

## Auerbach: una filosofia della storia\*

### Guido Mazzoni

---

Il 15 dicembre 1951 Auerbach scrive a Harry Levin e gli racconta la ricezione di *Mimesis* in Europa. Si dice contento che i primi giudizi siano benevoli, ma gli dispiace che il libro venga letto per lo più come «una serie divertente di analisi stilistiche», mentre le idee direttive su cui l'opera si fonda rimangono impercettibili.<sup>1</sup> Oggi sappiamo che *Mimesis* deve una parte considerevole della propria fortuna all'interpretazione che Auerbach non si augurava di ricevere: se il libro figura nei programmi scolastici occidentali, se le sue ristampe si susseguono con ritmo continuo da decenni, ciò accade soprattutto perché *Mimesis* viene letteralmente fatto a pezzi, usato come una serie di analisi del testo e di riflessioni su problemi isolati. Ma la lettura che più contribuisce a diffondere l'opera è la stessa che, a mio modo di vedere, ne impoverisce il senso. Contrariamente a un'immagine che si è imposta subito dopo l'uscita del libro e che è ancora comune, *Mimesis* nasce da premesse molto diverse da quelle su cui di solito si fonda l'*explication de texte* e la sua versione aggiornata nel quarto e quinto decennio del XX secolo, la critica stilistica. Come si sa, il più celebre degli autocommenti disseminati nel testo è il paragone fra la forma di *Mimesis* e la forma dei romanzi modernisti che, tralasciando le svolte esteriori del destino, si soffermano sui frammenti casuali di vita quotidiana, come se ogni piccolo evento contenesse, in potenza, la somma di

\* Questo saggio è stato letto il 16 marzo 2007 al convegno «*Mimesis*» di Auerbach. Per un bilancio sessant'anni dopo, organizzato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa. Ho modificato le traduzioni citate per avvicinarle alla lettera degli originali. Le cifre fra parentesi tonda si riferiscono al volume e al numero di pagina di *Mimesis* nell'edizione italiana in commercio (traduzione di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1964 e ristampe successive). Per quanto riguarda il testo originale di *Mimesis*, ho fatto riferimento alla seconda edizione tedesca (Francke, Bern 1959), che contiene anche il capitolo sul *Don Chisciotte*, assente nella prima edizione di *Mimesis* (1946) e aggiunto nell'edizione spagnola (1950).

1 Cfr. H. Levin, *Two Romanists in America: Spitzer and Auerbach*, in *Grounds for Comparison*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1973, p. 114.



una vita (II, 332). La similitudine andrebbe sviluppata fino in fondo; perché se è vero che in *Mimesis*, come nei grandi romanzi modernisti, le forme del XIX secolo vengono stravolte, è altrettanto vero che le ambizioni del libro, proprio come accade nei grandi romanzi modernisti, rimangono solidamente ottocentesche. Al pari di Proust, Joyce, Mann, Musil o Broch, Auerbach vuole costruire un edificio paragonabile a quelli del secolo precedente, un edificio che, sia pure in forma nuova, continui a rappresentare una totalità. Si fraintende *Mimesis* se non si capisce che la cultura del suo autore non è fatta solo di perizia filologica: le spiegazioni dei testi, il metodo dei campioni, lo studio dei dettagli sono sempre funzionali alla costruzione di un intero; e l'intero è una filosofia della storia letteraria europea che usa la letteratura per disegnare, neanche tanto velatamente, una filosofia della storia europea in generale. Negli anni Quaranta del XX secolo, Auerbach ripete un gesto intellettuale che appartiene all'estetica dell'età di Goethe, e in tal modo scrive un libro che non ha equivalenti nella critica letteraria contemporanea. Si potrebbe parlare a lungo anche solo di questo.

Ma il vero motivo per cui *Mimesis* ci interessa ancora è un altro, a mio modo di vedere. Oltre che per la sua inattualità, la grande narrazione di Auerbach affascina soprattutto perché, per molti di noi, risulta ancor oggi plausibile, perché sta ancora in piedi, perché compone lo sfondo sul quale proiettiamo le nostre piccole narrazioni locali. È una delle poche storie di lunga durata che abbiano resistito alle forze da cui opere simili sono trascinate via. Queste forze sono da un lato il tempo e dall'altro il nostro tempo: da un lato, il mutamento delle forme di vita, dei paradigmi, delle mode intellettuali; dall'altro lo scetticismo di un'epoca culturale che assomiglia, per certi aspetti, al periodo nel quale l'autore di *Mimesis* si formò. Di quell'epoca esiste una straordinaria rappresentazione letteraria, scritta durante gli anni Venti e Trenta, quando Auerbach pubblicava i suoi primi saggi, e ambientata nel 1913, l'anno in cui Auerbach si laureava in legge e cominciava a studiare letteratura – l'*Uomo senza qualità*. Una delle molte frasi icastiche che Musil inventa per descrivere la cultura del primo Novecento recita «[era] un mostruoso miscuglio di rigore nelle minuzie e d'indifferenza per l'insieme». <sup>2</sup> Una formula simile non parla solo del 1913 o degli anni Venti, ma descrive un moto profondo della condizione moderna, una deriva che in alcuni decenni rimane latente e in altri si manifesta con forza distruttiva. Rigore nelle minuzie significa, oggi come allora, che i più ritengono indiscutibili solo le verità particolari prodotte da quelle formazioni discorsive che chiamiamo "scienza" o, nelle discipline umanistiche, "filologia":

---

Auerbach:  
una filosofia  
della storia

2 R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Berlin 1930, vol. I; trad. it. *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1972, § 11, p. 35.

Lo studio della realtà del mondo condotto con metodi scientifici riempie e domina la nostra esistenza; esso è, se si vuole, il nostro mito; infatti, non ne abbiamo un altro, dotato di valore generale.<sup>3</sup>

Oggi, nonostante quarant'anni di post-strutturalismo, questo mito vacilla in teoria ma è ancora largamente egemone nella pratica, come si vede scorrendo gli indici delle riviste che si accumulano, anno dopo anno, sugli scaffali delle nostre biblioteche. Indifferenza per l'insieme significa che, nella storia culturale europea dell'ultimo secolo, riemerge endemicamente una sfiducia atmosferica nella possibilità di aggregare il nostro sapere in teorie e storie complessive. È facile vedere che, fra il rigore nelle minuzie e l'indifferenza per l'intero, fra il moltiplicarsi delle conoscenze settoriali e la crisi delle interpretazioni generali, esiste un legame genetico: durante gli ultimi quindici anni, la quantità di ricerche è cresciuta a dismisura, ma il solo dibattito collettivo, aggregante, internazionale che ha attraversato la critica letteraria ha avuto come tema, emblematicamente, la crisi della critica letteraria. *Mimesis*, come vedremo, affronta in modo esplicito il conflitto fra il proliferare dei dettagli e la scomparsa dell'insieme; anche per questo, forse, sembra sopravvivere al nostro tempo. Nei primi due paragrafi mi soffermerò sull'idea di storia letteraria su cui l'opera si regge; nei successivi, sulla grande narrazione che Auerbach racconta.

Guido Mazzoni

### 1. Storicismo romantico e storicismo positivistico

*Mimesis* comincia *in medias res*: le riflessioni sul metodo non trovano posto in un capitolo, come accadrà in *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (*Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*), ma sono poche e disseminate nel capitolo su Saint-Simon e Vico, nel capitolo sul romanzo modernista e nelle conclusioni. E tuttavia, prima e dopo *Mimesis*, Auerbach scrive molti saggi di teoria, soprattutto negli anni Cinquanta: gli interventi su Vico pubblicati fra l'inizio degli anni Venti e il 1951, la recensione a *Letteratura europea e Medioevo latino* di Curtius (1950), la prefazione a *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* (1951), il saggio *Philologie der Weltliteratur* (1952), gli *Epilegomena a «Mimesis»* (1953), la recensione alla *Storia della critica letteraria* di Wellek (1955), il primo capitolo di *Lingua letteraria e pubblico* (uscito nel 1958). Questi scritti formano un insieme coerente e dispiegano una sorta di teoria della critica dalla quale vale la pena partire. Provo a esporla come un intero.

3 E. Auerbach, *Philologie der Weltliteratur* [1952], trad. it. *Filologia della Weltliteratur*, in *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Editori Riuniti, Roma 1987, p. 161.



