

I realismi di Auerbach

Francesco Orlando

(Intervista a cura di Giuseppe Tinè)

Allegoria: Nel volume collettivo apparso quest'anno ed intitolato A che serve la letteratura,¹ lei scrive che «il cinquantenario della morte di Auerbach può essere una buona occasione per rompere con le mode dell'autoreferenzialità e della intertestualità, che ci ripetono da quarant'anni che la letteratura parla di se stessa e non del mondo». Perché?

Francesco Orlando: Da quando – almeno dal 1980 in poi, forse già dagli anni Settanta – le mode dell'autoreferenzialità e dell'intertestualità hanno preso il sopravvento, le teorie che riflettevano sul rapporto fra letteratura e realtà o tra letteratura e società sono scomparse. Aggiungo che le più autorevoli fra queste teorie procedevano tutte, in qualche modo, dalla grande cultura di ispirazione marxista, italiana e non. Un grande stupore di fronte alla caducità delle cose umane prende allora un uomo della mia età che, a vent'anni e ancora a trenta, si è sentito riempire le orecchie da parole e formule che derivavano da quella cultura, mentre dopo una certa età ha dovuto fare fatica a rispettare il tabù verbale per cui certi termini – primo fra tutti “realismo” – non si potevano più pronunciare, erano diventate parole d'offesa. Ammetterò che questo è molto per una vita umana! Se oggi possiamo sperare che, prima o dopo, questo orientamento entri finalmente in crisi, ciò accade perché di solito si registra, nella tradizione della nostra cultura occidentale, un salutare avvicinarsi di mode e di orientamenti. Forse il fatto stesso che noi due in questo preciso momento lavoriamo ad un'intervista su queste cose è già un piccolo indizio che quell'orientamento non basta più.

A cosa rifarsi? Da dove ripartire? Ho l'impressione che Auerbach in generale, e soprattutto il suo capolavoro, *Mimesis*, abbiano tutti i requisiti per rappresentare un punto di partenza. Naturalmente non si tratta affatto di recuperarlo integralmente, acriticamente, come se i sessant'anni che

1 Aa.Vv., *A che serve la Letteratura e il suo insegnamento?*, Lisi, Taranto 2007, p. 62.

ci dividono da quel libro non fossero trascorsi. Nel riprenderlo dobbiamo usare, come proprio Auerbach ci insegna, pinze e mollette storicistiche. È un fatto però che, a mia conoscenza, forse nessun altro libro nel campo degli studi letterari ce l'ha fatta a tenere banco e a rimanere disponibile per tanto tempo. La mia prima, indimenticabile lettura giovanile di *Mimesis*, all'età di ventitré anni, nell'estate del 1957, era fatta su un esemplare dell'edizione Einaudi apparsa l'anno prima, che è poi cambiata soltanto nel formato. Ma è un fatto che *Mimesis* è stato sempre in libreria in Italia: non so se sia successa l'identica cosa con l'edizione spagnola, con quella inglese, tanto meno con quella francese arrivata parecchio più tardi, nel 1968. Il nome di Auerbach, se non la disponibilità della sua opera in commercio, sono rimasti in circolazione per lungo tempo.

Esiste una scuola di Auerbach? Nella giornata di convegno alla Scuola Normale Superiore,² ho sentito con interesse David Quint, venuto dall'America – e precisamente da quella Università di Yale dove Auerbach ha insegnato – dire «l'ultimo degli allievi di Auerbach». Il tempo mi è mancato per chiedere precisazioni. Però, in linea generale, fra dire di qualcuno che è un allievo di un singolo maestro e parlare di una scuola nel senso fecondo della parola, ovvero di una scuola costituita da un insieme di allievi che prosegue e approfondisce un orientamento, c'è una certa distanza. Ora: a mia conoscenza, non c'è niente di molto vistoso che stia sotto il segno dell'insegnamento di Auerbach. Se posso ricordare uno dei miei libri, quando ho strutturato una amplissima parte di *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* secondo uno schema, inconfondibilmente auerbachiano, di antitesi fra separazione e fusione degli stili, ho avuto la sensazione di rifarmi direttamente ad Auerbach, e non a un qualche anello intermedio.

A.: Lei sostiene che, «contrariamente ad una diffusa semplificazione» – così scrive – Mimesis non punti «a un realismo, il quale si affaccerebbe solo nel terzo ultimo capitolo con l'Ottocento».³ Lei dunque contesta l'idea che possa venir ravvisato in qualche modo uno schema “teleologico” nel capolavoro auerbachiano. Non c'è dubbio che in Auerbach non vi sia un'unica nozione di realismo: la sua formazione storicistica lo porta a privilegiare sempre il particolare e il concreto e a rifiutare ogni astratta generalizzazione teorica. La sua nozione di realismo è particolarmente duttile e aperta. E tuttavia la progressiva conquista della realtà quotidiana, l'avvicinamento crescente tra il pubblico e l'opera, il graduale dissolversi della separazione degli stili, che caratterizzano la nascita del realismo moderno, sembrano realizzarsi compiutamente per Auerbach proprio all'inizio dell'Ottocen-

I realismi
di Auerbach

2 «*Mimesis*» di Auerbach. Per un bilancio sessant'anni dopo, Convegno internazionale, Pisa, Scuola Normale Superiore, 16 marzo 2007, con la partecipazione di L. Bolzoni, F. Fiorentino, F. Orlando, F. Rico, G. Violato, G. Mazzoni, T. Samoyault, C. Ginzburg, D. Quint.

