ed estraneità (o lontananza) le radici del suo potere psicagogico: la realtà è quella di ciò che abbiamo definito come postfigurazione dei personaggi che Dante incontra nell'Inferno, che sono la realizzazione più drammatica ed estrema di ciò che furono in vita: il loro destino ultraterreno si realizza come la copia radicale della loro esistenza creaturale⁴²⁶. Ma proprio questa estrema realtà rende l'Aldilà «nella sua lontananza impregnato del ricordo reale da sembrare il solo mondo autentico»: presso l'estraneità (*Fremdheit*) rispetto alla vita vera si schiude il *neue Welt*, lì trova dimora il «Naturalismus»⁴²⁷ dantesco. L'Aldilà (*Fremdheit*) si configura

⁴²⁵ Ivi: 147.

⁴²⁶ «Dante solleva magicamente i suoi ascoltatori in un nuovo mondo che nella sua lontananza è talmente impregnato del ricordo del reale da sembrare il solo mondo autentico, mentre la vita sembra un frammento e un sogno, e in questa unità di realtà e lontananza stanno le radici del suo potere psicagogico» (Auerbach 1995: 156)

⁴²⁷ Auerbach in Dante poeta utilizza il termine “Naturalismus” a proposito di Dante, termine che in *Mimesis* relegherà esclusivamente al Realismo francese dell'Ottocento.

non come una semplice traslazione dell'aldiquà (Wirklichkeit), bensì come un nuovo risveglio, che richiede un'attenzione rinnovata:

Certo, la realtà della vita non è scomparsa, ma anzi è doppiamente chiara e tangibile, ma la luce in cui sta è un'altra, e gli occhi si devono abituare, per vederla; e allora imparano a vedere in un altro modo, con una intensa acutezza dello sguardo, che non permette di trascurare qualcosa come irrilevante, quotidiano, frammentario, perché tutto ciò che appare è una figura definitiva e immutabile che esige la massima attenzione (vollkommenste Aufmerksamkeit) e la più precisa tensione (genaueste Anspannung)⁴²⁸.

La *Dichtung* dantesca è l'indicazione al lettore di un luogo concreto, laddove il ricordo di un vissuto, cioè una nuova fondazione⁴²⁹ di un'unità spazio-temporale a partire da quell'unità spazio-temporale dell'esistenza creaturale, è talmente intenso da rapire il lettore ed esortarlo imperativamente a procedere autonomamente verso quel *neue Welt* in cui il ricordo del vecchio mondo lo fa apparire come «il solo mondo autentico, mentre la vita sembra un frammento e un sogno»⁴³⁰.

CONCLUSIONI

Ci siamo confrontati con un'opera che parla di opere, un testo che vive dentro altri testi. Il nostro rapporto con *Mimesis* di Auerbach rispecchia il suo stesso approccio ai testi letterari: un rapporto consapevolmente mediato. Ogni lavoro critico, in fondo, è una mediazione, ma nel nostro caso, il “ricamo” di Auerbach non è stato soltanto uno strumento, bensì una guida. È come se ci fossimo immersi nei frammenti letterari

⁴²⁸ Auerbach 1995: 156.

⁴²⁹ Un terzo significato della *Dichtung*, meno frequentato dagli studiosi di Heidegger, essa «ha a che fare con l'apertura dell'essere all'interno di un ente unico e irripetibile, ossia con un'opera che si impone nell'aperto, quasi provenisse dal nulla, producendo un “urto”, che rende nullo ogni modo precedente di vedere e di sperimentare l'ente, in favore di un modo del tutto nuovo, cioè inedito, iniziale, inaugurale» (Ardovino 2023: 164).

⁴³⁰ *Ibidem*.

attraverso l'opera di Auerbach, senza mai sostare direttamente sui testi originali. Piuttosto, abbiamo dialogato con il Gregorio, il San Francesco, il Montaigne "di Auerbach". Non ci siamo occupati di quei testi in sé, ma della loro versione mediata, estrapolata e intrecciata all'interno di *Mimesis*.

Questo approccio ci ha portati a limitare la nostra analisi agli estratti selezionati da Auerbach, piuttosto che cercare altre porzioni di testo. La nostra ricerca ha voluto, anzitutto, dare respiro e profondità alla nozione di realismo così come emerge nell'opera di Auerbach. Abbiamo tracciato una prima genealogia del realismo nella sua riflessione, avvicinandoci progressivamente al cuore del nostro oggetto: il concetto di creaturale. Abbiamo tentato di dimostrare come l'idea del creaturale fosse già implicitamente presente in forma embrionale nei capitoli che precedono il decimo, dove essa viene esplicitata.

Questa pervasività ha, a nostro avviso, due ragioni principali:

1. Il realismo, inteso come il processo attraverso cui una dinamica profonda affiora nel testo, coinvolge molteplici elementi, anche extra-testuali, come il mondo, l'autore, il pubblico e, in definitiva, noi stessi, si presta particolarmente a occuparsi di quella dimensione prerazionale e presoggettiva, che abbiamo tentato di restituire nelle analisi della figura autoriale e nella materia narrata a cui la prima si rapporta in un certo modo.
2. La nozione di creaturale assume un ruolo fondamentale non solo come categoria letteraria, ma come riferimento a una dimensione originaria, medio-passiva e liminale, in cui l'essere umano *si trova* e da cui tenta di emanciparsi, pur senza riuscirvi del tutto⁴³¹.

Il concetto di creaturale, come mostrato nel secondo capitolo, si radica nella riflessione medievale sull'essere umano come creatura. Questa concezione, evidente nell'opera di Huizinga che ha ispirato in Auerbach la formulazione del realismo creaturale, trova

⁴³¹ Pietro Piovani, ripreso da Illetterati nella concisa formulazione di creaturalità a cui abbiamo accennato, ha definito l'uomo come un «volente non volutosi» (Piovani 1972: 34). In questo lavoro, non abbiamo approfondito la dimensione pratica e morale dell'agire in relazione alle nozioni di creatura e creaturalità. Tuttavia, lo sviluppo di queste implicazioni rappresenterebbe un'interessante prospettiva per future ricerche.

elaborazioni significative già in un pensatore come Meister Eckhart, a cui Auerbach attribuisce per la lingua tedesca un ruolo simile a quello di Dante per l'italiano⁴³².

Dunque, la nostra ricerca si è posta sulla soglia tra letteratura e filosofia, orientandosi inevitabilmente verso la seconda. Non ci siamo concentrati tanto sui contenuti letterari, quanto sulla postura dello studioso nei confronti dei testi. Questa postura, a sua volta, è restituita attraverso un'opera, *Mimesis*, che è stata la fonte primaria della nostra indagine. Riassumendo, possiamo individuare il concetto di realismo come legato soprattutto allo sguardo umano verso ciò che esperisce in molteplici modi.

La filosofia si è spesso interrogata sul rapporto tra arte e realtà: l'arte rappresenta la realtà o persegue altri scopi? Alla luce di quanto scoperto qui, sembra che proprio l'arte realistica, nel suo tentativo di coniugare realtà e finzione, sia inevitabilmente legata al modo di vivere delle creature. Più ancora, l'arte realistica appare come una forma di vita delle creature stesse, sospese tra realtà e *mimesis*, tra passato e futuro, costantemente impegnate a creare rapporti figurali tra le cose.

Abbiamo cercato di cogliere un particolare atteggiamento che emerge nelle analisi di Auerbach: lo sforzo genuino di alcuni autori nel raffigurare ciò che vivono in prima persona, nella concretezza della loro esistenza. Di questo sforzo mimetico colpisce l'elemento di ingenuità, che somiglia a un bisogno, quasi un impulso irrefrenabile, di rendere gli altri partecipi della propria esperienza. Un impulso che aveva già intuito Vico nel legame profondo tra ingegno, natura, figura e bisogno⁴³³.

Lo sforzo (*Bemühung*) che compie chi accetta di abitare, piuttosto che eludere, l'apertura propria della condizione creaturale, e dunque di mettere in opera quella esperienza del reale, è destinato a realizzarsi in modo imprevedibile. Se il soggetto si lascia attraversare dall'inaspettato⁴³⁴, la sua scrittura rifletterà un soverchiamento inevitabile da parte della

⁴³² Cfr. Auerbach 2007. Tra le opere di Eckhart che insistono sulla nozione di creaturale, si vedano soprattutto i *deutschen Werke*.

⁴³³ Cfr. Valagussa 2024: 5-6.

⁴³⁴ Walter Siti dà una personale definizione di realismo che troviamo convincente, rispetto a quanto abbiamo provato a mostrare in questo lavoro: «Il realismo, per come la vedo io, è l'anti-abitudine: è il leggero strappo, il *particolare inaspettato*, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale – mette in dubbio per un istante quel che Nabokov (nelle *Lezioni di letteratura*) chiama il “rozzo compromesso dei sensi” e sembra che ci lasci intravedere la cosa stessa, la realtà infinita, informe e imprevedibile. Realismo

realtà stessa, come mostrano molti degli autori analizzati. Questo soverchiamento, testimoniando un cedimento della volontà del soggetto creaturale, diventa per noi un punto d'accesso privilegiato per osservare la dinamica creaturale raffigurata.

Più precisamente, non esiste fallimento senza sforzo, né sforzo che non contempli la possibilità del fallimento. Tuttavia, è proprio uno sforzo autentico – quello di lasciarsi attraversare dalla realtà piuttosto che cercare di padroneggiarla – che consente alla creatura di realizzare la sua natura liminale. Questa autenticità si manifesta nell'abbandono di un atteggiamento predatorio nei confronti della realtà, sostituito da un'apertura ricettiva e trasformativa verso ciò che si mette in opera.