Auerbach attribuisce alla parola “filologia” un significato vichiano. La filologia non è una disciplina solo tecnica: è parte della *Geistesgeschichte*, di quella riflessione sulla «storia interna» dell'uomo che ha origine dalla «vera rivoluzione copernicana» nelle scienze dello spirito, lo storicismo.<sup>4</sup> Se fino a questa svolta la cultura era stata giudicata secondo canoni atemporali e atopici, come accade nelle estetiche normative di origine classica, lo storicismo riporta ogni discorso, pensiero, opera, atto all'epoca e al luogo che li ha generati, trasformando le circostanze storiche e locali nell'unico orizzonte del giudizio e dell'interpretazione. Per indicare un simile passaggio, Auerbach aggiunge spesso l'aggettivo «prospettivistico» al sostantivo «storicismo». Questa svolta copernicana non genera né incommunicabilità né relativismo anarchico perché, come recita un presupposto metafisico di Vico che Auerbach ripete costantemente nei suoi saggi, «il mondo civile», cioè il mondo della cultura umana, è stato fatto dagli uomini, «onde se ne possono [...] ritrovare i principî dentro le modificazioni della nostra medesima mente»,<sup>5</sup> la varietà delle forme di vita nascendo sopra un universale comune che, sebbene esista solo come somma complessiva di tutti i suoi modi, permette di interpretare ogni singolo modo.<sup>6</sup> Attraverso la storia e la geografia culturale, gli uomini conoscono se stessi, la propria epoca e il proprio destino,<sup>7</sup> nella convinzione che, come si legge negli *Epilegomena a «Mimesis»*, sia meglio essere legati al proprio tempo consapevolmente che inconsapevolmente.<sup>8</sup>

Più volte Auerbach traccia la genealogia di questa rivoluzione copernicana. Reso possibile dall'ampliarsi dell'orizzonte geografico europeo che ebbe luogo nel Cinquecento (II, 73), ma ostacolato, per almeno due secoli, dal perdurare del classicismo e dallo sviluppo delle idee giusnaturalistiche e illuministiche sull'immutabilità della natura umana, lo storicismo emerse una prima volta con la *Scienza nuova* di Vico e poi rinacque autonomamente, fra il 1760 e il 1770 in Gran Bretagna, ma soprattutto in Germania grazie a Herder. Divenne egemone nell'età di Goethe, con i fratelli Schlegel, Jakob Grimm, Hegel e lo stesso Goethe; dallo storicismo

---

Auerbach:  
una filosofia  
della storia

- 4 E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke, Bern 1958; trad. it. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 17.
- 5 G. B. Vico, *Scienza nuova* [1744], in *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 1990, libro I, sezione III (*De' Principi*), pp. 541-542. Cfr. E. Auerbach, *Sprachliche Beiträge zur Erklärung der «Scienza nuova» von G. B. Vico* [1937], trad. it. *Contributi linguistici all'interpretazione della «Scienza Nuova» di G. B. Vico*, in *San Francesco Dante Vico*, cit., p. 66.
- 6 E. Auerbach, *Giambattista Vico und die Idee der Philologie* [1936], trad. it. *Giambattista Vico e l'idea di filologia*, in *San Francesco Dante Vico*, cit., p. 60; Id., *Contributi linguistici all'interpretazione della «Scienza Nuova» di G. B. Vico*, cit., pp. 71-72; Id., *Vico and Aesthetic Historicism* [1948], trad. it. *Vico e lo storicismo estetico*, in *San Francesco Dante Vico*, cit., p. 90.
- 7 Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, cit., pp. 161 sgg.
- 8 E. Auerbach, *Epilegomena zu «Mimesis»* [1953], trad. it. *Epilegomena a «Mimesis»*, in *Da Montaigne a Proust*, Garzanti, Milano 1973, p. 252.

smo romantico nacque poi la filologia positivista, cioè il paradigma di fondo della disciplina che Auerbach pratica. Pur nettamente inferiori ai critici e ai filosofi romantici per ricchezza di pensiero, gli eruditi del secondo Ottocento e del primo Novecento ebbero il merito di raccogliere il materiale storico e di «riempire con un contenuto scrupolosamente vagliato quell'ampio orizzonte cui la speculazione [romantica] aveva solo accennato».<sup>9</sup> Durante tutta la sua vita intellettuale, Auerbach si sforzò di tenere insieme gli scopi dello storicismo romantico e i metodi della filologia positivista,<sup>10</sup> e questa doppia eredità si impresso nella forma dei suoi lavori: mentre i suoi primi saggi, *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich* ('Sulla tecnica di composizione della novella del primo Rinascimento in Italia e in Francia') e *Dante, poeta del mondo terreno*, cominciano inquadrando il problema in una cornice di filosofia della storia letteraria, i capitoli di *Mimesis* partono dall'*explication de texte*. Se però si guarda alla struttura del libro, ci si accorge che gli snodi di *Mimesis* non sono molto diversi da quelli di *Dante, poeta del mondo terreno*. Ad Auerbach sfuggì sempre quanto le due tradizioni cui si richiamava fossero diverse, e forse fu proprio questa cecità a fare la sua fortuna.

La differenza è sostanziale, rimanda a una diversa teoria della causalità storica ed emerge soprattutto quando si tratta di immaginare il concetto di epoca. Lo storicismo romantico concepisce i periodi e le culture come entità unitarie; presuppone cioè che fenomeni coevi siano in qualche modo legati a comporre un intero, indica le unità storiche con metafore sintetiche di origine spiritualistica (*Zeitgeist*, *Volkgeist*) e le trasforma in soggetti dell'accadere collettivo. Invece la filologia positivista diffida degli universali aggreganti e conosce solo forme di causalità meccanica: l'influenza di uno scrittore su un altro scrittore, di un evento storico su un circolo culturale, di un certo *milieu* su una certa forma artistica. Dal paradigma filologico Auerbach eredita la sfiducia nei confronti di quelli che chiama i «concetti astrattamente riassuntivi» (*abstrakt zusammenfassende Begriffe*):<sup>11</sup> nozioni come Spirito del popolo o Spirito del tempo, ma anche entità più circoscritte come Classicismo, Rinascimento, Manierismo, Romanticismo o Simbolismo; ed eredita soprattutto l'idea che l'unica forma di esattezza si raggiunga attraverso l'accerta-

9 E. Auerbach, *René Wellek: A History of Modern Criticism: 1750-1950* [1955], trad. it. in *San Francesco Dante Vico*, cit., p. 226.

10 «La parte più difficile della mia attività mi è sempre sembrata quella in cui si trattava di ricondurre il problema generale che aveva suscitato il mio interesse ad un insieme di fatti filologicamente registrabili»: E. Auerbach, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* [1951], trad. it. *Prefazione a Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, in *Da Montaigne a Proust*, cit., p. 258. Cfr. anche E. Auerbach, *Introduction aux études de philologie romane*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1949; trad. it. *Introduzione alla filologia romanza*, Einaudi, Torino 1963, pp. 37-39.

11 Auerbach, *Epilegomena a «Mimesis»*, cit., p. 250.



mento puntuale dei dati di fatto, la filologia positiva.<sup>12</sup> Questo tipo di precisione si ferma però ai dati particolari,<sup>13</sup> mentre Auerbach, pur non credendo ai concetti astrattamente riassuntivi, rimane sempre fedele a due presupposti di origine romantica, e prima ancora vichiana: che la storia non sia un cumulo di eventi irrelati ma formi un intero;<sup>14</sup> e che lo storico abbia il dovere di proporre un'interpretazione complessiva dell'accadere.<sup>15</sup> Se si leggono *Sulla tecnica di composizione della novella del primo Rinascimento in Italia e in Francia* o *Dante, poeta del mondo terreno*, la parentela con i concetti sintetici dello storicismo romantico appare chiaramente e si cristallizza nella forma dei saggi. Tracciando l'evoluzione della novella, per esempio, Auerbach esibisce le due componenti della sua cultura fin dalle pagine iniziali, visto che la prima e la quarta nota del saggio rinviano a Friedrich Schlegel e a Burckhardt, mentre la terza rinvia a Bédier.<sup>16</sup>

Auerbach interpreta la struttura di *Mimesis* come una risposta alla difficoltà di mantenere le ambizioni sintetiche dello storicismo romantico in un'epoca che ha fatto della scienza il proprio mito, che diffida delle sintesi e che intende la conoscenza come una somma infinita, centrifuga di piccole nozioni settoriali. La forma del libro risponderebbe a questo compito.<sup>17</sup> Il suo fondamento, secondo Auerbach, è la teoria dello «spunto» (*Ansatz*) esposta in *Filologia della «Weltliteratur»* e poi nel primo capitolo di *Lingua letteraria e pubblico*:

per realizzare una grande opera di tipo sintetico è necessario trovare anzitutto uno spunto (*Ansatz*), direi quasi un appiglio (*Handhabe*), che permetta di attaccare l'argomento. Lo spunto deve isolare una cerchia di fenomeni rigorosamente circoscritta e ben calcolabile; e l'interpretazione di questi fenomeni deve avere una forza di irradiazione (*Strahlkraft*) capace di ordinare ed interpretare anche un territorio molto più vasto di quello dello spunto.<sup>18</sup>

---

Auerbach:  
una filosofia  
della storia

12 Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico*, cit., p. 25.