3 Aa.Vv., *A che serve la Letteratura e il suo insegnamento?*, cit., p. 62.

to con Stendhal e Balzac. In che termini allora è possibile conciliare la complessità della nozione auerbachiana di realismo con tale schema evolutivo?

F. O.: La domanda va al centro della questione. Questo teleologismo, che solo a torto, mi sembra, potrebbe venire imputato ad Auerbach, è l'oggetto della principale critica che muovo al modo abituale di intendere *Mimesis*. Provando subito a entrare nel merito a grandi linee, chi abbia fresca nella mente una lettura integrale dei venti capitoli del libro difficilmente potrebbe negare che ci sono due momenti (entrambi di portata storica, poiché presuppongono degli eventi extra-letterari, politici o ideologici o religiosi) nei quali la tendenza alla separazione degli stili è stata, per così dire, violentemente e vittoriosamente infranta da certe grandi novità. Questi due momenti sono evidentissimi: il primo è costituito dal Cristianesimo, che si affaccia già nel secondo capitolo del libro; il secondo, dai grandi movimenti di massa moderni, all'origine dei quali è, naturalmente, la Rivoluzione francese, e che Auerbach considera a partire dal diciottesimo e terzultimo capitolo del libro. Quello che però io mi permetterei di contestare, anche in una formulazione come la sua, è l'aggettivo "progressivo": progressiva conquista, progressivo avvicinamento alla rappresentazione piena del reale. Ora: di una tale progressività io, rileggendo attentamente *Mimesis* in questa occasione, non ho trovato veramente alcuna traccia. Se c'è una figura che mi pare presieda all'andamento del libro, direi che è lo zig-zag, cioè la meno geometrica delle figure possibili, emblema anche di quello che lo storicismo di Auerbach vorrebbe avere di duttile, di flessibile, di adeguato momento per momento alla infinita complessità delle cose. Quindi io non nego naturalmente il valore di grande svolta fondante che ha il Cristianesimo verso l'inizio del libro, e nemmeno il valore di altra grande svolta fondante che hanno le conseguenze politico-sociali della Rivoluzione francese verso la fine del libro. Quello che nego recisamente è che sia l'uno che l'altro possano essere considerati i punti d'arrivo d'una costruzione di tipo teleologico. Il capitolo su Stendhal è preceduto dal capitolo su Schiller e sulla letteratura tedesca dell'epoca di Goethe, e contesterei che fra i due capitoli vi sia un rapporto per cui il precedente non arrivi pienamente a qualcosa, cui poi arriverebbe invece il successivo. Si ha piuttosto l'impressione di un movimento sussultorio, a zig-zag. Io ho tentato di rimboccarmi le maniche e fare, nel modo più spregiudicato, la conta: la vera e propria conta delle diverse accezioni di realismo che il libro presenta. Sono sorprendentemente numerose e, come vedremo, anche sorprendentemente contraddittorie.

A.: Questo porrebbe subito la questione dell'omogeneità e dell'unità del libro...

F. O.: S'intende: perché naturalmente questo elevato numero di accezioni e questa loro contraddittorietà potrebbero anche costituire un difetto. Secondo me, no.

A.: *E dunque quante possibili nozioni di realismo è possibile enucleare in Mimesis?*