In questo senso, sforzo e fallimento sono due facce inseparabili della stessa medaglia: la condizione creaturale. La creatura, sospesa tra il bisogno di raffigurare l'esperienza – ripeterla, dividerla, fissarla – e l'incapacità di dominarla pienamente, trova in questa tensione il proprio svelamento.

Il nostro tentativo, in questo lavoro, è stato proprio quello di cogliere questo affiorare del creaturale nell'opera di Auerbach. La nostra ricerca si è proposta di compiere un'operazione ulteriore rispetto a quella che avrebbe potuto configurarsi come un'analisi di una nozione, quella di realismo creaturale connessa a quella più ampia di realismo, nell'opera di Auerbach. Infatti, abbiamo tentato di esaminare tali oggetti non soltanto dal punto di vista del contenuto che essi esprimono, ma anche, e forse in modo più significativo, considerando la loro duplice capacità intrinseca come *Ansatzpunkte*, cioè come spunti che divengono appigli (*Handhabe*) da cui è possibile guardare oltre. Il concetto di “*kreatürlicher Realismus*” è stato scelto come il nostro punto di partenza non solo per il significato che veicola, ma per la sua capacità di agire attivamente su due livelli: da un lato, illuminare una rete di connessioni concettuali e testuali che si estendono ben oltre il proprio punto iniziale; dall'altro, risignificare se stesso e, in questo processo, attivarne una potenzialità inespressa.

è quella postura verbale o iconica (talvolta casuale, talvolta ottenuta a forza di tecnica) che coglie impreparata la realtà, o *ci coglie impreparati di fronte alla realtà*» (Siti 2013: 8. Corsivo mio).

Auerbach stesso suggerisce che solo certi concetti hanno questa potenzialità significativa: quelli che riescono a gettare luce su un ampio paesaggio teorico e che – aggiungiamo noi – anche quando sembrano dormienti, seducono uno sguardo che possa riattivarli. In tal senso, il realismo creaturale si è configurato come un *Ansatzpunkt* privilegiato. Inizialmente, la nostra attenzione si è rivolta a esso in maniera diretta, interrogandoci sul motivo per cui Auerbach non avesse dedicato una trattazione concettuale esplicita a questa nozione, a differenza, per esempio, di quanto fatto con il concetto di figura.

In questo dialogo tra soggetto e oggetto della ricerca, si è rivelata una dinamica sorprendente: il realismo creaturale ha agito non come un concetto statico, ma come un dispositivo semi-attivo che, quasi orientandoci, ci ha allontanato da definizioni rigide e definitive. Seguendo il suo percorso all'interno della riflessione auerbachiana e della sua genealogia, ci siamo ritrovati a esplorare connessioni insperate e possibilità inedite, fino a sentirci distanti dal cuore stesso dell'oggetto. Tuttavia, in modo inatteso, questo *Ansatzpunkt* è riemerso con una pregnanza nuova, riportandoci al punto di partenza con uno sguardo trasformato.

Infatti, nel terzo e ultimo capitolo, il creaturale è ovunque, ma non come concetto esplicito. Esso opera invece come un dispositivo, un filtro che muta il nostro sguardo e ci consente di cogliere anche ciò che non è immediatamente creaturale, attraverso una lente interpretativa creaturale. Questa trasformazione da concetto a dispositivo è una testimonianza del metodo della nostra ricerca ispirato alle riflessioni di Auerbach proprio sul concetto di metodo: non un piano prestabilito di analisi, ma un processo dinamico che si sviluppa nell'incontro tra lo sguardo umano e l'oggetto della ricerca.

Seguendo l'insegnamento di Auerbach, questo metodo rifugge l'organizzazione progettuale di una sequenza di passaggi prestabiliti. Si dà piuttosto nell'erranza e nel riconoscimento reciproco tra ricerca e oggetto, una dinamica basata su filia e affidamento, spesso priva di garanzie e aperta all'incertezza. È un percorso che non può essere evitato e che, proprio per questo, rivela l'essenza più autentica del lavoro ermeneutico: un relazionarsi trasformativo di tutte le componenti che vi prendono parte, e che proprio in tali trasformazioni, travisamenti, travestimenti, offre l'opportunità di scorgere ciò che fino a un attimo prima non era possibile vedere.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Auerbach⁴³⁵

Sigle delle edizioni italiane delle opere di Auerbach, adottate nel volume edito da Riccardo Castellana (2016), qui riportate

CC = *La corte e la città, saggi sulla storia della cultura francese*, introduzione di M. Mancini, tr. dal tedesco e dall'inglese di G. Alberti, A.M. Carpi e V. Ruberl, Roma, Carocci, 2007 [ristampa con identica paginazione di E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Bari, De Donato, 1970, con l'aggiunta di una nuova Introduzione di M. Mancini. L'edizione De Donato era stata ripresa nel 1973 da Garzanti, con paginazione però diversa]

IFR = *Introduzione alla filologia romanza*, tr. dal francese di M.R. Massei, Torino, Einaudi, 1963

LLP = *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, tr. di F. Codino, Milano, Feltrinelli, 1960

⁴³⁵ Trattandosi di una tesi monografica, abbiamo ritenuto utile riportare di seguito le opere presenti nella bibliografia di Auerbach curata da Riccardo Castellana del 2016, che riprende quella già curata da Christian Rivoletti e dallo stesso Castellana per la prefazione alla raccolta *Romanticismo e Realismo e altri Saggi su Vico, Dante e l'Illuminismo* e cita solo le prime edizioni delle opere di Auerbach. A questa bibliografia aggiungiamo la tesi di dottorato di Auerbach, in *Diritto*, risalente al 1913. Subito dopo, vengono menzionate le edizioni che abbiamo utilizzato nel corpo del testo.

RR = *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana e C. Rivoletti, traduzioni dal tedesco di D. Catino, M. R. Digilio, C. Rivoletti e M. Panza; dal turco di R. D'Amora e F. Ottaviani; dall'inglese di R. Castellana e dal francese da C. Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale, 2010

SSD = *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, tr. dal tedesco di M.L. Pieri Bonino e dall'inglese di D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1963

TN = *La tecnica di composizione della novella*, premessa di F. Schalk, tr. di R. Precht, Vignola, Ardea 1996 [riedizione dell'ed. Roma-Napoli, Theoria, 1984]

SFDV = *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, tr. dal tedesco di V. Ruberl, Bari, De Donato, 1970 [da questo stesso libro è stata tratta nel 1987 una edizione con diversa paginazione per gli Editori Riuniti di Roma introdotta da A. Vàrvaro]

1913

-Die Teilnahme in den Vorarbeiten zu einem neuen Strafgesetzbuch, Université d'Heidelberg, thèse de doctorat en droit, Berlin, Frensdorf, 1913.

1921

-Zur Dante-Feier, «Neue Rundschau», 32, 1921, pp. 1005-6 [Per l'anniversario di Dante, RR, 143-146]

-Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich, Heidelberg, Carl Winter, 1921 [riedito nel 1971 con una Premessa di F. Schalk, TN]

-Traduzione di Dante, *Vita nuova*, sonetto XV e di Petrarca, RVE, LXX, CI, CCXLI, «Die Argonauten», 12, 1921

1922

-La Fontaine und Pierre Mille, «Neue Rundschau», 33, 1922, pp. 447-8 [RR, 167-168]

-Giambattista Vico, «Der neue Merkur», 6, 1922, pp. 249-52 [costituisce un primo e molto breve abbozzo dell'Introduzione del 1924 alla traduzione auerbachiana della *Scienza nuova*, per cui vedi oltre]

-Traduzione di Petrarca, RVE, LXXX e CII, «Cultura italiana e tedesca», 1/4-5, aprile-maggio 1922

1924

-*Stefan Georges Danteübertragung*, «Cultura italiana e tedesca», 2/1, gennaio 1924, pp. 17-20 [La traduzione dantesca di Stefan George, RR, 146-149]

-*Vorrede des Übersetzers* [Prefazione del traduttore] a G. Vico, *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, dall'edizione del 1744, passi scelti e tradotti da E. Auerbach, München, Allgemeine Verlaganstalt, 1924, pp. 9-39 [una ristampa del vol., con un Nachwort di W. Schmidt-Biggemann, è stata pubblicata dall'editore de Gruyter di Berlino nel 2000; *Introduzione alla Scienza nuova*, RR, 93-112]

1926

-*Paul-Louis Courier*, «*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*», 4, 1926, pp. 514-47 (poi in *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, Francke, 1951) [CC, 115-49]

-*Racine und die Leidenschaften*, «*Germanisch-Romanische Monatsschrift*», 14, 1926, pp. 371-9 [*Racine e le passioni*, CC, 68-80]

1927

-*Marcel Proust, der Roman von der verlorenen Zeit*, «*Die neuen Sprachen*», 35, 1927, pp. 16-22 [*Marcel Proust: il romanzo del tempo perduto*, CC, 173-82]

-*Über das Persönliche in der Wirkung des heiligen Franz von Assisi*, «*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*», 5/1, 1927, pp. 65-77 [Il fattore personale nell'ascendente di San Francesco d'Assisi, SFDV, 7-20]

-[Con Theodor Lücke] Traduzione di B. Croce, *Die Philosophie Giambattista Vicos*, Tübingen, Mohr, 1927

1928

-*Die Randglossen des Cod. Hamilton 203 zum 1. u. 2. Gesang der göttlichen Komödie, in Von Büchern und Bibliotheken*. Dem ersten Direktor der Preußischen Staatsbibliothek Geheimrat Prof. Dr. Kuhnert als Abschiedsgabe darge-bracht, Berlin, Von Struppe und Winckler, 1928, pp. 45-50 [Le glosse a margine al primo e al secondo canto della «Divina commedia» del Codice Hamilton 203, RR, 150-156]