13 Auerbach, *Epilegomena a «Mimesis»*, cit., p. 252.

14 Fondamentale l'*incipit* di *Vico und Herder* [1931]: «La maggior parte di voi studia alla Facoltà di Filosofia, e si dedica quindi alla storia: storia sia dei mutamenti del mondo politico ed economico, sia dell'arte, della lingua o della letteratura. Alla base di tale studio sta necessariamente una convinzione: che vi sia una storia (*Geschichte*), e non soltanto un accadere (*ein Geschehen*); che, dunque, nell'ambito delle azioni e delle sofferenze degli uomini i fenomeni che accadono non siano isolati, senza un nesso reciproco (e quindi la loro totalità soltanto un ammassarsi nel tempo che scorre), ma che i molti e svariati eventi della vita dell'uomo nel tempo terrestre formino un intero, un unico decorso o un'immagine dotata di senso, nella quale ogni singolo avvenimento è variamente radicato e può trovare una sua interpretazione»: E. Auerbach, *Vico und Herder*, trad. it. *Vico e Herder*, in *San Francesco Dante Vico*, cit., p. 108.

15 Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, cit., p. 160.

16 E. Auerbach, *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich* [1921], trad. it. *Tecnica di composizione della novella*, Beniamino Vignola, s. l. 1996, pp. 15-17.

17 Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, cit., p. 170.

18 *Ivi*, p. 168.

Gli spunti possono giungere da testi significativi, come i brani con cui si aprono i capitoli di *Mimesis*, o da «idee direttive» (*leitende Gedanken*),<sup>19</sup> come la storia della divisione degli stili; ma qualunque sia la natura degli appigli, gli argomenti particolari da cui si inizia debbono possedere una forza di irradiazione, debbono illuminare un intero paesaggio storico. Il metodo dei campioni nasce da questa esigenza.

Il concetto di critica che Auerbach espone nei saggi su Vico e nel capitolo introduttivo a *Lingua letteraria e pubblico* emerge dunque dall'incontro conflittuale di due genealogie. Un simile processo si compie in un'epoca di crisi. L'autore di *Mimesis* fu influenzato da quello storicismo filosofico post-hegeliano che si sviluppa, nella cultura di lingua tedesca, con Burckhardt e poi con Dilthey, anche se nei suoi saggi non se ne trovano molte tracce.<sup>20</sup> Lasciando da parte i problemi genealogici e leggendo il nostro autore con gli occhi del presente, si nota subito che lo storicismo di *Mimesis* risulta molto diverso da quello che si è affermato negli ultimi quarant'anni con Foucault e col *New Historicism*. Auerbach è sostanzialmente estraneo alla metafisica nietzschiana: ignora la famiglia di problemi che nascono dalla svolta linguistica; crede che la filologia, almeno nell'ambito del particolare, non sia una delle tante precomprensioni con cui imponiamo un ordine al magma del reale, ma abbia il potere di ricostruire le cose «come sono state davvero», secondo la formula di Ranke; giudica la storia prospettivistica un orizzonte vincolante del giudizio e dell'interpretazione. Nella recensione a *A History of Modern Criticism* di Wellek si legge che collocare le opere nel loro tempo e nel loro spazio culturale significa disporre i testi nella sola ottica possibile, giacché lo storicismo prospettivistico è l'antitesi di ciò che Auerbach chiama l'«individualismo romantico», intendendo con queste parole l'estetica e l'ermeneutica relativistica. Le categorie della critica contemporanea hanno, ai suoi occhi, un'impostazione esageratamente personale;<sup>21</sup> l'impoverimento della coscienza storica non è una forma di liberazione, ma una minaccia pericolosa.<sup>22</sup>

A queste differenze si unisce però una somiglianza decisiva. Ad Auerbach è chiaro che la sintesi costruita attraverso l'*Ansatz* non garantisce esattezza, perché l'esattezza si dà solo nel particolare, mentre la sintesi è oggetto di «arte» oltre che di «scienza»:

La sintesi storica a cui pensiamo, pur potendo trovare il suo significato solo sul fondamento della penetrazione scientifica del materiale, è un prodotto dell'intuizione personale (*ein Erzeugnis persönlicher Intuition*), e quin-

19 Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 339.

20 Le più vistose sono forse nell'*Introduzione alla filologia romanza*, cit., pp. 39-40.

21 E. Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, cit., p. 165.

22 *Ivi*, p. 162.

di può essere fornita solo dal singolo. Nel caso in cui riuscisse alla perfezione, nascerebbero nel contempo un contributo scientifico (*eine wissenschaftliche Leistung*) e un'opera d'arte (*ein Kunstwerk*).<sup>23</sup>

La sintesi è una costruzione soggettiva, una personale scommessa di senso che richiede una dose di cecità – Nietzsche e Foucault avrebbero detto una violenza. A questa famiglia di pensieri appartiene il paragone fra la struttura di *Mimesis* e i procedimenti del romanzo modernistico, che spostano il centro di gravità da eventi pubblici a fatti minimi ma carichi di valore per gli individui, introducendo un elemento prospettivistico nella mimesi seria della vita quotidiana (II, 332-333). Per un verso, *Mimesis* accetta una teoria disincantata dell'accadere storico, quella che è implicita nella filologia; per un altro, difende un bisogno di sintesi carico di soggettività e anteriore a ogni esattezza scientifica. Ciò che desideriamo, ciò di cui abbiamo bisogno è l'intero, un'immagine del nostro destino storico, una genealogia di ciò che siamo, mentre nella filologia è nascosta una forza distruttiva che perde di vista gli scopi in nome dei quali ha senso guardare al passato. *Mimesis* si conclude, non a caso, parlando del danno della storia per la vita: «è possibilissimo che il libro debba la sua esistenza proprio alla mancanza di una grande biblioteca specializzata» (II, 343). Come i grandi romanzieri modernisti mantengono un legame con la tradizione narrativa ottocentesca riscrivendone in modo nuovo gli elementi costitutivi, così Auerbach interpreta la dialettica ottocentesca fra storicismo romantico e storicismo positivistico con uno spirito *absolument moderne*.

---

Auerbach:  
una filosofia  
della storia

## 2. Paragoni e possibilità

Adesso abbandoniamo le riflessioni di Auerbach su se stesso, guardiamo al testo di *Mimesis* e chiediamoci com'è fatto il libro. La più importante movenza argomentativa è quella che chiamerei *la tecnica del paragone estraniante*: quasi tutti i capitoli del libro sono costruiti attorno a confronti; il tipo di sguardo che Auerbach rivolge alle opere rimanda a un termine di paragone anche quando il paragone non è esplicito. Scelgo alcuni esempi a caso: un'osservazione come quella secondo cui in Molière i servi sono solo delle caricature e tutto quello che fanno, pensano, desiderano è rivolto ai problemi dei padroni, e mai alla propria vita (II, 124), contiene un riferimento implicito ad altre opere in cui la vita dei servi è trattata diversamente; allo stesso modo, quando si dice che in *Luise Millerin* veniamo a sapere poco o nulla delle condizioni del ducato o delle cause storiche che determinano la caduta dei dominanti (II, 207), si rimanda

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 166.

implicitamente a opere che descrivono queste cause e queste condizioni. *Mimesis* affianca dunque la tipica movenza di ogni storicismo (prendere un'opera e calarla nel tempo e nello spazio in cui è nata) a un movimento complementare e per certi versi opposto (paragonare delle famiglie di opere nate in circostanze differenti), e ciò in nome del principio vichiano secondo il quale la mente umana può ritrovare se stessa in ciascuna delle sue modificazioni.