F. O.: Partiamo, come ho fatto nel convegno che si è tenuto alla Scuola Normale, da uno dei capitoli certamente meno frequentati, cioè il capitolo su Gregorio di Tours, storico della Francia merovingia, della Gallia appena unificata sotto il dominio dei barbari detti Franchi. Certamente è uno dei capitoli meno letti. Chi legge quel latino? Chi si interessa a quello scrittore? Eppure, a mio giudizio, è uno dei capitoli più belli. Auerbach nota da par suo, con osservazioni finissime, sino a che punto Gregorio di Tours scriva un cattivo latino, quanto sia carente di chiarezza la sua rappresentazione dei fatti, che alle volte devono essere ricostruiti faticosamente dai lettori; quanti segni, insomma, di decadenza, di barbarie – usiamo pure questi concetti comuni – vi siano in quello scrittore. Tuttavia coglie insieme quanto sia forte la sua capacità di rappresentare con evidenza le cose. Volendosi spiegare questa capacità, Auerbach non esita a farla dipendere proprio dal crollo dell'unità culturale e politica che era l'Impero romano, che consentiva una sorta di informazione unitaria agli alti livelli ufficiali, proprio perché esistevano un'amministrazione unitaria, un governo unitario, etc. Viceversa, dice Auerbach, il punto di vista di questo vescovo di Tours è estremamente limitato; a stento domina la propria diocesi e quelle immediatamente confinanti. Il realismo viene fatto dipendere in questo caso da una capacità di osservazione diretta che presuppone proprio un mondo ristretto, limitato. Se dunque ci fermassimo al capitolo su Gregorio di Tours, avremmo una prima accezione: "realismo da esperienza immediata e localmente circoscritta". Altrove, però, con nostra sorpresa troviamo l'esatto opposto. Pensiamo infatti alla quantità di informazioni di cui, sul mondo di cui fa parte, dispone un Tacito, cioè uno storico che vive quando l'Impero è ancora pienamente unitario e funzionante; o pensiamo a Dante, a Boccaccio, a Shakespeare, e al fatto che, nel caso dei due grandi scrittori toscani, queste informazioni non si riferiscono esclusivamente all'Italia, ma in qualche modo, per ragioni culturali, all'Europa tutta; e ciò vale, naturalmente, anche per Shakespeare, il cui orizzonte di conoscenze non è circoscrivibile alla sola Inghilterra. Se poi da questi autori passiamo a Balzac, vediamo che Auerbach sottolinea quella unità politico-culturale del paese che consente al narratore un punto di vista dal quale può stabilire una serie di collegamenti, di rapporti di causa e di effetto. Veniamo dunque ad avere rapidamente l'esatto opposto della definizione precedente: in questo caso potremmo parlare infatti di un realismo che deriva dalla capacità di dominare, con lo sguardo del narratore, una totalità – mondiale o nazionale, metastorica (se si pensa, per esempio, alla Bibbia) o strettamente contemporanea.

Come spiegarlo? Forse che il nostro autore non sapeva pensare, non aveva il dominio dei propri concetti? È mai possibile che alla stessa paro-

la – *realismo*, in questo caso – si attribuisca una portata definitoria qualificante; e che tuttavia possano essere realistici, volta per volta, dei modi di rappresentazione letteraria assolutamente opposti fra loro, come in questo caso? Altro esempio: dal capitolo che potrebbe essere il meno frequentato, il quarto, risaliamo al primo, probabilmente invece il più famoso o uno dei più famosi. Si potrebbe riportare l'impressione che la mimesi tutta lacunosa, tutta in ombre, in ellissi, in cose non dette della Bibbia, sia quella cui vanno le simpatie, le preferenze di Auerbach; e viceversa che la rappresentazione tipica di Omero, uniforme, senza lacune, che spiega, motiva, collega tutto con tutto, sia presentata da Auerbach come maggiormente superficiale. Ma non è così. Non si può affermare che Auerbach privilegi il realismo biblico per le sue caratteristiche di problematicità, enigmatica, ellitticità nella presentazione delle cose; non sarebbe infatti difficile mostrare come le caratteristiche opposte attribuite ad Omero, cioè l'evidenza sensoriale, la completezza, la plasticità della raffigurazione, tornino parecchie volte in altri scrittori che, pur se non particolarmente prediletti da Auerbach, sono da lui comunque infinitamente rispettati ed ammirati: il nome più grande di tutti, sicuramente, è quello di Cervantes. Ma si potrebbe aggiungere quello di Dante, autore che certamente qualunque lettore dell'intera *Mimesis* ricorda come uno dei preferiti di Auerbach, ed al quale viene dedicato uno dei capitoli più ammirati. Per sorprendente che possa sembrare, al nome di Dante – con un enorme salto cronologico e di generi letterari – andrebbe accostato quello di Flaubert. Dante e Flaubert, infatti, avrebbero in comune un supremo magistero dell'espressione linguistica, e quindi una suprema capacità di adeguare la lingua a una pluralità e complessità di rapporti; ma ciò è l'esatto opposto di quella suggestione del lacunoso, dell'enigmatico, dell'illuminato solo in parte di cui si è detto prima. Il realismo può dunque consistere nel lasciare molte cose sullo sfondo, ma anche nel mettere tutto in primo piano.

A.: *Perché questa flessibilità e – diciamolo pure – queste contraddizioni sono strettamente legate alla forza del libro?*

F. O.: Le rispondo proponendole una formula. Parlerei, a proposito di Auerbach, di "scetticismo operativo". Scetticismo su che cosa? Scetticismo su concetti come quelli che terminano, ad esempio, col suffisso *-ismo*: romanticismo, surrealismo, classicismo, espressionismo e innanzitutto realismo. Sono parole che pretendono di cogliere grandi costanti di portata generale. Fino a prova contraria, si potrebbe presumere che siano suscettibili di venire definite con rigore. Perché dunque insisto sul termine scetticismo? Appunto perché Auerbach non crede a tale possibilità. Diffidando del carattere astratto e definitorio di queste categorie, anche Auerbach avrebbe potuto, come altri, tradurre la sua imponente

massa di conoscenze in tanti singoli saggi su diversi autori, indipendenti l'uno dall'altro, che magari sarebbero stati collegati solo da un metodo comune. Ma *Mimesis* è, come sappiamo, un libro formidabilmente unitario. Auerbach ritiene che questi concetti, dei quali non si può fare a meno, possano e quasi debbano essere impiegati in quanto hanno un valore orientativo per il lettore colto, in quanto la sfera di fenomeni che ciascuno di essi indica è, grosso modo, uguale per qualunque lettore, e quindi permette la comprensione tra chi scrive e chi legge. In un testo che non fa parte di *Mimesis*, intitolato *Epilegomena a «Mimesis»*, Auerbach dice che l'uso di queste parole in *-ismo*, in apparenza incoerente, è avvenuto con intenzione e metodo, per dare, volta per volta, un orientamento al lettore. Infine lapidariamente aggiunge: «Esatte non sono».⁴