-Recensione a Luigi Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei «fedeli d'Amore»*, Roma, Casa Optima, 1928, «Deutsche Literaturzeitung», 49, 1928, pp. 1357-60 [SFDV, 198-202]

1929

-*Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin, de Gruyter, 1929 [Dante poeta del mondo terreno, SSD, 3-165] *Entdeckung Dantes in der Romantik*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 7, 1929, pp. 682-93 [*La scoperta di Dante nel Romanticismo*, SFDV, 41-52] Vico, «Vossische Zeitung», 5 giugno 1929 [RR]
-Recensione a R. Peters, *Der Aufbau der Weltgeschichte bei Giambattista Vico*, Berlin, J.G. Cotta'sche Buchh. Nachf., 1929, «Deutsche Literaturzeitung», 50, 1929, pp. 358-60 [RR, 199-201]

-Recensione a «*Deutsches Dante-Jahrbuch*», 10 (n.s. 1), 1928, «Deutsche Literaturzeitung», 50, 1929, pp. 519-21 [RR, 186-188]

1930

-Recensione a Dante Alighieri, *Über das Dichten in der Muttersprache. De vulgari eloquentia*, tr. e commento di F. Dornseiff e J. Balogh, Darmstadt, Reichl, 1925, «Gnomon», 6, 1930, pp. 508-9 [RR, 189-190]

-Recensione a «*Deutsches Dante-Jahrbuch*», 11 (= n.s. 2), 1929, «Deutsche Literaturzeitung», 51, 1930, pp. 156-8 [RR, 186-188]

-Recensione a Th. Ostermann, *Dante in Deutschland*, Heidelberg, Carl Winter, 1929, «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie», 51/9-10, 1930, pp. 377-9 [RR, 196-198]

1931

-Dante und Vergil, «Das humanistische Gymnasium», 42/4, 1931, pp. 136-44 [Dante e Virgilio, SFDV, 21-32]

-Das Italienische Buch in Deutschland, in Primo congresso mondiale delle biblioteche e di bibliografia, Roma-Venezia 15-30 giugno 1929 - A. VII, Atti pubblicati a cura del Ministero della educazione nazionale (Direzione Generale delle Accademie e delle

Biblioteche), vol. 3, Memorie e comunicazioni [2], Roma, La Libreria dello Stato, 1931, pp. 209-12 [Il libro italiano in Germania, RR, 160-163]

-Recensione a G. Vico, *La Scienza Nuova*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1928, «Deutsche Literaturzeitung», 52, 1931, pp. 1213-6 [SFDV, 207-10]

1932

-*Über den historischen Ort Rousseaus*, «Die neuen Sprachen», 40, 1932, pp. 75-80 [Sulla posizione storica di Rousseau, CC, 107-114]

-*Vico und Herder*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 10, 1932, pp. 671-86 [Vico e Herder, SFDV, 115-32]

-*Der Schriftsteller Montaigne*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 20, 1932, pp. 39-52 [Montaigne scrittore, CC, 7-23]

-Recensione a G. Cohen, *Le théâtre en France au Moyen-Age. II. Le théâtre profane*, Paris, Rieder, 1931, «Deutsche Literaturzeitung», 53, 1932, pp. 209-10 [CC, 205-6]

-Recensione a L. Spitzer, *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, Elwert, 1931, «Deutsche Literaturzeitung», 53, 1932, pp. 360-3 [SFDV, 229-33]

1933

-*Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, «Münchener romanistische Arbeiten», 3, 1933, pp. 12-24 [poi ampliato col titolo *La cour et la ville*, in *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, Francke, 1951, pp. 12-50, CC, 24-67]

-*Romantik und Realismus*, «Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung», 9/2, 1933, pp. 143-53 [*Romanticismo e realismo*, RR, 3-18] Recensione a Dante, «*Il Convivio*», riprodotto in fototopia dal Codice Barberiniano Latino 4086, per cura della Biblioteca Vaticana, introduzione di F. Schneider, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1932, «Deutsche Literaturzeitung», 54, 1933, pp. 174-6 [RR, 191-192]

-Recensione a L. Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1928, «Göttingische gelehrte Anzeigen», 9, 1933, pp. 329-34 [SFDV, 223-9]

1934

-Recensione a H. Rabow, *Die «asolanischen Gespräche» des Pietro Bembo*, Leipzig, Haupt, 1933, «Deutsche Literaturzeitung», 55, 1934, pp. 2419-20 [SFDV, 206-7]

-Recensione a *Die Handschriften des Briefes Dantes an Can Grande della Scala*. riprodotti in fototipia e corredati di una introduzione di F. Schneider, Zwickau, F. Ullmann, 1933, «Historische Zeitschrift», 2/150, 1934, p. 627 [*I manoscritti della lettera di Dante a Cangrande della Scala*, RR, 193]

1936

-*Giambattista Vico und die Idee der Philologie*, in Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscellanea d'Estudis Literaris Historics 1 Lingüistics, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1936, pp. 293-304 [*Giambattista Vico e l'idea di filologia*, SFDV, 53-65: ma una tr. italiana dello stesso articolo era già apparsa in «Convivium», 24, 1956, pp. 394-403]

1937

-*Remarques sur le mot "passion"*, «Neuphilologische Mitteilungen», 38, 1937, pp. 218-24 Sprachliche Beiträge zur Erklärung der «Scienza Nuova» von G.B. Vico, «Archivum romanicum», 21/2-3, 1937, pp. 173-84 [*Contributi linguistici all'interpretazione della «Scienza Nuova» di G.B. Vico*, SFDV, 66-77]

-*Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen*, in Romanologji Semineri Dergisi/ Travaux du Séminaire de Philologie Romane, «Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları», 1, 1937, pp. 262-93 [*Sull'imitazione seria del quotidiano*, RR, 19-47]

-*On Yedinci Asırda Fransız 'Publici'*, «Universite Konferansları», 1937, pp. 113-123 [trad. turca del saggio del 1933 sul pubblico francese del XVII sec.]

1938

-*Figura*, «Archivum romanicum», 22, 1938, pp. 436-89, poi in *Neue Dantestudien*, Zürich, Europa, 1944 [SSD, 176-226]

-Recensione a P. Binswanger, *Die ästhetische Problematik Flauberts*, Frankfurt, Klostermann, 1934, «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie», 58, 1937, pp. 111-2 [CC, 213-4]

-Recensione a F. Schalk, *Einleitung in die Enzyklopädie der französischen Aufklärung*, München, Hüber, 1936, «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie», 58, 1937, pp. 113-5 [CC, 209-13]

1939

-Jean Jacques Rousseau, «*Universite Konferanslan 1938-1939*», 1939, pp. 129-139 [trad. in turco del saggio su Rousseau del 1932]

-*XVİna asirda Aurupada Milli Dillerin Te ekkülü* [La formazione delle lingue nazionali nell'Europa del XVI secolo], «*Üniversite Konferanslar 1937-1938*», 1939, pp. 143-152 [in turco]

1940

-Dante, «*Universite Konferanslar 1939-1949*», 1940, pp. 62-70 [in turco]

1941

-*Passio als Leidenschaft*, «*Proceedings of the Modern Language Association of America (PMLA)*», 56, 1941, pp. 1179-96) [riprende, ampliandolo considerevolmente, il più breve *Remarques sur le mot "passion"*, del 1931; «*Passio" come passione*, SFDV, 155-76]

-*Sacrae scripturae sermo humilis*, «*Neuphilologische Mitteilungen*», 42, 1941, Pp. 57-67 [SSD, 167-175]

-*Edebiyat ve Harp* [Letteratura e guerra], «*Universite Konferanslan 1940-41*», 1941, pp. 221-31 [in turco; una traduzione in inglese, di Victoria Holbrook, si legge ora in K. Konuk, *East West Mimesis*, cit., pp.194-204]

1942

-*XIX uncu Asirda Avrupada Realism*, «*Universite Konferanslari 1941-1942*», 1942, pp. 35-46 [in turco; *Il realismo in Europa nel XIX secolo*, RR, 49-60]

1943

-Benedetto Croce, «*La Turquie*», Istanbul, 21 novembre 1943 [RR 169]

1944

-*Neue Dantestudien*, Istanbul, Horoz, 1944 [contiene, oltre alla *Premessa*, i saggi *Figura, Sacrae scripturae sermo humilis* e *Francesco d'Assisi nella «Commedia»*]

-*Machiavelliye Dair* [Il relativismo di Machiavelli], «Istanbul Zeitung», 1° agosto 1944 (non reperito)

-*Roman Filolojisiine Giris* [Introduzione agli studi di filologia romanza], tr. dal francese di Süheyla Bayrav, Istanbul, Horoz, 1944 [IFR]

1945

-*St. Francis of Assisi in Dante's "Commedia"*, «Italica», 22, 1945, pp. 166-79 [*Francesco d'Assisi nella «Commedia»*, SSD, 227-41]

-*L'Absolutisme en France et en Allemagne*, «Istanbul Zeitung», 1945 [cit. così, senza ulteriori indicazioni, nella bibl. dei *Gesammelte Aufsätze*; non reperito]

-*Montesquieu ve Hürriyet Fikri*, «Universite Konferanslan 1943-1944», 1945, pp. 39-49 [in turco; *Montesquieu e l'idea di libertà*, RR, 127-139]

1946

-*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946

-*Figurative Texts Illustrating Certain Passages of Dante's Commedia*, «Speculum», 21, 1946, pp. 474-89 [*Passi della «Commedia» dantesca illustrati da testi figurali*, SSD, 243-68]