L'altra caratteristica peculiare di *Mimesis* è la maniera di concepire le differenze che i paragoni estranianti colgono, e dunque di immaginare il concetto di epoca. Per illustrarla, parto da uno degli attacchi più duri che siano stati rivolti alla tradizione dello storicismo romantico, quello che Ernst Gombrich espone in molti dei suoi libri, ma soprattutto nel saggio *In Search of Cultural History* (1967). Agli occhi di Gombrich, un simile paradigma è intollerabile perché tende a concepire le epoche come organismi unitari e a presupporre, in modo più o meno consapevole, l'esistenza di uno spirito del tempo:

Lo storico della cultura è messo peggio di ogni altro storico. I suoi colleghi che lavorano sulla storia economica e politica, nei loro campi specifici, [...] possono parlare della riforma del parlamento o delle relazioni anglo-irlandesi senza far riferimento a una filosofia della storia onnicomprensiva. Ma la storia della cultura come tale [...] non viene intrapresa senza un principio ordinatore, un centro attorno al quale impennare la ruota del diagramma hegeliano. Così la storia della storiografia della cultura può essere letta come una successione di tentativi di salvare gli assunti hegeliani senza accettare la metafisica hegeliana.<sup>24</sup>

È innegabile che gli storici della cultura abbiano cercato di salvare l'idea che le epoche siano entità coese attorno a un principio ordinatore. Cambiano le metafisiche, ma non cambia la tendenza a riunire la dispersione dei fenomeni in un'unità. Di solito, aggiungo io, quest'unità viene designata con una metafora che funziona da modello: l'organismo, lo spirito, la mentalità, la logica, la grammatica, il paradigma, la struttura. Nel secolo e mezzo o nei due secoli che separano l'invenzione di concetti come spirito del popolo o spirito del tempo dall'invenzione di concetti come «fondamento metafisico»,<sup>25</sup> «episteme»<sup>26</sup> o «logica culturale di un'epoca»,<sup>27</sup> sono mutati i vocabolari, ma il gesto filosofico è rimasto immutato.

24 E. H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Clarendon Press, Oxford 1967, p. 25.

25 M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes* [1938], trad. it. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 71.

26 M. Foucault, *Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967.

27 F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London-New York 1991.



*Mimesis* non possiede questi principî ordinatori. Al posto dei concetti astrattamente riassuntivi troviamo, implicito nelle pieghe dell'argomentazione, un nuovo modo di immaginare le epoche – un modo che non diventa mai concetto, ma che si cristallizza nello stile. Eloquenti sono gli indizi sedimentati nel lessico critico: laddove Auerbach colloca dei confini storici, li ricorrono sostantivi e aggettivi come *Möglichkeit*, *möglich*, *vorstellbar*: 'possibilità', 'possibile', 'concepibile'. Alcuni esempi:

Le cose che avvengono fra Caino e Abele, fra Noè e i suoi figli, fra Abramo, Sara e Agar, fra Rebecca, Giacobbe, Esaù, ecc., non sono pensabili (*vorstellbar*) nello stile omerico. (*Mimesis*, I, 27)

Una secolarizzazione vera [del dramma cristiano della Passione] 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 di essere l'unica vera e valida, cominciano a intravedersi altre possibilità [...] di rappresentazione (*Darstellungsmöglichkeiten*) dei fatti umani. (I, 176)

Egli [Molière] ha segnato i limiti di quanto era [...] possibile [nell'età di Luigi XIV] (*er hat die Grenze des damals Möglichen abgesteckt*). (II, 123)

una disperazione così indefinita [come quella di Emma Bovary] c'era forse sempre stata, ma in precedenza nessuno aveva pensato di prenderla sul serio in un'opera letteraria. Un tragico così privo di forma [...] era diventato concepibile (*erfassbar*) solo col romanticismo. (II, 263)

nei secoli in cui lo scrittore dipendeva da un principe mecenate o da una chiusa minoranza aristocratica, un tono simile [il tono con cui i Goncourt si rivolgono al pubblico dei lettori nella prefazione a *Germinie Lacerteux*] sarebbe stato assolutamente impossibile (*gänzlich unmöglich*). (II, 276)

Auerbach immagina le epoche come campi di possibilità, spazi storici all'interno dei quali diventa possibile scrivere certe cose in un certo modo e impossibile scrivere altre cose in un altro modo. Non ha bisogno di supporre l'esistenza di un *a priori* storico, né tanto meno di formularlo a parole: gli basta confrontare i campi, osservare le differenze. Di fatto, le epoche vengono trattate in modo unitario, ma quest'unità rimane fluida, mobile e talvolta contraddittoria. I soggetti dell'accadere storico non sono idee, organismi, spiriti, mentalità, logiche, grammatiche: sono semplici individui, gli scrittori, presi in un sistema mutevole di modalità – di regole, temi e stili. Auerbach conserva ambizioni hegeliane abbandonando la metafisica hegeliana.

---

Auerbach:  
una filosofia  
della storia

### 3. La grande narrazione di *Mimesis*

Non è facile dar forma unitaria al racconto che l'opera propone. Leggendo la bibliografia su *Mimesis*, per esempio, si rimane colpiti da quanto divergano i semplici riassunti dell'opera, sia quelli che si incontrano nelle prime recensioni, sia quelli che troviamo nei saggi più recenti. Ciò accade perché Auerbach espone una storia di lunghissima durata, ma lo fa nascondendo le astrazioni. Cosa dice *Mimesis*?

*Mimesis* legge la storia letteraria europea alla luce del conflitto originario che oppone le due radici culturali dell'Occidente, la tradizione greco-latina e la tradizione ebraico-cristiana. In epoca moderna, a queste due genealogie se ne aggiunge una terza, dotata di caratteristiche autonome. Il confine più importante, come sappiamo, passa dalla poetica della divisione degli stili (*Stiltrennung*). Fedele al suo gesto critico, alla sua allergia per le formule, Auerbach non la definisce una volta per sempre, ma ne precisa i tratti di capitolo in capitolo. La dichiarazione più esplicita è nella parte dedicata a Petronio:

È vero che [nella letteratura antica] si hanno, nelle poesie pastorali e amoro-se, alcune forme intermedie, ma nel complesso vige la regola della separazione degli stili (*Stiltrennungsregel*) [...]: tutto ciò che è bassamente realistico (*alles gemein Realistische*), tutto quello che è quotidiano, dev'essere rappresentato solo comicamente, senza approfondimento problematico (*ohne problematische Vertiefung*) [...]. Si deve dire che allora non furono considerate seriamente nella letteratura le professioni e le condizioni quotidiane – commercianti, artigiani, contadini, schiavi –, la scena quotidiana – casa, laboratorio, bottega, campo –, le abitudini di vita quotidiana – matrimonio, figli, lavoro, alimentazione. (I, 38)

Già implicita in Omero, questa tendenza viene codificata nel corso del IV secolo a. C., Auerbach non lo dice, perché il suo discorso segue la storia dei fenomeni e non la storia dei concetti, ma il primo documento illustre in cui la *Stiltrennung* viene enunciata come principio al tempo stesso descrittivo e normativo è il secondo capitolo della *Poetica* di Aristotele:

Coloro che imitano imitano uomini che agiscono, e questi, di necessità, sono seri (*spoudaious*) o dappoco (*phaulous*). I caratteri si conformano in effetti quasi sempre a questi soli tipi, perché tutti differiscono per quanto riguarda il carattere in vizio (*kakia*) o in virtù (*arete*), e sono dunque migliori di noi, peggiori di noi o simili a noi.<sup>28</sup>

Gli uomini che Aristotele chiama «migliori di noi», cioè i semidèi o gli eroi aristocratici dell'*epos* e della tragedia, compiono imprese straor-