A.: *E più giù scrive anche che «bisogna guardarsi [...] dal prendere a modello le scienze esatte [che qui sono, in fondo, le Naturwissenschaften di cui parla Dilthey]: la nostra esattezza – scrive – si riferisce al particolare».*⁵ *La ricchezza e duttilità della nozione di realismo si riflette anche nella terminologia auerbachiana?*

F. O.: Sì – e senz'altro vale la pena di fermarsi un poco anche su questa, dal momento che i traduttori sono stati costretti ad unificare nella sola parola italiana *realismo* due diverse parole presenti nel vocabolario tedesco, *Der Realismus*, *Die Realistik*, diverse, come si vede, anche nel genere. Ora, il termine maschile *Realismus* sembra contenere più l'idea di un progetto, di una precisa volontà di tipo realistico, mentre il femminile *Realistik* si direbbe faccia riferimento più ai risultati che non all'intenzione. Si tratta dunque di due parole diverse. La terminologia di Auerbach ha una latitudine espressiva che in italiano va inesorabilmente perduta. Si aggiunga che in tedesco esiste il neutro, e fare seguire al neutro un aggettivo trattato come sostantivo è quanto di più naturale possa accadere in questa lingua. È possibile registrare una terza espressione, *das Realistische*, che sarebbe un po' come se in italiano dicessimo *il realistico*: nella lingua originale suona però molto più naturale. Ecco dunque che, ad una sola parola italiana – *realismo* – ne corrispondono tre tedesche. Troviamo infine una serie di parole che nel libro funzionano su per giù come sinonimi, e che potrebbero corrispondere a 'rappresentazione', 'imitazione', 'raffigurazione', 'sensorialità' o 'evidenza sensoriale', 'plasticità' o 'evidenza plastica'.

A.: *Nel caso del termine scelto per il sottotitolo di Mimesis è lecito a suo giudizio avanzare l'ipotesi che Auerbach abbia scelto Darstellung, in quanto il termine poté apparirgli insieme il più astratto, ma anche il più comprensivo tra tut-*

4 E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, Garzanti, Milano 1973, p. 251.

5 *Ibidem*.

ti quelli da lei elencati?

F. O.: Certo. Naturalmente i traduttori in qualche caso sono riusciti a far corrispondere parole italiane diverse a parole tedesche diverse (non so se l'abbiano fatto proprio con tutta l'esattezza possibile). Ma in ogni caso la serie dei realismi non può corrispondere, come numero, alla serie dei sinonimi di realismo adoperati da Auerbach: i concetti sono più numerosi dei termini. Bisogna quindi interrogarsi sui concetti e non basta fare la conta dei termini.

A.: Da quale gruppo di accezioni cominciare?

F. O.: Il primo gruppo di accezioni che vorrei considerare è quello in cui entra in qualche modo la dimensione storica: una dimensione che certo può farci pensare a Lukács, e può farci porre il problema – a mia conoscenza inesplorato – di eventuali rapporti diretti tra il pensiero di Auerbach e quello del filosofo ungherese. Prima di loro non è affatto scontato che una opposizione tra realistico e non realistico dovesse corrispondere ad una opposizione tra storico e non storico, storicizzato e non storicizzato.

Consideriamo dunque i casi che hanno a che fare con la presenza di una dimensione storica. Per prima ricordiamo l'accezione che riguarda Dante, e che risulta unica in quanto legata proprio ad una situazione che è della sola *Divina Commedia*. Il viaggio di Dante lungo la serie dei dannati e poi dei beati che incontra, «nella immutabilità del loro destino eterno, introduce – scrive Auerbach – un attimo di drammatica storicità». ⁶ Solo in Dante abbiamo, per così dire, la storia in conflitto con il suo contrario, con un destino eterno, immutabile. Da questa possiamo passare all'accezione che è la più divulgata: spesso la portata del realismo di cui parla *Mimesis* è stata ridotta sino a coincidere con il solo “realismo da storicizzazione di ciò che è rappresentato”. Qualcosa di questo realismo è presente nell'Antico Testamento; o ancora, ma in modo più superficiale, nella rappresentazione del denaro o del movimento economico presente in Petronio; mentre un autore con piena ragione prediletto da Auerbach, cioè Saint-Simon, si caratterizzerebbe per la sua capacità di penetrare e di cogliere, attraverso il singolo individuo storico, alcune realtà storiche che trascendono l'individuo stesso. Quando, in un momento indimenticabile, Auerbach discorre, a proposito di un singolo personaggio di gesuita, dell'essenza del gesuitismo, finendo con il discorrere di ogni comunità solidale rigidamente organizzata, non si può non supporre che avesse in mente alcuni fenomeni molto più moderni. Naturalmente, chiunque conosca *Mimesis* si aspetta su questo sfondo di trovare

6 Id., *Mimesis*, Einaudi, Torino 1999, vol. I, p. 209; le traduzioni di *Mimesis* sono state modificate per renderle più fedeli all'originale.