-*Der Triumph des Bösen: Versuch über Pascals politische Theorie*, «Felsefe Ar-kivi», 1/2-3, 1946, pp. 51-75 [*Il trionfo del male: saggio sulla teoria politica di Pascal*, poi in *Vier untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, Francke, 1951; - *Sulla teoria politica di Pascal*, CC, 81-106, ma una tr. italiana era già apparsa col titolo *La teoria politica di Pascal* nella rivista «Studi francesi», 1, 1957, pp. 26-42]

1947

-*Onsöz* [Introduzione], «Garp Filolojileri Dergisi» [Rivista di filologie occidentali], 1, 1947, pp. 1-3 [in turco]

-*Sacrae scripturae sermo humilis*, «Garp Filolojileri Dergisi», 1, 1947, pp. 15-22 [già in «Neuphilologische Mitteilungen», 42, 1941, pp. 57-67]

-*Voltaire ve burjuva zihniyeti*, «Garp Filolojileri Dergisi», 1, 1947, tr. turca di Cevdet Perin, pp. 123-33 [*Voltaire e la mentalità borghese*, RR, 113-125]

1948

-*Recensione* a L. Spitzer, *Essays in Historical Semantics*, New York, S.F. Vanni, 1948 e a L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1948, «Romanische Forschungen», 61, 1948, pp. 393-403 [SFDV, 234-49]

1949

-*Recensione* a *The New Science of Giambattista Vico*, tr. dalla terza edizione (1744) di Th. G. Bergin e M.H. Fisch, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1948, «Modern Language Notes», 64, 1949, pp. 196-7 [RR, 202-204]

-*Rising to Christ on the Cross* («Paradiso», XI, 70-72), «Modern Language Notes», 64, 1949, pp. 166-8 [Salendo a Cristo sulla croce, RR 157-159]

-*Saul's Pride* (Purg. XII, 40-42), «Modern Language Notes», 64, 1949, pp. 267-9 [L'orgoglio di Saul, SSD, 269-72]

-*Dante's prayer to the Virgin* («Paradiso», XXXIII) and earlier eulogies, «Romance Philology», 3, 1949, pp. 1-26 [La preghiera di Dante alla Vergine (Par., XXXIII) ed antecedenti elogi, SSD, 273-308]

-*Vico and Aesthetic Historism*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 8/2, 1949, pp. 110-8 [testo della conferenza tenuta il 1° settembre 1948 al Congresso dell'American Society for Aesthetics a Cambridge Mass.; *Vico e lo storicismo estetico*, SFDV, 88-101]

-*Introduction aux études de philologie romane*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1949 [ed. francese del libro pubblicato in turco nel 1944, IFR]

1950

-*Mimesis. La Representación de la realidad en la literatura occidental*, tr. dal tedesco da I. Villanueva e E. Imaz, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1959 [prima ed. in lingua spagnola: contiene per la prima volta il capitolo su Cervantes, poi aggiunto a tutte le edizioni di Mimesis]

-Recensione a E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948 «Modern Language Notes», 65, 1950, pp. 348-51 [anche in «Romanische Forschungen», 62, 1950, pp. 237-45; SFDV, 211-23]

-La dignità estetica delle «*Fleurs du Mal*», traduzione di A. Ginevri Blasi, «Inventario», 3/3, 1950, pp. 121-33 [dello stesso anno la versione inglese, *The Aesthetic Dignity of the «Fleurs du Mal»*, «The Hopkins Review», 4, 1950, pp. 29-45, letta nel 1949 in un seminario dell'Institute for Advanced Studies di Princeton; il saggio comparirà in tedesco nelle *Vier Untersuchungen*, cit., con il titolo *Baudelaires «Fleurs du Mal» und das Erhabene*; la tr. italiana costituirà l'introduzione alle «*Fleurs du Mal*» di Baudelaire a cura di L. de Nardis, Milano, Feltrinelli, 1965; CC, 150-72]

-Recensione a Ch.S. Singleton, *An Essay on the «Vita Nuova»*, «Comparative Literature», 2, 1950, pp. 373-5 [SFDV, 195-98]

1951

-*Nathan und Johannes Chrysostomus*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 67/1-3, 1951, pp. 118-23 [Natan e Giovanni Crisostomo, SFDV, 33-40]

-*Die verzauberte Dulcinea*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 25, 1951, pp. 294-316 è il cap. su Cervantes di *Mimesis*, assente nell'ed. originale tedesca e aggiunto al libro solo a partire dall'ed. in lingua castigliana del 1950; comparirà nell'ed. tedesca del libro solo a partire dal 1959, e in italiano già con la prima ed. del 1956.

-Recensione a Th. Frings, *Minnesinger und Troubadours*, Berlin, Akademie-Verlag, 1949, «Romance Philology», 4/4, 1950/1951, pp. 65-7 [RR, 178-180]

-Thomas Mann Sources. *Letter to the Editor*, «Saturday Review of Literature», 20 ottobre 1951, p. 24.

-Recensione a H. Friedrich, *Montaigne*, Bern, Francke, 1949, «Modern Language Notes», 66, 1951, pp. 562-4 [CC, 206-8]

-*Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, Francke, 1951 [i quattro saggi, *La cour et la ville*, *Sulla teoria politica di Pascal*, *Paul-Louis Courier e «Les Fleurs du Mal» di Baudelaire e il sublime*, e la *Prefazione* si leggono in tr. italiana in CC, 24-67; 81-106; 115-49; 150-72; 199-203]

1952

-Recensione a K. Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen*, a cura di A. Bauer, Stuttgart, Koheler, 1951 «Modern Language Notes», 67, 1952, pp. 129- 31 [RR, 171-173]

-Recensione a A. Fierz-Monnier, *Initiation und Wandlung. Zur Geschichte des altfranzösischen Romans im zwölften Jahrhundert von Chretien de Troyes zu Renaut de Beaujeu*, Bern, Francke, 1951 «Romanic Review», 43, 1952, pp. 208-9 [RR, 181-183]

-Philologie der Weltliteratur, in *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich*, Francke, Bern 1952 [*Filologia della Weltliteratur*, SFDV, 177-191; poi in *La letteratura del mondo*, a cura di A. Gnisci, Roma, Gaia, 1991, pp. 89-102 e ora anche in vol. a sé con testo orig. a fronte e tr. di R. Engelmann, a cura di E. Salvaneschi, Castel Maggiore, Book, 2006]

-*Sermo humilis*, «Romanische Forschungen», 64/3-4, 1952, pp. 304-64 *Typological Symbolism in Medieval Literature*, «Yale French Studies», 9, 1952, pp. 3-10 [SFDV, 144-54]

1953

-*Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*, Krefeld, Scherpe, 1953 (Schriften und Vorträge des Petrarca-Institutes Köln, 2) [*Motivi tipologici nella letteratura medievale*, RR, 75-91]

-*Epilegomena zu «Mimesis»*, «Romanische Forschungen», 65, 1953, pp. 1-18 *Epilegomena a «Mimesis»*, CC, 183-198] oggi in *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di G. Mazzoni, Milano, Nottetempo 2022, pp. 73-92.

1954

-*Dante's Addresses to the Reader*, «Romance Philology», 7, 1954, pp. 268-78 [*Gli appelli di Dante al lettore*, SSD, 309-24]

-Recensione a P. Renucci, *L'aventure de l'humanisme européen au Moyen-Age* (IVe-XIVe siècle), Paris, Société d'édition les Belles lettres, 1953 «Comparative Literature», 6/2, 1954, pp. 176-8 [RR, 174-177]

1955

-Recensione a J.P. Bowden, *An Analysis of Pietro Alighieri's Commentary on the Divine Comedy*, New York, Columbia University, 1951 «Romance Philology», 8, 1954/1955, pp. 167-8 [RR, 194-195]

-Recensione a F. Fergusson, *Dante's Drama of the Mind. A Modern Reading of the Purgatorio*, «Romance Philology», 8, 1954/1955, pp. 237-40 [SFDV, 202-6]

-Lateinische Prosa des 9. und 10. Jahrhunderts ("Sermo humilis II"), «Romanische Forschungen» 66, 1955, pp. 1-64; poi in *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke, 1958 [poi confluito in LLP]

-Vico und der Volksgeist, in *Wirtschaft und Kultursystem. Festschrift für Alexander Rüstow*, a cura di G. Eisermann, Erlenbach-Zürich/Stuttgart, Rentsch, 1955 anche in *Studia Romanica. Gedenkschrift für Eugen Lerch*, Stuttgart, Port, 1955, pp. 82-95; *Vico e il Volksgeist*, SFDV, 102-14]

1956

-Recensione a R. Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, New Haven, Yale University Press, 1955, «Romanische Forschungen», 67, 1956, pp. 387-396 [SFDV, 249-61]

1957

-Über das altfranzösische Leodegarlied, in *Syntactica und Stilistica. Festschrift für Hermann Gamillscheg*, Tübingen, Niemeyer, 1957, pp. 35-42 [Sulla «Chanson de Léger» in francese antico, SFDV, 135-43]

-Literary public and literary language, in *Wächter und Hüter. Festschrift für Hermann J. Weigand*, a cura di K. von Faber du Faur, K. Reichert e H. Bluhm, New Haven, Yale University Press, 1957, pp. 49-55

1958

-Vico's contribution to literary criticism, in *Studia philologica et litteraria in honorem Leo Spitzer*, a cura di A. Granville e K.L. Selig, Bern, Francke, 1958 [Il contributo di Vico alla critica letteraria, SFDV, 78-87; anticipa una parte cospicua della Premessa di LLP]

-Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern, Francke, 1958 [LLP]

1967

-*Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, a cura di F. Schalk e G. Konrad, Bern-München, Francke, 1967 [è, ad oggi, la più ampia raccolta postuma in lingua tedesca degli scritti auerbachiani non riuniti in volume: su di essa si basano CC e SFDV. Comprende i saggi: *Sacrae scripturae sermo humilis*, *Über das altfranzösische Leodegarlied*, *Über das Persönliche in der Wirkung des heiligen Franz von Assisi*, *Franz von Assisi in der Komödie*, *Figura*, *Figurative texts illustrating certain passages of Dante's «Commedia»*, *Typological symbolism in medieval literature*, *Dante und Vergil*, *Dante's prayer to the Virgin and earlier eulogies*, *Dante's addresses to the reader*, *Nathan und Johannes Chrysostomus*, *Passio als Leidenschaft*, *Entdeckung Dantes in der Romantik*, *Der Schriftsteller Montaigne*, *Racine und die Leidenschaften*, *Über Pascals politische Theorie*, *Vico und Herder*, *Giambattista Vico und die Idee der Philologie*, *Vico und der Volksgeist*, *Sprachliche Beiträge zur Erklärung der «Scienza Nuova» von G.B. Vico*, *Vico's contribution to literary criticism*, *Vico and aesthetic historicism*, *Baudelaires «Fleurs du Mal» und das Erhabene*, *Über den historischen Ort Rousseaus*, *Marcel Proust: Der Roman von der verlorenen Zeit*, *Philologie der Weltliteratur*.