28 Aristotele, *Poetica*, 2, 1448 a.

dinarie o vanno incontro alle sventure eccezionali che i poeti rappresentano con un atteggiamento serio e uno stile alto, conformemente alla dignità delle gesta; gli uomini «peggiori di noi», cioè gli schiavi o i personaggi «dappoco» della commedia, compiono azioni ridicole o leggere che i poeti rappresentano con un atteggiamento e uno stile adeguati. Nella cultura greca la gerarchia fra le persone è sancita da criteri che sono insieme sociali e morali: l'uomo migliore di noi possiede l'*arete* ed è *spoudaios*, cioè 'dabbene', 'serio', ma anche 'nobile'; l'uomo peggiore è segnato da un vizio (*kakia*) o da una mancanza (*hamartema*) ed è *phaulos*, cioè 'dappoco', 'di poco peso', ma anche 'ignobile'. La poetica e la retorica classica diedero poi un ordine sistematico alle categorie di Aristotele, creando un sistema di regole che rispecchia una gerarchia sociale rigida e lascia, come unica eccezione possibile, la parodia,<sup>29</sup> cioè un'infrazione che rovescia la norma senza negarne il valore. Di queste corrispondenze abbiamo un'immagine esemplare ma tardiva nella *rota Vergilii* medievale, che riassume i generi della retorica antica in uno schema unitario, legando insieme la classe sociale dell'eroe, l'azione rappresentata, l'*ornatus* e il tipo di atteggiamento richiesto al pubblico, secondo un ordine severo che ammette l'alternanza degli stili all'interno di uno stesso discorso, ma non una mescolanza completa che abolisca le differenze.<sup>30</sup>

La *Stiltrennung* presuppone che fra gli esseri, le forme di vita, le sfere della vita, i tipi di azione, gli strumenti umani esistano delle gerarchie naturali, e istituisce una corrispondenza fra la qualità degli argomenti e la qualità dello stile, distinguendo tre livelli: l'umile, il medio e il sublime. A quello che Auerbach dice in *Mimesis* occorre aggiungere uno spunto che si trova accennato, seppur in forma embrionale, in *Letteratura latina e pubblico*: se i *genera elocutionis* erano tre, di fatto la *Stiltrennung* antica si rivelò asimmetrica, perché i confini fra umile e medio furono sempre piuttosto incerti. Lo stile basso poteva infatti comprendere il comico, il satirico, l'eroticoscherzoso, l'osceno, ma anche la vita quotidiana, l'informazione di fatto, il bozzetto, il dato marginale; ne facevano parte il mimo, il giambo e la satira, ma anche i brani di un'orazione giudiziale che si occupavano di argomenti privati o di economia.<sup>31</sup> Peraltro, già la *Poetica* di Aristotele parla pochissimo di generi intermedi: benché si dica che il pittore Dionisio e il poeta Cleofonte hanno rappresentato esseri come noi,<sup>32</sup> il discorso procede sempre in modo binario, contrapponendo la tragedia alla commedia, l'epos serio all'epos comico. Non sappia-

---

Auerbach:  
una filosofia  
della storia

29 Cfr. Aristotele, *Poetica*, 2, 1448 a; 22, 1458 b-1459 a.

30 Cfr. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico*, cit., p. 43.

31 *Ivi*, p. 42.

32 Aristotele, *Poetica*, 2, 1448 a 6, 1448 a 12.

mo se il silenzio di Aristotele corrisponda a una scelta, o se più banalmente nasca dalle circostanze che hanno mutilato il testo della *Poetica*; sappiamo però che la struttura del trattato rispecchia una bipartizione interna alla cultura antica. È infatti indubbio che la letteratura greca e latina abbiano riservato, alle vicende degli uomini simili a noi, un'attenzione inferiore a quella che la letteratura moderna riserverà loro, così come è indubbio che una vasta porzione di realtà oggi giudicata degna di mimesi seria rimase confinata nel dominio del comico o dello stile medio: «le professioni e le condizioni quotidiane [...], la scena quotidiana [...], le abitudini di vita quotidiane – matrimonio, figli, lavoro, alimentazione» – in una parola, l'ambito di quella che Charles Taylor chiama «la vita comune», cioè la sfera delle attività legate alla felicità domestica, alla riproduzione, alla produzione, al lavoro, alla famiglia, al privato, al quotidiano.<sup>33</sup> Secondo i principî della *Stiltrennung*, questi temi meritano un trattamento farsesco, satirico o tutt'al più intermedio, come accade nella letteratura bucolico-pastorale o nella commedia nuova, ma non possono diventare materia di un'opera pienamente seria. Se si legge la *Poetica* alla luce dell'*Etica Nicomachea*, si capisce che gli uomini «simili a noi» sono proprio quelli che vivono nella sfera della vita comune, dedicandosi alle attività che producono l'agio necessario per accedere alla sfera superiore dell'eroismo pubblico e della teoresi, ma che in sé non conferiscono alcuna virtù eminente.

La divisione degli stili classica tramontò con la crisi del mondo antico, per poi risorgere, in forma irrigidita, con il classicismo umanistico-rinascimentale e ritornare egemone fra il Cinquecento e la seconda metà del Settecento. Nel capitolo dedicato a Chrétien de Troyes si parla però di un'altra forma di *Stiltrennung*, storicamente autonoma rispetto alla prima. Si tratta di quella separazione degli stili nata nelle corti francesi del XII secolo e propagatasi in tutta Europa grazie alla fortuna dei romanzi cavallereschi e della forma di vita cortese (I, 136 sgg.). Benché l'influenza della poetica antica sui romanzi medievali sia debole, e benché lo stile di questi ultimi scivoli con facilità da un registro a un altro, l'effetto complessivo risulta analogo: un ceto di personaggi rappresentativi, nobili di nascita, ha diritto alla mimesi seria, mentre la vita delle persone qualsiasi si trova confinata in un sottomondo. Col tempo, le frontiere della dignità e dell'indegnità furono ridisegnate, come accadde quando l'ideale cavalleresco fu accolto dai ceti cittadini di origine borghese e la nobiltà divenne una caratteristica dell'animo, e non del sangue. Ciò che rimase invariata è l'idea che «il nobile, il grande e l'importante non abbia nul-

33 Ch. Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1989; trad. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993, pp. 27-30 e 265-307.

la a che fare con la realtà comune» (I, 154): in questo le divisioni degli stili antica e cortese, nonostante le differenze genealogiche, si assomigliano. Volendo trarre dal racconto di *Mimesis* una di quelle conclusioni generali che Auerbach non formula mai, potremmo dire che la vicinanza fra i diversi tipi di separazione stilistica è di ordine etico-politico prima che estetico: nella storia occidentale ogni società antiegalitaria, retta da un'etica pubblica di tipo aristocratico e da un ideale eroico di vita adempiuta, ha generato forme di *Stiltrennung*.

A queste rappresentazioni gerarchiche si contrappongono delle rappresentazioni egualitarie. La più antica discende dalla Bibbia, e in particolare dal Nuovo Testamento. Creando l'uomo a propria immagine e somiglianza, e incarnandosi nella mortalità per redimerla, il dio dei cristiani ha dato un senso a ogni aspetto della realtà abitata dalle sue creature:<sup>34</sup> i luoghi e gli oggetti comuni, gli aspetti assolutamente privati della vita interiore, l'imperfezione dei corpi, tutti quei lati del mondo che per l'arte classica erano senza interesse, o degni tutt'al più di un interesse comico, vengono riscattati da questo nuovo orizzonte teologico, dove il divino si manifesta in circostanze davvero quotidiane, incarnandosi in un uomo povero che vive fra persone e cose ordinarie, si circonda di pescatori, lebbrosi, prostitute e muore ostentando la propria fragilità. Il racconto dell'incarnazione e della passione di Cristo è inconciliabile con le censure sociali e formali cui la letteratura greca e latina sottoponevano gli argomenti di stile alto. L'asimmetria è anche stilistica: il registro della storia sacra è infatti *sermo humilis*, come è giusto che sia in una vicenda i cui personaggi possono appartenere alle classi più basse e la cui lezione dev'essere capita da tutti. Ecco perché lo sviluppo del cristianesimo e la crisi della cultura classica coincidono con la diffusione di ciò che Auerbach chiama il realismo cristiano (I, 166 sgg.).

Quest'ultimo presenta tre aspetti, spesso intrecciati, che occorre distinguere. Innanzitutto, mescola le classi sociali, i tipi di azione e i livelli stilistici, come Auerbach spiega nel capitolo su Agostino e poi nel capitolo su Dante; in secondo luogo, fornisce un quadro interpretativo che, attraverso la concezione figurale, permette di interpretare la storia umana alla luce di precetti, racconti, *exempla* custoditi nella storia sacra, come si sottolinea nel capitolo sul *Mystère d'Adam* e nel capitolo su Dante; infine, crea un nuovo modo di guardare la vita terrena, fondato sul sentimento della fragilità, della caducità, della corrottabilità dei corpi mortali. Questa percezione, tipica del realismo che Auerbach chiama creaturale, si diffonde soprattutto nell'autunno del Medioevo (Huizinga è esplicitamente citato in *Mimesis*) e sopravvive anche durante il Cinquecento e l'età barocca.