Stendhal: ciò implicherebbe però l'idea contenuta in una sua precedente domanda, e cioè che il realismo stendhaliano, a sfondo eminentemente storico, debba funzionare nel libro come un punto d'arrivo. Come ho già detto, per me non è un punto d'arrivo. E tuttavia, certamente, è uno dei suoi momenti capitali, e fa a sua volta riferimento ad uno dei sensi capitali di *realismo*. Del tutto affine a questa è la nozione di un realismo che consiste nella mobilità, anziché nella staticità, dello sfondo sociale: direi che essa serve ad Auerbach soprattutto in senso negativo, per constatare e in qualche modo deplorare l'assenza di tale mobilità nella grande letteratura tedesca da Goethe fino a tutto l'Ottocento. Possiamo avere romanzi grandissimi, secondo lui, ma nei quali lo sfondo è immobile: alcuni narratori tedeschi dell'Ottocento possono dare l'impressione di sfondi che sembrano – cito quasi letteralmente – destinati a restare per secoli come sono da secoli. Passando all'Inghilterra, perfino nei romanzi di Dickens, al quale viene riconosciuto «forte senso sociale e suggestiva intensità degli ambienti che rappresenta»,⁷ mancherebbe un vero movimento nello sfondo politico-storico, il che sarà ovviamente da mettere in rapporto almeno con due aspetti che caratterizzano l'epoca vittoriana: la staticità sociale ed una duratura condizione di pace.

Ancora affine alle altre presenti in questo gruppo, è l'accezione di un realismo derivante da precisazione di fondamenti economici, politici, geografici: precisazione che in alcuni autori, da Chrétien de Troyes a Molière, mancherebbe invece del tutto. Ultima accezione centrata sulla storia potrebbe essere quella relativa alla rappresentazione della contemporaneità. Tornando alla letteratura tedesca – che ci appare in qualche modo come una sorta di presenza in negativo nella maggior parte delle analisi di *Mimesis* – tale accezione potrebbe venire esemplificata dal realismo preromantico e romantico che vorrebbe ispirarsi a Shakespeare, ma che, incapace di cogliere il contemporaneo, si limita a trattare temi storici o fantastici. Con questo avremmo esaurito un gruppo.

A.: A questo potrebbe far seguito il gruppo di accezioni che hanno a che fare con l'opposizione tra l'alto e il basso...

F. O.: Sì: un'opposizione così vasta che può essere intesa in vari sensi. Il primo, il più importante per *Mimesis*, è il senso sociale, per cui parliamo di strati alti e strati bassi di una società. Mirabili per tutte, in questo senso, le pagine della seconda metà del secondo capitolo sul Vangelo di San Marco, dove si coglie sul vivo – dice in modo indimenticabile Auerbach – la nascita, dalle profondità del popolo, di un grande movimento che cambierà la faccia del mondo antico: è la scena del rinnegamento di San Pietro, dove tutti gli attori e personaggi sono di estrazione popola-

⁷ *Ivi*, vol. II, p. 267.

re. Con un salto acrobatico possiamo passare alle pagine, non meno indimenticabili, su un frammento di *Germinal* di Zola, dove ugualmente assistiamo al risveglio di una coscienza sociale nella classe lavoratrice della prima epoca socialista, e Auerbach aggiunge: «nessuno negherà che questo poi avrebbe presto raggiunto una portata di storia mondiale». ⁸ Nel modo di presentare personaggi socialmente bassi si può rivelare la capacità di farlo in modo serio e tragico, oppure no. La narrativa cortese di Chrétien de Troyes sarebbe caratterizzata dal fatto che l'avventura è riservata soltanto a personaggi di un certo rango cortese-cavalleresco, mentre ne sono esclusi personaggi di rango più basso. Di nuovo, Stendhal può a buon diritto apparire una svolta. Nel *Rosso e il Nero* ci presenta «l'esistenza tragicamente concepita di un uomo di rango sociale basso (il grande Julien Sorel), che è rappresentata per la prima volta in modo così coerente e radicale nel suo più concreto radicamento storico». ⁹ Tutto ciò però (e non solo in Stendhal, ma ancora nei successori Balzac e Flaubert) esclude il Quarto Stato, cioè il proletariato: quest'ultimo arriverà in letteratura con Zola, il quale ci farà assistere, ad esempio, allo straordinario fenomeno per cui frasi dialettali, gergali, piene di parolacce, che secondo un'idea tradizionale di gerarchia degli stili dovrebbero appartenere allo stile più basso, diventano – come Auerbach non manca di notare – letteralmente alto stile, per la carica tragica e la significatività sociale che si esprime in esse.