-Recensioni: Ch.S. Singleton, *An Essay on the Vita nuova*; L. Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'amore»*; F. Fergusson, *Dante's Drama of the Mind*; H. Rabow, *Die «Asolanischen Gespräche» des Pietro Bembo*; G. Vico, *La Scienza Nuova*; G. Cohen, *Le théâtre en France au Moyen-Âge*, H. Friedrich, *Montaigne*; F. Schalk, *Einleitung in die Enzyklopädie der französischen Aufklärung*; P. Binswanger, *Die ästhetische Problematik Flauberts*; E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*; L. Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*; L. Spitzer, *Romanische Stil- und Literaturstudien* e L. Spitzer, *Essays in Historical Semantics*; R. Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*. Il vol. è corredato da un'introduzione di Fritz Schalk, da una bibliografia degli scritti di Auerbach e da un indice dei nomi e delle cose notevoli]

2007

-*The three traits of Dante's poetry*, trascrizione (di M. Vialon) tenuta al Pennsylvania State College nel marzo 1948, in Erich Auerbach.

-*Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, a cura di K. Barck e M. Tremml, Berlin, Kadmos, 2007, pp. 414-25, con cd audio della registrazione della conferenza [il titolo è redazionale; *Aspetti della poesia di Dante*, RR 61-73]

Opere di Auerbach impiegate:

Auerbach, E. *Kultur als Politik. Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas* (1938-1947), a cura di Christian Rivoletti, Konstanz University Press, Konstanz 2014.

Auerbach, E. *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana, Christian Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010.

Auerbach, E. *Briefe an Paul Binswanger und Fritz Schalk I* (1930-37), a cura di Isolde Burr, Hans Rothe, in *Romanistisches Jahrbuch*, 60, 2009, pp. 145-90.

Auerbach, E. (1973). *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Garzanti, Milano 2007a.

Auerbach, E. *La corte e la città. Saggi nella storia della cultura francese*, Carocci, Roma 2007b.

Auerbach, E. (1946) *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino Einaudi 2000.

Auerbach, E.; Martin Vialon (hrsg. von), *Erich Auerbachs Briefe an Martin Hellweg (1939-1950)*, Francke Verlag, Tübingen-Basel 1997.

Auerbach, E. (1944). *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1995.

Auerbach, E. *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari: De Donato, 1970.

Auerbach, E. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern 1967.

Auerbach, E. (1963). *Figura*, in Id., *Studi su Dante...* cit.

Auerbach, E. (1943). *Introduzione alla filologia romanza*, Einaudi, Torino 1963.

Auerbach, E. (1958). *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke Verlag, Bern; tr. it. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960.

Auerbach, E. *Giambattista Vico e l'idea di filologia*, in *Convivium*, 1956, pp. 394-406.

Auerbach, E. (1954). *Epilegomena zu «Mimesis»*, “Romanische Forschungen”, 65, pp. 1-18. Trad. it. in id., *Da Montaigne a Proust...* cit.: 183-98.

Auerbach, E. (1953). *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*, Scherpe Krefeld. tr. it. di M. R. Digilio, *Motivi tipologici nella letteratura medievale*, in id., *Romanticismo e realismo...* cit., pp. 75-91.

Auerbach, E. (1952). *Philologie der Weltliteratur*, in *Weltliteratur: Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag, a cura di Walter Muschg ed E. Staiger*, Francke, Bern; trad. it. di R. Engelmann, *Filologia della letteratura mondiale*, Book editore, Castel Maggiore 2006.

Auerbach, E. (1951). *Die verzauberte Dulcinea*, in *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 25, pp. 294-316; tr. *Dulcinea incantata*, in id., *Mimesis...* cit.

Auerbach, E. (1948-1953). *Briefe an Karl Löwith* [2 Briefe, 2 Blätter, Deutsch], Deutsches Literaturarchiv Marbach; consultate in archivio ad Aprile 2023.

Auerbach, E. (1946). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke Verlag, Tübingen 2015.

Auerbach, E. *Sprachliche Beiträge zur Erklärung der «Scienza Nuova» von G. B. Vico*, in *Archivum Romanicum*, 21/2-3, 1937, pp. 173-84.

Auerbach, E. (1936). *Giambattista Vico und die Idee der Philologie*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke, Bern-München 1967, pp. 232-41. Trad. it. in Auerbach, *San Francesco Dante...* cit., pp. 53-65.

Auerbach, E. (1933). *Romantik und Realismus*, in *Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, pp. 426-38. Trad. it. di Christian Rivoletti, in Auerbach, *Romanticismo e realismo...* cit., pp. 3-18.

Auerbach, E. (1932). *Vico und Herder*, “Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 10, pp. 671-86.

Auerbach, E. (1929). *Dante als Dichter der irdischen Welt*, de Gruyter, Berlin/New York 2001; trad. it. di M. L. De Pieri Bonino, *Dante poeta del mondo terreno*, in *Studi su Dante...*cit., pp. 3-156.

Auerbach, E. (1924). *Vörrede* in G.B. Vico, *Die neue Wissenschaft: Über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, Allgemeine Verlagsanstalt, München. Nuova ed. Berlino – New York: de Gruyter, 2000; tr. it. di C. Rivoletti, *Introduzione alla Scienza Nuova*, in Auerbach, *Romanticismo e realismo...* cit., pp. 93-112.

Auerbach, E. *Die Teilnahme in den Vorarbeiten zu einem neuen Strafgesetzbuch*, Frensdorf, Berlin 1913.

Agamben, G. *Lo spirito e la lettera. Sull'interpretazione delle Scritture*, Neri Pozza, Vicenza 2024a.

Agamben, G. *Il corpo della lingua*, Einaudi, Torino 2024b.

Agamben, G. *La voce umana*, Quodlibet, Macerata 2023.

Agamben, G. *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2007.

Agamben, G. *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001.

Agamben, G. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

Agamben, Giorgio (1987) *La passione della fatticità*, in id., *La potenza del pensiero*, Neri Pozza, Vicenza 2005.

Alighieri, Dante. *Commedia*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2018.

Ankersmit, F. R. *Why Realism? Auerbach on the Representation of Reality*, «Poetics Today», 20, 1, 1999, pp. 53-75.

Ardovino, A. *Note su arte e verità*, «Vita pensata», XIII, 29, 2023a, pp. 17-32.

Ardovino, A. *L'opera d'arte*, in A. Fabris (a cura di), *Heidegger. Una guida*, Carocci, Roma 2023b, pp. 153-182.

Ardovino, A. *Il quadrato dell'arte. Considerazioni di struttura su Der Ursprung des Kunstwerkes di Martin Heidegger*, «Logoi.ph», IX, 21, 2023c, pp. 123-46.

Ardovino, A. *Indicazione, esplicazione, appropriazione. Heidegger e il discorso della fenomenologia*, in *Interpretazioni fenomenologiche del cristianesimo*, Lateran University Press, Roma 2016, pp. 9-58.

Ardovino, A. *Der Ursprung des Kunstwerkes di Martin Heidegger in traduzione italiana*, “Studi di estetica”, 33, 2006, pp. 291-306.

Ardovino, A. *Presentazione*, in M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2004, pp. 7-29.

Ardovino, A. *Heidegger. Esistenza ed effettività – Dall'ermeneutica dell'effettività all'analitica esistenziale (1919-1927)*, Guerini, Milano 1998.

Aristotele, *De memoria et reminescentia*, a cura di G. Nastasi, Istituto per gli studi filosofici Press, Napoli 2023.

Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Guastini, Carocci, Roma 2010.

Aurelii Augustini *De trinitate. Libri XV. Libri XIII-XV*, ed. W. J. Mountain, Auxiliante fr. gloriae, Turnholti, Brepols 1968 (CCSL, n. 50A).

Aurelii Augustini *De doctrina Christiana*, ed. J. Martin, Turnholti, Brepols 1962 (CCSL, n. 32).

Aurelii Augustini, *De trinitate libri XV. Libri I-XII*, ed. W. J. Mountain, Auxiliante fr. gloriae, Turnholti, Brepols 1968 (CCSL, n. 50).

Austin, J.L. *How to do things with words. The William James lecture delivered at Harvard University in 1955*, Oxford University Press, Oxford 1962; tr. it. di C. Penco, M. Sbisà, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1997.

Baudelaire, C. *I Fiori del male. Con un saggio introduttivo di Erich Auerbach*, Feltrinelli, Milano 1977.

Bachtin, M. (1986). *Per una filosofia dell'atto responsabile*, in A. Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, Bompiani, Milano 2014.

Bachtin, M. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.

Bal, M. *Narratology: introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 1985.