---

Auerbach:  
una filosofia  
della storia

34 E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, trad. it., *Dante, poeta del mondo terreno*, in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963, *passim*; Auerbach, *Mimesis*, I, 26 sgg.; 81 sgg.

Col realismo creaturale sono imparentate le forme di anticlassicismo rinascimentale; l'opera di Rabelais, di Montaigne e di Shakespeare, per Auerbach, si spiega anche in riferimento a un simile modello. E tuttavia proprio questi autori preludono, per molti versi, a un'epoca letteraria differente. Benché Rabelais, che era stato francescano e poi benedettino, riprenda l'aspetto creaturale, «il realismo cristiano ha nella sua opera un significato nuovo e antimediievale»; serve infatti a celebrare il trionfo vitalistico del corpo, e non certo a insistere sul tema della caducità (II, 18). Benché la concezione dell'uomo che Montaigne ci presenta abbia, almeno secondo Auerbach, delle radici religiose, il realismo degli *Essais* ha abbandonato la cornice teologica in cui era sorto, giacché la vita terrena è l'unica che Montaigne conosca e assapori (II, 60). Shakespeare è un autore composito. Per un verso, ostenta tratti anticlassicistici: personaggi nobili e popolari incrociano i propri destini, e la mescolanza dei livelli attraversa gli stessi personaggi aristocratici (II, 67), tanto che la corporeità degli eroi non viene censurata e un principe, contrariamente a quanto era e sarebbe accaduto in molte tragedie classicistiche fra il Rinascimento e il Romanticismo, può esibire la propria fragilità e mostrarsi stanco. Ciononostante «tutti i personaggi che Shakespeare tratta in modo tragico e sublime sono di alto lignaggio. Per lui non 'chiunque'<sup>35</sup> è tragico, come lo è invece per il Medioevo» (II, 65). Ma Shakespeare si allontana dal Medioevo sia perché condivide quel senso delle gerarchie sociali che troverà un'espressione rigida nella cultura del classicismo coevo, sia perché prelude a un campo di possibilità propriamente moderno. Se lo stile della tragedia elisabettiana è imparentato con lo stile popolare del teatro medievale, la visione della realtà da cui nascono le opere di Shakespeare è ormai estranea a ogni cornice teologica. Ne deriva un nuovo sentimento del tragico, che riposa sull'unicità dei singoli destini umani ormai privi di un sovrasenso religioso (II, 77).

Le anticipazioni del nuovo che possiamo cogliere in Rabelais, Montaigne e Shakespeare si scontrano con la rinascita della divisione degli stili antica che ha luogo fra il Cinquecento e la seconda metà del Settecento. Si tratta di un fenomeno che emerge con l'umanesimo italiano, si diffonde in tutta Europa e trova la sua forma più rigida nella letteratura francese dell'*âge classique* (II, 147). Parallelamente continuano a svilupparsi, in modi ramificati e talvolta contraddittori, delle tendenze opposte che Auerbach descrive nel capitolo dedicato a Prévost, Voltaire e Saint Simon, e nel capitolo dedicato a Schiller. Anticipano la nascita di una nuova forma di mimesi, aprendo un campo di possibilità che diventa egemone a partire dai primi decenni dell'Ottocento. Auerbach lo de-

35 Auerbach allude a *Everyman*, dramma anonimo del primo Cinquecento inglese.



finisce in molti modi: «il moderno realismo tragico su base storica» (II, 225); «quel moderno realismo serio che non può rappresentare l'uomo se non incluso entro una realtà complessiva, concreta e permanente, di tipo politico, economico e sociale, che si evolve di continuo, come accade oggi in qualunque romanzo e film» (II, 231), il «realismo atmosferico» (*atmosphärische Realistik*) legato allo storicismo atmosferico (II, 244). Ma il passo più chiaro e disteso è questo:

A nostro modo di vedere le basi del realismo moderno sono da un lato la trattazione seria della realtà quotidiana, e il fatto che ceti sociali più estesi e socialmente inferiori siano assurti a oggetti di una raffigurazione problematico-esistenziale (*problematisch-existentieller*), dall'altro lato l'inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato sfondo (*Hintergrund*) storico. (II, 267)

---

Auerbach:  
una filosofia  
della storia

Questa definizione è la migliore perché tiene insieme i due elementi di cui è fatto il realismo moderno. In primo luogo, un nuovo modo di rappresentare la vita quotidiana. Auerbach lo definisce usando soprattutto tre aggettivi – *ernst*, *problematisch*, *tragisch*; serio, problematico, tragico. Un'altra parola che ricorre spesso è *existentiell*: negli *Epilegomena a «Mimesis»* Auerbach scrive che inizialmente aveva pensato di chiamare «realismo esistenziale» l'insieme di forme e temi che in seguito avrebbe designato col concetto di serietà del quotidiano, ma poi si era astenuto dall'usare un'espressione così moderna per un fenomeno le cui prime forme risalivano a un passato lontano.<sup>36</sup> Se tutti i lettori di Auerbach vedono che la mimesi moderna rompe con la *Stiltrennung* antica e classicistica, non tutti vedono che la serietà del quotidiano comporta una rottura analoga con la tradizione del realismo creaturale, perché la vita ordinaria, il corpo, il tempo non vengono più visti nella prospettiva teologica cristiana della caducità e del peccato, ma si caricano di un significato immanente del tutto nuovo, simile a quello che già si manifesta, per esempio, nell'opera di Rabelais e di Montaigne.

In secondo luogo, col realismo moderno cambia il quadro di riferimento universale che abbraccia le vicende particolari. Vorrei soffermarmi su questo punto, che è decisivo. Se è vero che Auerbach, riassumendo il contenuto del libro, insiste soprattutto sulla divisione degli stili, è altrettanto vero che *Mimesis* si regge anche su un'altra idea direttiva che viene esposta solo in modo obliquo, e che chiamerei *il problema dello sfondo (Hintergrund)*.<sup>37</sup> Emerge bene nel capitolo su Petronio e poi negli *Epi-*

<sup>36</sup> Auerbach, *Epilegomena a «Mimesis»*, cit., p. 237.

<sup>37</sup> Un altro termine che Auerbach usa spesso è *Rahmen*, 'cornice'. Cfr., per esempio, *Mimesis*, I, 176; II, 17; II, 60.

*legomena*, ma in realtà è implicita in tutto il libro, proprio come la divisione degli stili. Per definire i campi di possibilità Auerbach non guarda soltanto alla *Stiltrennung*; guarda anche al contesto complessivo in cui vengono collocate le storie particolari che la letteratura racconta. Nel capitolo su Petronio, e poi negli *Epilegomena*, Auerbach individua e contrappone due di questi scenari, quello «moralistico» (*moralistisch*) e quello «storico» (*geschichtlich*).<sup>38</sup> Il primo interpreta la vita psicologica e sociale alla luce di categorie astoriche: è moralistica la teoria dei tipi e dei caratteri che fornisce all'Occidente un vocabolario millenario per la comprensione dell'interiorità e delle figure sociali che rimane valido da Teofrasto a La Bruyère, ma che lascia segni anche in Dickens e Thackeray (II, 267-268); è moralistica la storiografia antica, che non conosce le categorie dinamiche con cui la storiografia moderna coglie l'evoluzione dei fenomeni e le forze in divenire (I, 44-45); è moralistico il modo in cui Molière e il suo secolo riconducono gli individui a tipi (II, 120); è moralistico Voltaire che, nel descrivere la borsa di Londra, ignora le cause delle istituzioni umane (II, 170). L'orizzonte storico, al contrario, lega le vicende particolari a universali dinamici, come accade quando il realismo ottocentesco introduce in letteratura il concetto di *milieu* e ogni modo d'essere viene collocato in uno sfondo che muta nel tempo e nello spazio. Ma se si legge *Mimesis* per intero, ci si accorge che in molti capitoli Auerbach si riferisce a una terza cornice, analoga per funzione alle prime due: lo sfondo tipologico-figurale che rende possibile il realismo cristiano. Ora: benché in sede di sintesi l'orizzonte che potremmo chiamare teologico non venga equiparato agli altri, nella narrazione del libro è presente allo stesso titolo. Il passaggio al realismo moderno non comporta solo la crisi dello sfondo moralistico; comporta anche la crisi della cornice religiosa che rendeva possibile il realismo cristiano, sostituita dagli universali mutevoli e terreni dello storicismo moderno.