Dall'alto e basso sociale passiamo poi all'alto e basso corporale. E qui possiamo trovare, da una parte – in certa letteratura del Quattrocento francese – una singolare tendenza, molto ben documentata da Auerbach, a rappresentare aspetti quotidiani, domestici, familiari (ma si rimpiange che, in tale direzione, il critico non abbia voluto preferire la Spagna, scegliendo di prendere in considerazione la grandissima *Celestina*); dall'altra, in Racine, una concezione estetica che esclude ogni riferimento fisico, dal mangiare, bere e dormire fino addirittura alle allusioni meteorologiche, alle indicazioni di paesaggio e all'ora del giorno. Ma vedremo ricomparire Racine dove meno ce lo aspetteremmo.

Un gruppo ulteriore potrebbe essere quello che apre la gerarchia degli stili a dimensioni propriamente materiali: torniamo così al realismo tardo-medievale, al bellissimo capitolo sul Quattrocento, dove, non a caso, Auerbach introduce un neologismo tedesco, e cioè la parola *kreatürlich*, 'creaturale', che non aveva usato prima. Secondo lui, è in quest'epoca che si insiste sulla parità degli uomini fra loro in ragione della loro corporalità, la quale è sottomessa regolarmente all'età e alla malattia, e naturalmente, in modo ancora più inevitabile, alla morte in quanto dis-

8 *Ivi*, vol. II, p. 292.

9 *Ivi*, vol. II, p. 224.

soluzione estrema del corpo. E tuttavia – ecco un'altra dimostrazione del continuo spostarsi dell'idea del realistico da una polarità all'altra – questo stesso senso corporale, circa cinquant'anni più tardi, viene da Rabelais concepito in modo non più tragico e cristianamente umile, bensì in un modo naturale e sereno, quasi orgoglioso: l'uomo è una parte della natura, ed è dunque naturale, se non addirittura bello, che le vicende a cui è sottomesso il corpo umano siano le stesse di tutta la natura.

A.: L'estrema duttilità ed apertura della nozione di realismo su cui lei insiste appare evidentissima anche in questo caso: Auerbach arriva infatti a parlare, a proposito di Rabelais, di una imitazione addirittura superrealistica, proprio nella misura in cui egli dà al realismo creaturale un significato nuovo, quello di «trionfo vitalistico-dinamico dell'essere corporeo e delle sue funzioni».¹⁰ Ma è sintomatico, mi pare, che, in tal senso, Auerbach scelga di adoperare la parola «superrealistico»...

F. O.: Certo un'altra accezione potrebbe farci distinguere un realismo legato alla partecipazione di un ambiente alla vicenda – e l'ambiente può essere inteso in senso umano, in senso naturale, e perfino in senso soprannaturale. È considerando questa accezione che ci troviamo di fronte al paradosso per cui personaggi o cose come gli esseri soprannaturali o le pratiche magiche, se presentati in un certo modo, possono entrare a far parte della sfera del realistico. Pensiamo solo a certi ben noti casi shakespeariani (il fantasma del padre di Amleto, le streghe del *Macbeth*), ma anche al continuo ricorso di Don Chisciotte alla magia. E d'altra parte, quando Balzac connota in un certo modo un personaggio come madame Vauquer, tenutaria piccolo-borghese di una piccola locanda, finisce per assimilarla a una strega e poi a un ratto, e sembra suggerirci qualcosa come una demonicità dell'atmosfera. In questo caso «storicismo atmosferico e realismo atmosferico sono strettamente collegati».¹¹

Aggiungerei ancora – perché mi pare importantissimo – quel realismo che deriva da un'alternanza e/o mescolanza di aspetti morali e fisici di persone e di cose. L'ordine classico voleva, com'è noto, che venissero rigorosamente distinti, e che, per esempio, nella presentazione di un personaggio, la descrizione dei tratti fisici precedesse l'enunciazione delle caratteristiche morali. In certi autori tale schema non esiste. Accenno brevemente a tre esempi. Non saprei davvero dire quale sia il più impressionante: quello di Montaigne che, nel descrivere se stesso, nel confessarsi, mescola instancabilmente il morale e il fisico; quello di Saint-Simon che, nei suoi celebratissimi ritratti, salta continuamente da un dettaglio visivo, sensoriale, a una caratteristica morale, come se fosse convinto a

¹⁰ *Ivi*, vol. II, p. 18.

¹¹ *Ivi*, vol. II, p. 244.

priori che l'unità dell'essere umano o della scena che sta rappresentando debbano risultare proprio dalla continuità tra le due sfere; o, ancora, l'esempio di Balzac, che nel ritratto di madame Vauquer non conosce alcuna «separazione fra il vestiario e il corpo», cito, e alcun limite «fra la nota fisica e il significato morale». ¹²

Un ultimo, o penultimo, gruppo di accezioni, è quello nel quale il realismo viene a collegarsi ad una promozione dell'individuo: un realismo che, dopo tante insistenze sul sociale, non ci saremmo francamente aspettati. Per esempio, la temporalità e la storia individuali possono essere presentati come evoluzione o contraddizione nella Bibbia, laddove in Omero i personaggi si direbbero piuttosto fissati in una sola età o stagione della vita. E facendo il solito salto acrobatico verso la fine del libro, troviamo i personaggi del romanzo russo, i quali anche loro conoscono delle oscillazioni pendolari fra il bene e il male, fra bontà e cattiveria, che ricordano il realismo cristiano primitivo e forse si basano su presupposti ideologici analoghi.