Balzac, H. *Sarrasine*, in *Romans et contes philosophiques*, Charles Gosselin, Parigi 1831.

Barbero, C. *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma 2016.

Barthes, R. *L'effet du réel*, in id., *Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Parigi 1984; tr. it. *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

Barthes, R. *S/Z*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 2009. Corso tenuto all'École Pratique negli anni 1968/69.

Barthes, R. *La mort de l'auteur*, tr. it. *La morte dell'autore*, di R. Bellotto, in *Il brusio della lingua: saggi critici 4*, Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56.

Barthes, R. *Critique et vérité*, Éditions du Seuil, Parigi 1966; tr. it. *Critica e verità*, di C. Lusignoli e A., Einaudi, Torino 1988.

Barthes, R. *Mythologies*, Éditions du Seuil, Parigi 1957; tr. it. *Miti d'oggi*, di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1975.

Barthes, R. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Parigi 1953; tr. it. *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, di G. Bartolucci et al., Einaudi, Torino 2003.

Battistini, A. *Un filosofo sotto un'immensa cupola barocca: il Vico di Auerbach*, in Paccagnella I., Gregori E. (a cura di), «Mimesis». L'eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario, Esedra, Padova 2009, pp. 81-94.

Benjamin, W. (1928) *Dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1991.

Benedetti, C. *L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, Milano 1999.

Bertoni, F. *The Burial of the Dead: Erich Auerbach e noi*, in *Mimesis 1946-2016, Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach* (Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016) a cura di R. Colombo, F. Francucci, M. Quinto, Pavia University Press, Pavia 2017.

Bidon, D.A., Lett, D., *Children in the Middle Ages*, The University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 1999.

Bierl, A., Latacz, J. *Prolegomena. The Basel Commentary*, De Gruyter, Berlin 2015.

Besomi, C. *Il carteggio Croce-Auerbach*, Archivio storico ticinese, Bellinzona 1977.

Boccaccio, G. *Decameron*, a cura di V. Branca, Accademia della Crusca, Firenze 1976.

Bologna, C. *Le cose e le creature. La divina e umana Mimesis di Pasolini*, in *Mimesis. L'eredità di Erich Auerbach*, Atti del XXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova 2009, 445-466.

Bonzon, A. *La nouvelle critique et Racine*, Nizet, Paris 1970.

Booth, W. C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley 1988.

Booth, W. C. *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1961.

Borges, J. L. *Discusión*, Emecé, Buenos Aires 1996; tr. it. di T. Scarano, *Discussione*, Adelphi, Milano 2000.

Bormuth, M. (2012) *Meaning in History – A comparison between the Works of Karl Löwith and Erich Auerbach*, “Religions”, III, 2, pp. 151-162.

Bjørnstad, H. *Créature sans créateur: pour une anthropologie baroque dans les “Pensées” de Pascal*, Presses de l’Université Laval, Québec 2010.

Brooks, P. *Reading for the Plot*, tr. it. *Trame. Intenzionalità e Progetto del discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, cap. IV.

Brooks, C.; Penn Warren, R. *Understanding fiction*, Appleton-Century-Crofts, New York 1943.

Burckhardt, J. *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Erläuterte Ausg, Kröner 1978.

Cadoni, A. *Mescolanza” e contaminazione degli stili. Pasolini lettore di Auerbach*, “Studi pasoliniani”, 5, 2011, 79-94.

Carroll, N. *Art, Intention and Conversation*, in G. Iseminger (a cura di), *Intention and interpretation*, Temple University Press, Philadelphia 1992, pp. 97-131.

Castellana, R. *Auerbach e Frye: per una teoria del figurale*, in R. Colombo et al. (a cura di), *Mimesis 1946-2016, Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach* (Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016) a cura di R. Colombo, F. Francucci, M. Quinto, Pavia University Press, Pavia 2017, pp. 65-83.

Castellana, R. *Il realismo creaturale di Tozzi: Una lettura di Giovani*, in *La punta di diamante di tutta la sua opera. Sulla novellistica di Federico Tozzi*, Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012, a cura di M. Tortora, Morlacchi editore U.P., Perugia 2014, pp. 35-70.

Castellana, R. *La teoria letteraria di Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2013.

Castellana, R. *Realismo modernista*, "Italianistica", XXXIX, 1, 2010.

Castellana, R. *Sul metodo di Auerbach*, "Allegoria", XIX, 56, 2007, pp. 52-79.

Castellana, R. *Introduzione*, in "Allegoria", XIX, 56, 2007, pp. 9-16.

Cataldi, P. *Vitalità del concetto di figura*, in Colombo R., Francucci F., Quinto M. (a cura di), *Mimesis 1946-2016, Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach*, Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016, Pavia University Press, Pavia 2017, pp. 21-27.

Cave, T. *How to Read Montaigne*, Granta Books, London 2007.

Cedola, A. *Il corpo del personaggio. Sul realismo magico-creaturale delle Novelle per un anno*, "L'Illuminista", pp. 89-110.

Cervantes, M. d. *Don Quijote de la Mancha*, ed. diretta da F. Rico, Real Academia Española, Madrid 2015.

Clare, J. *Shakespeare and Paradigms of early modern Authorship*, "Journal of Early Modern Studies", I, 1, 2012, pp. 137-153.

Compagnon, A. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Éditions du Seuil, Parigi 1998; tr. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000.

Cordibella, G. *Auerbach lettore di Huizinga. Le note autografe all'Autunno del Medioevo e la genesi di Mimesis*, in "Intersezioni", III, 2017, pp. 325-340.

Costa-Lima, L. *Auerbach and Literary History*, in Lerer S. (a cura di), *Literary History and the Challenge of Philology*, Stanford University Press, Stanford 1996, pp. 50-60.

Croce, B. *Filosofia, poesia, storia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1951.

Curtius, E.R. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Milano 1954.

Della Terza, D. *Erich Auerbach*, "Belfagor", XVIII, 3, 1963, pp. 306-322.

De Laude, S. *Pasolini lettore di Mimesis*, in *Mimesis. L'eredità di Erich Auerbach*, Atti del XXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova 2009, 467-482.

De Man, P. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven 1979.

Derrida, J. *La double séance*, in J. Derrida, *La Dissémination*, 1972; tr. it. *La doppia seduta*, di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1989.

De Sanctis, F., *Pagine sparse. Contributi alla sua biografia e supplemento alla bibliografia*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1934.

Descartes, R. *Discours de la méthode*, Jan Maire, Paris 1637; tr. it. *Discorso sul metodo*, di E. Garin, Einaudi, Torino 1994.

De Simone, C. *Il Montaigne di Erich Auerbach e il valore esperienziale della mimesis*, in *Mimesis e realismo. Tra arte, letteratura e politica*, Istituto per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2024, pp. 71-93.

De Simone, C. *Un'estetica della responsabilità. Michail Bachtin e il ruolo dell'autore nella nascita dell'eroe come soggetto autonomo*, "Estetica: Studi e Ricerche", 2023, pp. 1-14. DOI: 10.14648/106267.

Didier L. *Children in the Middle Ages* (soprattutto *Introduzione* e *The Christian Child*), University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 1997.

Didi-Huberman, G. *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Milano 2006.

Dobranski, S.B. *The Birth of the Author: The Origins of Early Modern Printed Authority*, in "DQR Studies in Literature", 2008, pp. 23-45.

Domenichelli, M. *Auerbach, Curtius, Spitzer, Aby Warburg, Geertz, Greenblatt: dal frammento all'insieme*, in Domenichelli M., Meneghetti M. L. (a cura di), *Erich Auerbach*, "Moderna", XI, 1-2, Roma-Pisa, Fabrizio Serra, 2009, pp. 225-235.

Domenichelli, M. *Auerbach: Interpretazione figurale e filosofia della storia. Apocalypsis cum figuris, per figuras*, in Paccagnella I., Gregori E. (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario, Esedra, Padova 2009, pp. 123-142.

Donà, C. *Universalismo e filologia. Auerbach e le reazioni a Mimesis*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007), I. Paccagnella, E. Gregori (a cura di), Esedra, Padova 2009, pp. 35-55.

Dobrovsky, S., Sonnenfeld, A. *Pourquoi La Nouvelle Critique. Critique et Objectivité*, "Books Abroad", XLII, 1, 1968, p. 61.

Dvorák, M. *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, De Gruyter, 1918.

Eco, U. *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

Eckhardi *Die deutschen Werke*, J. Quint (a cura di), Kohlhammer, Stuttgart 1936.

Fabietti, E. *Dodici anni di studi su Auerbach: repertorio bibliografico ragionato* (con la collaborazione di S. Pezzimenti, S. Resconi), “Moderna” 11, 2007, pp. 240-268.

Ferrarin, A. *Hegel and Aristotle*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Ferretti, G.C. *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975.

Ferroni, G. *Attraversando i confini: ibridazione o universalismo?*, in F. Marengo (a cura di), *Letteratura e nazionalità. Un binomio in discussione*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 39-50.

Flasch, K. *Meister Eckhart: Philosoph des Christentums*, Beck C. H., München 2010.

Flaubert, G. *L'opera e il suo doppio*, a cura di F. Rella, Fazi, Roma 2006.

Flaubert, G. *Lettres à Mademoiselle Leroyer de Chantepie*, Le Chateau, Aoste 2008.

Fortini, F. *Mimesis*, in L. Lenzini (a cura di), *Saggi ed Epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, pp. 218-230.

Foucault, M. *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*; tr. it. *L'ermeneutica del soggetto*, Feltrinelli, Milano 2016.

Foucault, M. *Du gouvernement des vivants: cours au Collège de France, 1979-1980*, tr. it. *Il governo di sé e degli altri*, Duepunti, Palermo 2011.

Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris; tr. it. *L'ordine del discorso e altri interventi*, a cura di A. Fontana, M. Bertani, V. Zini, Einaudi, Torino 2004.

Foucault, M. (1970). *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in Harari, J.V. (ed.), *Textual Strategies*, Cornell University Press, Ithaca 1979, pp. 141-160. Conferenza presso l'Università di Buffalo (New York) nel 1970, in versione modificata rispetto alla conferenza dell'anno precedente: *Qu'est-ce qu'un auteur?* *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, no 3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104. (Société française de philosophie, 22 février 1969; dibattito con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl).

Francesco d'Assisi. *Cantico di frate Sole*, in *Poesia religiosa italiana. Dalle origini al '900*, a cura di F. Ulivi e M. Savini, Piemme, Casale Monferrato 1994, pp. 56-57.

Friedman, M. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, Yale University Press, New Haven 1955.

Friedman, N. *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*, in "PMLA", vol. 70, n. 5, dicembre 1955, pp. 1160-1184.

Gadamer, H.G. (1960) *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.

Geertz, C. *Thick description: Toward an Interpretative Theory of Culture*, in "The Interpretation of Cultures", Basic Books, New York 1973, pp. 310-23.

Gellrich, J. M. *Figura, Allegory and the Question of History*, in *Literary history and the Challenge of Philology: the legacy of Erich Auerbach*, a cura di S. Lerer, Stanford University Press, Stanford 1996, pp. 107-123.

Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; tr. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

Genette, G. *Figure III*, Seuil, Paris 1962; tr. it. di L. Zechi, *Figure III: discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.

Gersh, S. *Da Giamblico a Eriugena: origini e sviluppi della tradizione pseudo-dionisiana*, Edizioni di Pagina, Bari 2008.

Grattarola, P. *Ammiano Marcellino fra la “reazione” pagana e il cristianesimo*, “Aevum”, 55, Milano 1981, pp. 80-95.

Greenblatt, S. *Auerbach. Il frammento e l'insieme*, in Domenichelli M., Meneghetti M.L. (a cura di), *Erich Auerbach*, “Moderna”, XI, 1-2, 2009, pp. 15-28.

Greenblatt, S. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago University Press, Chicago 1984.

Grice, H.P. *Utterer's Meaning and Intention*, “The Philosophical Review”, LXXVIII, 2, 1969, pp. 147-177.

Grice, H.P. *Meaning*, “The Philosophical Review”, LXVI, 3, 1957, pp. 377-388.

Gritti, E. *Proclo. Dialettica, anima ed esegesi*, LED, Milano 2008.

Guastini, D. *Dall'allegoria alla figura e ritorno*, “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico”, XVI, 2, 2023, pp. 81-90.

Guastini, D. *Immagini cristiane e cultura antica*, Morcelliana, Brescia 2021.

Guastini, Daniele. *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Laterza, Roma 2003.

Gumbrecht, H. U. *“Pathos of the Earthly Progress”: Erich Auerbach’s Everydays*, in Lerer S. (a cura di), *Literary History and the Challenge of Philology*, Stanford University Press, Stanford 1996, pp. 13-35.

Gumbrecht, H. U. *Atmosphere, mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, Stanford University Press, Stanford 2012.

Halle, S. *What Is an Author? Old Answers to a New Question*, “Modern Language Quarterly”, vol. 63, n. 4, 2002, pp. 457–474.

Hart, T. R. (1989). *Erich Auerbach’s Don Quixote*, in *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*, Princeton University Press, Princeton, pp. 6-15.

Hegel, G.W.F. *Gesammelte Werke IV*, H. Buchner & O. Pöggler (hrsg.), Felix Meiner, Hamburg 1968.

Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Hrsg. von H.G. Hotho, Duncker und Humblot, Berlin 1835-1838, tr. it. *Estetica*, a cura di F. Valagussa, Bompiani, Milano 2013.

Hegel, G.W.F. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nachschriften zu den Vorlesungen*, Hrsg. von A. Gethmann-Siefert und B. Collenberg-Plotnikov, Wilhelm Fink Verlag, München 2004.

Heidegger, M. (1935–36) *Der Ursprung des Kunstwerkes*; tr. it. *Dell’origine dell’opera d’arte e altri scritti*, a cura di A. Ardivino, Centro internazionale studi di estetica, Aesthetica Preprint, Palermo 2004.

Heidegger, M. 1985. *Nietzsche*, Klostermann, Frankfurt a.M.; tr. it. *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2018.

Heidegger, M. Gesamtausgabe, Bände 29/30: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt, Endlichkeit, Einsamkeit, Klostermann, Frankfurt a. M. 1983.

Heidegger, M. (1931-32). *Vom Wesen der Wahrheit*, Klostermann, Frankfurt a. M. *L'essenza della verità*, italiana a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1952.

Heidegger, M. *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1993; tr. it di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1993.

Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Heaven 1967.

Holquist, M. *Erich Auerbach and the Fate of Philology Today*, in "Poetics Today", 20, 1, 1999, pp. 77-91.

Hume, D. (1742). *La tragedia*, in id., *La regola del gusto e altri saggi*, Abscondita, Milano 2006, pp. 41-9.

Huizinga, J. (1919). *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levensen gedachtevormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, tr. it. di F. Paris, *Autunno del Medioevo. Studio sulle forme di vita e di pensiero del quattordicesimo e quindicesimo secolo in Francia e nei Paesi Bassi*, Feltrinelli, Milano 2020.

Illetterati, L. *Figure del limite. Esperienze e forme della finitezza*, Verifiche, Trento 1996.

Ingarden, R. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer, Tübingen 1968.

Iseminger, G. *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia 1992.

Iser, W (1976) *L'atto della lettura. Una risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987.

Iser, W. *The Reading Process: A Phenomenological Approach*, “New Literary History”, III, 2, 1972, pp. 279-99.

Jaspersen, O. *The Philosophy of Grammar*, Chicago University Press, Chicago 1924.

Jolles, A. *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, premessa di E. Raimondi, Mondadori, Milano 2003.

Ježić, F. (2015). *Viewing Vico within German Idealism: On Jacobi's Comparison of Vico with Kant and with Schelling's System of Identity*, “Synthesis philosophica”, 60, 2, 2015, pp. 243-250.

Kant, I. (1790). *Die Kritik der Urteilskraft*; tr. it. *Critica del Giudizio*, a cura di E. Garroni, F. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999.

Kermode, F. *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, Oxford 1967.

Kiening, C. & Mertens Fleury, K. (eds), *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013.

Krystal, A. *This Thing We Call Literature*, Oxford University Press, New York 2016.

Lavagetto, M. *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 1992.

Lemke, A. *Leib der Zeit: Ansätze und Fortschreibungen Erich Auerbachs*, Wallstein Verlag, Göttingen 2024.

Lerer, S. *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of Erich Auerbach*, Stanford University Press, Stanford 1996.

Löwith, K. *Storia e storicismo*, in *Il dibattito sullo storicismo*, a cura di F. Bianco, Il Mulino, Bologna 1978, p. 287.

Löwith, K. (1948). *Can There Be a Christian Gentleman?*, “Theology Today”, 5 (1), pp. 58-67 (<https://doi.org/10.1177/004057364800500108>); tr. it. *Può esistere un gentiluomo cristiano?*, “Società degli individui”, IV, 12, 2001, pp.

Orecchio, F. *Storia, senso, memoria: considerazioni sulla “metacritica” di Karl Löwith all’esistenza storica*, in *Costruzione e distruzione di memorie. Ricerche storiche e filosofiche*, a cura di I. Kajon, F.G. Trotta, Lithos Editrice, Roma 2023.

Lucchini, G. *Auerbach e lo storicismo tedesco*, “Carte romanze”, 4, 2016, pp. 259-302.

Luperini, R. *Metodo e utopia in Mimesis*, in *Erich Auerbach*, a cura di M. Domenichelli & M.L. Meneghetti, “Moderna”, XI, 1-2, 2009, pp. 53-63.

Luperini, R. *L’eredità di Pasolini e quella di Fortini*, “Il Ponte”, 1982, 3-4, ora in Id. *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1986.

Lupton, R. (2000). *Creature Caliban*, in *Shakespeare Quarterly*, 51, n. 1, pp. 1-23.

Mancini, M. *Erich Auerbach. Realismo, stile, filosofia della storia*. “Nuova informazione bibliografica” 1, 2017, pp. 9-41.

Mancini, M. *Montaigne: Mimesis, XII*, in *Mimesis. L’eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario, a cura di I. Paccagnella & E. Gregori, Esedra, Padova 2009, pp. 343-354.

Maj, B. *Il volto e l’allegria della storia. L’angolo di inclinazione del creaturale*, Quodlibet, Macerata 2007.

Mazzarella, E. *Ermeneutica dell'effettività. Prospettiva ontiche dell'ontologia heideggeriana*, Guida, Napoli 2001.

Mazzoni, G. *Auerbach: una filosofia della storia*, "Allegoria", 2007, 56, pp. 80-101.

Mazzoni, G. *Il paradosso di Auerbach*, in E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, Nottetempo, Milano 2022, pp. 9-52.

Mazzoni, G. *Auerbach: una filosofia della storia*, "Allegoria", XIX, 56, 2007, pp. 80-101.

Mendes-Flohr, H. *Apocalyptic and Prophetic Eschatology: A Jewish Homage to St. John of Patmos*, articolo letto in occasione di un simposio dal titolo *Revelation and the Environment A.D. 95–1995*, 1995.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1965.

Meyer, E. (1921-1925). *Ursprung und Anfänge des Christentums*, Stuttgart e Berlin, J.G. Cotta, Berlin.

Montani, P., Ardivino, A., & Guastini, D. *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea. Un'introduzione all'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2002.