#### 4. Auerbach e Hegel

Questo dunque il disegno di *Mimesis*. Se lo si osserva da vicino e ci si sofferma su alcuni dei suoi snodi, si coglie ancora una volta una duplicità costitutiva. Auerbach espone il suo racconto procedendo col metodo dei campioni, radicando l'universale nel particolare, nascondendo le astrazioni. Se una delle idee direttive su cui l'edificio si regge, la divisione degli stili, è di origine filologica, altre risalgono alla cultura dell'idealismo tedesco. Piuttosto visibile, ad esempio, è il legame fra *Mimesis* e l'opera più importante nata da quella tradizione, l'*Estetica* di Hegel. Non è esclu-

38 Auerbach, *Mimesis*, I, 38. Negli *Epilegomena*, l'opposizione è fra *moralistisch* e *historistisch*. Cfr. *Epilegomena a «Mimesis»*, cit., p. 235.

so – anzi è probabile – che la somiglianza nasca da un effetto di *koinè*, sia perché il testo delle lezioni hegeliane di estetica, così come è stato tramandato da Hotho, raccoglie e ripensa motivi che già circolavano nella cultura romantica, sia perché queste idee hanno avuto una diffusione collettiva nella cultura tedesca della seconda metà dell'Ottocento e del primo Novecento. Più che una fonte precisa, il paragone fra Auerbach ed Hegel intende mostrare una somiglianza di famiglia; in questo caso Hegel rappresenta, per sineddoche, la cultura estetica dell'idealismo tedesco.

Comincio dalle idee più circoscritte e verificabili. Innanzitutto, per esplicita ammissione di Auerbach, la lettura di Dante che troviamo in *Mimesis* sviluppa delle idee hegeliane (I, 207). Allo stesso modo, l'osservazione, peraltro discutibile, secondo la quale l'amore diventa un argomento importante e degno di stile sublime solo con la cultura cortese (I, 156; II, 145), mentre la letteratura antica avrebbe attribuito a questo tema una dignità tutt'al più intermedia, si trova già esposta, sia pure con un vocabolario filosofico diverso, nel testo delle lezioni hegeliane.<sup>39</sup> Anche ciò che Auerbach dice sulla differenza fra la tragedia antica e la tragedia moderna nel capitolo su Shakespeare (II, 71-72) ricorda da vicino quanto si dice sullo stesso tema nell'*Estetica*.<sup>40</sup>

Ma io ho l'impressione che la somiglianza sia più profonda e tocchi le strutture portanti dell'opera. Secondo me, la stessa idea di un realismo creaturale cristiano è prefigurata dalle riflessioni di Hegel sugli effetti del cristianesimo nella storia dell'arte. Oltre ai concetti, in questo caso contano le parole dell'edizione Hotho:

Einerseits nämlich ist zwar der irdische Leib und die Gebrechlichkeit der menschlichen Natur überhaupt dadurch gehoben und geehrt, daß Gott selber es ist, der in ihr erscheint, andererseits aber ist es gerade dies Menschliche und Leibliche, das als negativ gesetzt wird und in seinem Schmerz zur Erscheinung kommt, während es im klassischen Ideal die ungestörte Harmonie mit dem Geistigen und Substantiellen nicht verliert. Christus gegeißelt, mit der Dornenkrone, das Kreuz zum Richtplatz tragend, ans Kreuz geheftet, in der Qual eines martervollen, langsamen Todes hinsterbend, läßt sich in den Formen der griechischen Schönheit nicht darstellen.<sup>41</sup>

Da un lato, il corpo terreno e la fragilità della natura umana sono in generale elevate ed onorate per il fatto che è Dio stesso che appare in loro; dall'altra è però proprio questo umano e corporeo che è posto come ne-

39 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. it. *Estetica*, Feltrinelli, Milano 1978, vol. I, pp. 741 sgg., in particolare p. 743.

40 *Ivi*, vol. II, pp. 1597 sgg., e soprattutto 1624 sgg. Cfr. anche *Estetica*, vol. I, pp. 770-771.

41 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, II, in *Werke*, von der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion E. Moldenhauer und Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, p. 153.

gativo e viene ad apparenza nel dolore, mentre nell'ideale classico esso non perde l'imperturbata armonia con lo spirituale e il sostanziale. Non si può raffigurare nelle forme della bellezza greca Cristo flagellato, coronato di spine, trascinante la croce fino al luogo del supplizio, crocifisso, agonizzante nei tormenti di una lunga e martoriata agonia.<sup>42</sup>

Infine, non è escluso che la riflessione sulla serietà del quotidiano sia imparentata con quanto Hegel dice su una delle due direzioni che prende la forma d'arte romantica nell'epoca del suo dissolvimento, e cioè «la riproduzione di quel che è esteriormente oggettivo nell'accidentalità della sua forma» (*die Nachbildung des äußerlich Objektiven in der Zufälligkeit seiner Gestalt*):<sup>43</sup> «l'agire e il fare quotidiano dell'uomo [...] nelle sue accidentali abitudini e condizioni, nelle attività proprie alla vita familiare, alla professione civile, in generale quel che nell'oggettività esterna è infinitamente mutevole»<sup>44</sup> – un tipo di mimesi ignoto all'arte classica, tutta tesa alla rappresentazione del sostanziale, dell'universale che prende forma plastica in una figura o in un evento dotato di valore collettivo.

Guido Mazzoni

## 5. Una filosofia della storia

Come leggere la traiettoria complessiva che il libro disegna? Negli autocommenti espliciti, Auerbach accredita sempre un'interpretazione prospettivistica e relativistica, sostenendo che il passaggio da un campo di possibilità all'altro non comporta un progresso, ma produce solo un mutamento di maniere, di «modificazioni», direbbe Vico. Ciò che Auerbach scrive a proposito della storiografia antica negli *Epilegomena* vale per ogni altra famiglia letteraria:

Voglio dire che la parola 'limiti' (*Grenzen*), riferita all'antica storiografia, non contiene alcun giudizio di valore negativo. Se mai il contrario. L'unilateralità, la drammaticità, la plasticità e l'umanità che si realizzano limitando l'interesse a una stretta cerchia di persone che agiscono in modo concorde o discorde sono oggi impossibili.<sup>45</sup>

E tuttavia il lettore avverte che il libro non è avalutativo. Scorrendo quello che è stato scritto su *Mimesis*, dalle prime recensioni agli ultimi convegni, si vede che molti condividono la stessa impressione: Auerbach considera il modello biblico e il realismo cristiano come una conquista rispetto al modello omerico e alla *Stiltrennung* greca e romana; non ama

42 Hegel, *Estetica*, cit., vol. I, p. 709. Cfr. anche pp. 665 sgg., 702, 704.

43 *Ivi*, p. 801.

44 *Ivi*, p. 784.

45 Auerbach, *Epilegomena a «Mimesis»*, cit., p. 236.

il classicismo d'*Ancien Régime*, tratta il realismo moderno come una sorta di approdo della storia letteraria occidentale; legge il romanzo di Virginia Woolf come il culmine della serietà del quotidiano e al tempo stesso come un segno di decadenza. Questa ambiguità è in *Mimesis* e riflette la duplicità della cultura di Auerbach. Se lo storicismo romantico conserva nella propria filosofia della storia una versione secolarizzata della provvidenza cristiana e pensa l'accadere in termini di *telos*, la filologia è avalutativa; se le dichiarazioni esplicite di Auerbach sono compiutamente relativistiche, il racconto sembra procedere secondo un fine. Qual è il senso della grande narrazione che Auerbach dispiega nei capitoli del suo libro?