A smentire poi il luogo comune secondo il quale Auerbach vedrebbe soltanto la socialità cristiana nella prima parte del libro, e poi, a partire da Stendhal, la socialità uscita dalla Rivoluzione francese, avremmo i casi in cui il realismo deriva direttamente dalla rappresentazione dell'interiorità o dell'introspezione individuale. Un caso bellissimo è il commento al breve frammento di Sant'Agostino. Montaigne entra, di nuovo, in questa categoria. Ed esisterebbe addirittura un realismo che si fonda – e qui siamo veramente arrivati all'estremo limite possibile – sulla penetrante conoscenza dell'animo umano. Salto tutti gli altri esempi per brevità, ed anche per potermi fermare un attimo su Racine. Quando si parlava di connotazioni ambientali, geografiche, meteorologiche, corporali nel senso del mangiare, bere, dormire, Racine sembrava l'antitesi stessa del realismo. Ma dopo essere stato cacciato da una così imponente porta, rientra da una non meno imponente finestra, in quanto gli viene riconosciuto, nel più plenario dei modi, un primato nella conoscenza dell'animo umano, nella capacità di rappresentare gli uomini con una profonda verosimiglianza e con profondo realismo. È su questa base, infatti, che viene spiegato il potente effetto delle passioni nel teatro di Racine.

A.: Forse potrebbe essere interessante ricordare a questo proposito che nel saggio del '27, Racine und die Leidenschaften, il nostro critico citi Truc, il quale contrappone – secondo Auerbach in modo eccellente – «il metodo classico francese a quello moderno della rappresentazione psicologica in poesia (il metodo moderno consisterebbe [infatti] in una analisi descrittiva, quello classico in un estratto con-

12 *Ivi*, vol. II, p. 241.

centrato della vita)». ¹³ Anche qui, dunque, Racine può rivelarsi più “realistico” di coloro che lo seguiranno: Ermione, insomma, può risultare più viva che *Madame Bovary* o un’eroina di Paul Bourget...

Ma vorrei riprendere ora, a conclusione di questa sua “esposizione critica” di *Mimesis*, una suggestione molto interessante contenuta nella parte finale della sua relazione pisana. Riguarda il tema – cui si accennava anche prima – dell’unità profonda del capolavoro auerbachiano. Lei ha parlato infatti, in quell’occasione, di una sorta di pendant fra il decimo ed il ventesimo capitolo di *Mimesis*, che ne rivelerebbe l’intrinseco rigore costruttivo, il modo di procedere, insomma, tutt’altro che rapsodico o frammentario o casuale.

F. O.: Sì, si tratta proprio di un pendant fra le due metà del libro (che poi Einaudi, con l’edizione in due volumi, avrebbe trasformato quasi in due libri). Abbiamo già visto, infatti, come uno dei temi centrali del decimo capitolo – quello sul Quattrocento e la creaturalità tardo-medievale – sia proprio l’equiparazione di tutti gli uomini in quanto uguali di fronte alla morte, e prima ancora rispetto al corpo: tutti hanno un corpo, tutti devono morire, etc. Ora, nel ventesimo capitolo – con un significativo parallelismo – un evento non meno unificante di quello corporeale sembra far riferimento ad un’altra universalità: è l’universalità della dimensione dell’istantaneo, del casuale, del contingente, del piccolissimo fatto della vita: l’attenzione riservata a questa particolare dimensione caratterizzerebbe tutta una serie di scrittori del Novecento. Proprio tale parallelismo mi pare dimostri quale lucida e consapevole volontà strutturante presieda all’intera costruzione del libro, mentre d’altra parte smentisce ciò che spesso si sente dire su *Mimesis* quale libro non costruito o non finito o addirittura casuale nelle sue articolazioni.

A.: Lei ha spesso insistito nella contrapposizione tra Auerbach e Bachtin. Perché?

F. O.: Per rispondere a questa domanda, provo a collegarmi in conclusione al punto di partenza, che era stato, per sua domanda: perché oggi un’attualità di Auerbach? Perché tornare a questo libro lontano d’una sessantina d’anni? Ribadisco con energia che, ad un esame un po’ più spregiudicato del libro, ci si accorge che, secondo Auerbach, ogni sorta di letteratura ha diritto di cittadinanza. È proprio da questo punto di vista che io insisto nella contrapposizione fra Auerbach e Bachtin. Non è che io manchi di rispetto per Bachtin; semplicemente penso che i testi di Bachtin complessivamente hanno il valore e, direi, la funzione che hanno i manifesti delle avanguardie storiche. Il manifesto delle avanguardie storiche deve necessariamente esaltare certi valori, ma deve altrettanto necessariamente demolirne altri. E questo può avvenire a rischio di in-