Le Mystère d'Adam, éd. dipl. par Leif Sletsjõe (Paris: Klincksieck, 1968), 87.

Muraca, G. *Fortini e Pasolini*, "L'Utopia concreta", 1993, ora in id. *Utopisti ed eretici nella letteratura italiana contemporanea*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2000.

Nabokov, V. *Lectures on Literature*, Harcourt Brace and Company, Orlando 1980.

Neuschäfer, H.J. *Die verzauberte Dulcinea: zur Wirklichkeitsauffassung in Mimesis und im Don Quijote*, in *Sinn und Sinnverständnis: Festschrift für Ludwig Schrader zum 65. Geburtstag*, Berlin, Erich Schmidt, Berlin 1997, pp. 44-51.

Nixon, J. *Erich Auerbach and the secular world: literary criticism, historiography, post-colonial theory and beyond*, Routledge, New York 2023.

Norman, F. *Point of View in Fiction: The development of a Critical Concept*, "PMLA", 70, 1955, pp. 1160-1184.

Norton, A. *The One Who "Taught Us How to Live on This Real Earth, without Any Conditions but those of life"*, University of Wisconsin Press, Madison 2008.

Panofsky, E. (1952). *Idea*, Bollati Boringhieri, Torino 2022.

Panofsky, E. (1927). *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig-Berlin, Teubner, pp. 258-330; trad. it. *La prospettiva come "forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano 1961.

Panofsky, E. (1936). «*Et in Arcadia ego*»: *On the Concept of Transience in Poussin and Watteau*, in *Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer*, a cura di R. Klibansky & H.J. Paton, Oxford University Press, Oxford, pp. 223-254; tr. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1996, pp. 277-301.

Parrinder, P., Woodmansee, M., & Jaszi, P. (a cura di). (1997). *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, Duke University Press, Durham.

Pasolini, P.P. [1979] *Descrizioni di descrizioni*, Milano, 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 1685-2224.

Pasolini, P.P. [1960] *Passione e ideologia*, Milano, 1960, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 709-1239.

Pegorari, D.M. *Il Dante di Auerbach*, in “Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri”, 3, 2006, pp. 95-105.

Piovani, P. *Principi di una filosofia morale*, Morano Editore, Napoli 1972.

Platone. *Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Bur, Milano 2007.

Platone. *Simposio*, introduzione di V. Di Benedetto, premessa al testo, traduzione e note di F. Ferrari, aggiornamento bibliografico di M. Tulli, Bur, Milano 2013.

Platone. *Timeo*, a cura di F. M. Petrucci, introduzione di F. Ferrari, Mondadori, Fondazione Valla, Milano 2022.

Platone. *Cratilo*, in *Pensiero e parola in dialogo sul Cratilo*, a cura di S. Natoli, C. Sini, M. Vegetti, EGEA, Milano 1995.

Pontano, G.G. *De sermone*, a cura di A. Montovani, Carocci, Roma 2002.

Pope, A. (1711). *Essay on Criticism*. Ed. by John Churton Collins, London, Macmillan 1953.

Porter, J.I. *Homer: The Very Idea*, The University of Chicago Press, Chicago 2021.

Porter, J. *Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of Figura*, “Critical Inquiry”, 35, 2017, pp. 80-113.

Porter, J. *Introduction* in E. Auerbach, *Time, History, and Literature: Selected Essays of Erich Auerbach*, a cura di J. O. Newman, Princeton University Press, Princeton 2017, pp. 9-46.

Rapisarda, C. A. *Lo stile umile nei sermoni di S. Cesario di Arles: giustificazioni teoriche e posizioni polemiche*, in *Orpheus*, 17, 2, 1970, pp. 115-159.

Renzi, L. & Pini, D. (2013). *Mimesis, il realismo e il Chisciotte. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola*, "Orillas. Rivista d'ispanistica", 2, pp. 1-53.

Ricoeur, P. *Temps et récit*, Seuil, Paris 1983, tr. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986.

Rigolot, F. *Montaigne et la poétique de l'essai*, PUF, Paris 1982.

Rilke, R. M. *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di G. Zampa, Adelphi, Milano 2020.

Rivoletti, C. *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando, L'intimità e la storia*, in *Letteratura, ragione, represso. Su Francesco Orlando (1934-2010)*, a cura di S. Brugnolo, F. Fiorentino, G. Iotti, L. Pellegrini, S. Zatti, Edizioni della Normale, Pisa 2024, pp. 281-322.

Rivoletti, C. *Forme ibride e rappresentazioni di realtà nella narrativa non finzionale contemporanea*, in *Forme ibride e intrecci intermediali, Da Giotto e Dante alla narrativa e docufiction contemporanee*, a cura di C. Rivoletti, J. Brühne, C. Conrad von Heydendorff, & G. Fanfani, Peter Lang, Berlino 2022, pp. 161-182.

Rivoletti, C. *Dal particolare all'universale: sulla ricezione di Dante nel romanticismo tedesco*, in *Dante fra Italia ed Europa nell'Ottocento*, Biblioteca Ambrosiana, Milano 2021, pp. 61-102.

Rivoletti, C. *Auerbach inedito. Sull'influsso del metodo storico ed ermeneutico di Vico*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di R. Castellana, Artemide, Roma 2009, pp. 101-122.

Rivoletti, C. *Postfazione a "Romanticismo e realismo"*, in *Allegoria*, XIX, 56, 3, 2007, pp. 28-35.

Rivoletti, C. *Per una nuova lettura di Dante*, "L'Alighieri", 33, 2009, pp. 117-134.

Romberg, B. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1962.

Ryle, G. "Thinking and Reflecting" and "The Thinking of Thoughts: What Is 'Le Penseur' Doing?", "Collected Papers" (vol. 2 of Collected Essays, 1929-1968), Hutchinson, London 1971, pp. 465-96.

Said, E. *Beginnings: Intention and Method*, Columbia University Press, New York 1975.

Said., E. *Introduction to the fiftieth-anniversary edition*, in E. Auerbach, *Mimesis. The representation of reality in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton 2003, pp. ix-2.

Santner, E. *On Creaturely Life*, Chicago University Press, Chicago 2006.

Scalabrini, M. *Commedia e civiltà. Dinamiche anticonflittuali nella letteratura italiana del Cinquecento*, Longo Editore, Ravenna 2022.

Scarlato, C. *Il discorso filosofico intorno alla letteratura: Percorsi teoretici nel pensiero francese*, Rosenberg & Sellier, Torino 2024.

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

Scotti, M. "Una polemica in versi": Fortini, Pasolini e la crisi del '56, "Studi Storici", XLV, 4, pp. 991-1021.

Searle, J. *Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, London 1969.

Selbmann, R. *Von Auerbach zu Auerbach: Untersuchungen zur Literatur des Realismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2024.

Shelley, P. B. *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. a cura di E. Dowden, Macmillan, London 1930.

Sofocle. *Tragedie e frammenti*, a cura di Pietro Pucci, G. Avezzù, G. Cerri, 2. ed., Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2003.

Sperandini, M. *Ordine, disordine e “contrordine”: il rapporto tra azione e contemplazione nel pensiero di Gregorio Magno a partire dallo schema dei “tres ordines fidelium”*, “Doctor Virtualis”, XIX, 2024, pp. 319-349.

Stanzel, F. K. *Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an “Tom Jones”, “Moby-Dick”, “The Ambassadors”*, Ulysses, Vienna & Stuttgart 1955.

Starobinski, J. *Montaigne en mouvement*, Gallimard, Paris 1962.

Tessarolo, M. *Il passaggio dalla simbologia coreografica ad altre simbologie artistiche: l'esempio della danza macabra*, “Lares”, LII, 4, 1986, pp. 493-507.

Tinë, G. *Erich Auerbach. Una teoria della letteratura*, Carocci, Roma 2013.

Thomae De Aquino *Summa Theologiae*. Editio Leonina. Roma: Typographia Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, 1888–1906.

Tortonese, P. (eds). *La littérature en perspective*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2009.

Treml, M. & Barck, K. *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2007.

Turner, M. *The Literary Mind*, Oxford University Press, Oxford 1996.

Valagussa, F. *Lo sguardo di Vico. Vero, certo, vero*, “Studi vichiani”, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2024.

Valagussa, F. *L'importanza della personalità nell'ascendente di san Francesco d'Assisi*, Biblioteca Francescana, Milano 2021.

Verene, D.P. *Vico's Science of Imagination*, Cornell University Press, New York 1981.

Vico, G. (1710). *De antiquissima Italorum sapientia*, a cura di M. Sanna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2005.

Vico, G. (1744) *La scienza nuova*, Introduzione e note di P. Rossi, Rizzoli, Milano 1982.

Villey, P. *Les Sources et l'Évolution des Essais de Montaigne*, Hachette, Paris 1908.

Warburg, A. (1923). *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1988.

Weigel, S. *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Fischer, Frankfurt a.M. 2008; tr. it. di M. T. Costa, *Walter Benjamin: la creatura, il sacro, le immagini*, Quodlibet, Macerata 2014.

Wellek, R.. *Auerbach e Vico*, in *Lettere italiane*, 30, 4, 1978, pp. 457-469.

White, H. (1996). *Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism*, in S. Lerer (a cura di), *Literary History and the Challenge of Philology*, Stanford University Press, Stanford, pp. 124-139.

Wimsatt, W.K. & Beardsley, M.C. *The intentional fallacy*, “The Sewanee Review”, LIV, 3, 1946, pp. 468-88.

Woolf, V. (1927), *To the Lighthouse*, Penguin, London 1992.

Wrathall, M. (eds.) *The Cambridge Heidegger Lexicon*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.

BabelWerk. *Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute*. <https://babelwerk.de/babel/der-deutsche-wortschatz-von-1600-bis-heute/>.