Volendo esporre in sintesi estrema il contenuto di *Mimesis*, potremmo dire questo. Per millenni, nella storia occidentale, si sono scontrati due modelli di rappresentazione della realtà: il primo nasceva da una visione gerarchica e moralistica della vita; il secondo da una visione egualitaria e teologica. Al termine di un processo di lunga durata, che inizia nel XVI secolo e si compie con il romanzo realistico ottocentesco, entrambe queste forme di mimesi vengono sostituite da un secondo paradigma egualitario, autonomo rispetto a quello teologico e del tutto immanente: un paradigma che distrugge le gerarchie fra le classi, i tipi di azione, gli stili; attribuisce un'importanza assoluta alle vicende delle persone simili a noi e colloca gli individui in uno sfondo universale che ha la forma della storia. Ma l'evoluzione successiva della letteratura europea indebolisce ancora le cornici soprapersonali, attenuando il bisogno di legare gli individui isolati e la totalità, le vicende private e le vicende pubbliche, ciò che è importante per le vite dei singoli e ciò che lo è oggettivamente. Per chi medita sulla letteratura degli ultimi due secoli, uno dei passaggi più illuminanti del disegno storico che *Mimesis* traccia è il modo in cui Auerbach descrive il nesso fra la rappresentazione della realtà nel romanzo ottocentesco e la rappresentazione della realtà nel romanzo modernistico. Si tratta di un rapporto dialettico, fatto di continuità e di rottura. Mentre gli schemi storiografici correnti sottolineano soprattutto il secondo momento, in *Mimesis* non viene mai meno il senso di un legame profondo, soprattutto nel genere del romanzo. Le categorie di serietà del quotidiano, di sfondo storico, di realismo esistenziale descrivono perfettamente quel tipo di mimesi che avrebbe trovato una forma compiuta solo durante il XIX secolo, e permettono di dare un nome a ciò che apparenta il grande romanzo ottocentesco e il modernismo di primo Novecento: Flaubert a Proust, *Guerra e pace* all'*Ulisse* o, per restare nell'ambito di *Mimesis*, Stendhal a Virginia Woolf. Traguardate dalla prospettiva dei millenni, come Auerbach cerca di fare, queste opere molto diverse fra loro si trovano accomunate da un modo di rappresentare la realtà che, fino alla

---

Auerbach:  
una filosofia  
della storia

svolta di cui parliamo, esisteva solo episodicamente. Questo è vero per il romanzo, ma anche per gli altri generi; ed è vero a metà del XIX secolo come all'inizio del XXI secolo.<sup>46</sup> Ma la comunanza di fondo, che i *topoi* critici dei nostri tempi spesso non considerano, è bilanciata da una discontinuità. Nei romanzi modernisti trionfa il prospettivismo dei punti di vista personali; la gerarchia fra azioni importanti e azioni marginali viene meno; l'interesse per l'aspetto pubblico dei destini lascia spazio all'interesse per le interpretazioni soggettive dell'accadere; gli ambienti di cui i personaggi fanno parte contano solo a partire dalle singole esistenze, o non contano affatto. È come se la sfera dell'interesse mimetico si restringesse ulteriormente, chiudendosi intorno agli attimi della vita personale, al nudo fatto di esistere qui e ora. Nel Novecento si compie quell'allargamento dell'orizzonte culturale europeo

Guido Mazzoni

46 Il realismo esistenziale, la rappresentazione seria della vita quotidiana, sono ancora oggi il centro dello spazio letterario, e soprattutto di quello narrativo. Se prendiamo alcuni dei narratori più interessanti degli anni Novanta – Alice Munro, Yehoshua, Cunningham, Philip Roth, Houellebecq, il DeLillo di *Underworld*, Sebald, Coetzee – solo DeLillo sembra uno scrittore postmoderno in senso stretto, solo Yehoshua, Munro, Cunningham sono imparentati col modernismo in senso stretto, nessuno discende dalle prime o dalle seconde avanguardie novecentesche (a eccezione forse di Sebald, ma marginalmente), nessuno è un innovatore come lo erano Joyce e Virginia Woolf negli anni Venti e Trenta, o Nathalie Sarraute, Claude Simon o Uwe Johnson negli anni Cinquanta e Sessanta. Il tratto che li accomuna è un altro: in modi diversi, le loro opere sono incentrate sulla serietà del quotidiano, sul realismo esistenziale.

La grande narrazione di *Mimesis* e il suo sguardo di lunga durata suggeriscono un modo nuovo di immaginare la storia letteraria, diverso sia dai paradigmi modernisti, che presuppongono un rinnovamento perpetuo delle forme e consegnano all'inattualità le opere del passato, sia dai paradigmi postmodernisti, che presuppongono la coesistenza di ogni opera, poetica e maniera. Secondo Auerbach, la letteratura europea attraversa campi di possibilità relativamente omogenei perché tenuti insieme da costanti di lunga durata, come la *Stilbrennung*, il realismo creaturale cristiano o la serietà del quotidiano; gli elementi stabili creano dei legami fra le opere che fanno parte di ciascuna fase. Oggi occorre immaginare l'epoca moderna in questa prospettiva, ridimensionando i mutamenti di superficie e concentrandosi sulle continuità sistemiche. L'epoca che si è aperta nel corso dell'Ottocento è ancora la nostra: si può discutere della cronologia, ma non c'è dubbio che le strutture profonde del nostro presente cominciano in quel periodo, e che molte opere di quel periodo sono ancora contemporanee. All'inizio del XXI secolo, tramontato il mito della novità e l'idea di una storia progressiva della letteratura, lo spazio letterario è un territorio delimitato da una soglia storica che, con cronologie diverse a seconda dei generi e delle culture nazionali, cade nel "lungo" XIX secolo, fra il romanticismo e le avanguardie storiche. Contiene un insieme variegato di scritture possibili, nate in momenti diversi fra l'Ottocento e il XXI secolo. Al suo interno, i modi praticabili fluttuano in una condizione virtualmente post-storica: se nel 2007 uscissero, su argomenti attuali, un romanzo scritto come *Guerra e pace*, un romanzo scritto come l'*Ulisse* e un romanzo scritto come *Jahrestage*, nessuna di queste tre opere sarebbe più contemporanea delle altre, e ciascuna incarnerebbe maniere di scrivere ancora praticabili – se però uscisse un'opera identica all'*Orlando furioso*, noi percepiremmo l'anacronismo. Ora: la costante di lunga durata che tiene insieme questo territorio, ciò che lo distingue dalla tradizione classica e classicistica o dalla letteratura biblico-cristiana, è il fatto che, al centro, troviamo la rappresentazione seria e problematica delle vite quotidiane collocate su uno sfondo storico; troviamo il realismo esistenziale. Le contestazioni, le negazioni, le fughe sono state e saranno molte, ma alla fine, nella prospettiva dei secoli, oltre le rotture di breve o brevissima durata delle avanguardie e del postmoderno, declinata in modi diversi che cambiano di continuo o che ritornano ciclicamente, riemerge questa struttura profonda. Per cambiare lo stato delle cose, occorrerebbe una mutazione paragonabile a quella da cui è nata la stagione della storia umana che stiamo ancora attraversando – l'epoca moderna.

cominciato quattro secoli prima con le scoperte geografiche: ma quanto più le forme di vita si confrontano e si rimescolano, tanto più il loro contenuto, la loro sostanza appare irrilevante. L'unica cosa elementare e universale che gli uomini possono condividere è l'istante qualunque cui ci si abbandona senza intenzione. Quell'attimo ci dice che la nostra vita quotidiana ignora gli scopi e gli ordinamenti precari nei quali siamo immersi e per i quali lottiamo (II, 337). Un simile processo logora la trascendenza laica, mondana, che il primo realismo moderno, col suo sguardo storico-dinamico, manteneva attorno agli individui nel momento stesso in cui cercava di costruire una gerarchia oggettiva fra le loro azioni e di collocarle in un *milieu*: è al tempo stesso il risultato di una cultura letteraria raffinatissima e «lo specchio del tramonto del nostro mondo», e i romanzi che nascono da questa deriva «comunicano al lettore la sensazione che non vi sia alcuna via di uscita» (II, 335). In *Mimesis* e nei saggi di teoria scritti nel dopoguerra affiora spesso un tono apocalittico, segnato da quella tristezza velata e senza scampo che Auerbach attribuiva a *Gita al faro*. È però significativo che un uomo emigrato dalla Germania per sfuggire alle persecuzioni razziali immagini l'apocalisse non tanto come il risultato della tragedia che ebbe luogo negli anni in cui *Mimesis* prendeva forma, quanto come l'effetto di un esaurimento interno della civiltà europea. Ci sono, nel finale del libro, armoniche tocquevilliane: si parla di un mondo abitato da persone che vivono per sé, chiuse in mondi soggettivi, prive di legami con una scala di valori pubblici o con una storia aggregante. Di fatto questa è ancor oggi la nostra condizione di occidentali; di questo parla la nostra letteratura migliore. Qualcuno un giorno la giudicherà con occhi diversi; noi non possiamo farlo. Auerbach la osservava con l'atteggiamento di chi rimpiange una forma di trascendenza, sia pur laica e mondana. Ci potremmo chiedere se non sia possibile anche uno sguardo differente – ma questo in un altro saggio o in un altro convegno.

---

Auerbach:  
una filosofia  
della storia