13 Id., *Da Montaigne a Proust*, cit., p. 89.

giustizie le più clamorose: dal manifesto del romanticismo francese che fu la prefazione al *Cromwell* di Victor Hugo, fino al surrealismo e all'espressionismo, ogni manifesto vuole le sue vittime. I punti di vista di Bachtin sono un po' così: fuori dal Carnevale ci sarebbe solo – cito quasi a memoria – rigidità mortuaria: il che è demenziale, secondo me; fuori dal dialogismo ci sarebbe un monologismo monolitico. Ora, in un manifesto di avanguardia queste non sarebbero follie, ma negli studi lo sono. Auerbach, è per me *il* maestro per eccellenza degli studi perché è il maestro delle sfumature: è colui che sa apprezzare il contrario di quello che gli piace, che sa comprendere il contrario di quello che preferisce. E ciò – ci tengo a dire concludendo – è vero anche quando è innegabile che Auerbach sia un po' riduttivo.

A.: *Quando è riduttivo?*

F. O.: Il caso più evidente mi sembra quello di Cervantes. Il capitolo su di lui – pur splendido e pieno di osservazioni intelligenti – lascia, a lettura finita, una perplessità e un sospetto: che in Cervantes vi sia qualche cosa di più di quanto Auerbach non veda. E di qui si potrebbe partire per altre considerazioni critiche sul libro. La serie degli autori sui quali si può dire che Auerbach va però meno a fondo è spesso formata da autori comici o ironici, come Boccaccio, Molière, Voltaire. Ci si può allora chiedere: perché? Per me qui gli manca quel prezioso strumento che – se posso alludere un attimo al mio percorso personale – mi spinse a suo tempo verso l'altro mio maggiore maestro, Freud: la “formazione di compromesso”. L'idea che uno stesso elemento di un'opera d'arte, una stessa manifestazione di linguaggio possa esprimere contemporaneamente due opposti, due cose che fra loro sembrerebbero incompatibili e invece si pigiano, per così dire, in una sola ed unica manifestazione di linguaggio. Questo concetto, da nessuno mai intravisto come da Freud, è quello che fa sì che in Molière il personaggio possa essere ridicolo ma, sotto sotto, anche commovente, e che Voltaire possa denunciare le contraddizioni della vecchia società ma contemporaneamente preannunciare anche delle contraddizioni del progresso. Questa ambiguità, questa ambivalenza è qualcosa per la quale Auerbach non è attrezzato.

A.: *Quali potrebbero essere le caratteristiche che accomunano i “non preferiti” da Auerbach?*

F. O.: Io direi che, sostanzialmente, sono due: una potrebbe essere appunto questa presenza della comicità o dell'ironia (la serie Boccaccio-Cervantes-Molière-Voltaire). Un altro punto debole potrebbe essere forse individuato nel Settecento, a cui appartiene il solo autore che, a mio giudizio, venga trattato con vera ingiustizia e frainteso da Auerbach, cioè l'abate Prévost. Non si comprende veramente perché una storia come

quella di Manon Lescaut e del cavaliere De Grioux, abbia sì il privilegio del fatto che si parla così tanto di denaro (ed io aggiungerei: di fame); ma d'altra parte questa così inedita e rivoluzionaria combinazione di amore e fame – due cose che mai la letteratura aveva messe insieme – mancherebbe di profondità esistenziale. Senza dubbio c'è qualcosa nel Settecento, in questo secolo analitico, astratto, spesso e volentieri antistorico, che è respingente per il senso profondo dell'unità di Auerbach. Quel suo senso profondo dell'unità per il quale mi permetto di suggerire un'altra formula: "monoteismo laico". Conferma: quello scrittore veramente aerolitico, che sta da solo, che non si capisce perché appartenga alla sua epoca, cioè Saint-Simon, è invece uno dei suoi prediletti, proprio colui che in pieno Settecento rappresenta un anti-Settecento.

I realismi
di Auerbach

A.: *Nell'ultima pagina del suo Introduzione alla filologia romanza, trattando del crescente soggettivismo del romanzo del Novecento, Auerbach parla di uno «sviluppo molto interessante del realismo», «favorito da alcune tendenze della filosofia moderna», che porta ad una «disintegrazione del concetto di realtà». «Non la si considerava più – scrive – come oggettiva e una, e la si intendeva sempre più come una funzione della coscienza, in modo che alla nozione di una realtà oggettiva, comune a tutti, si sostituivano realtà diverse secondo la coscienza degli individui o dei gruppi che la contemplavano». «Alla realtà una e indivisibile si sostituivano dunque diversi strati della realtà, cioè un prospettivismo consapevole». Auerbach parla anche a questo proposito di un «prospettivismo sintetico della coscienza umana».¹⁴ L'aspirazione auerbachiana alla sintesi e all'unità sembra qui molto forte. Insomma, se per Auerbach la realtà è sempre rappresentata, tuttavia essa non si riduce alla sua rappresentazione. Si può dire dunque che per Auerbach i vari codici di rappresentazione altro non siano che modi diversi di approssimazione ad una realtà storica e sociale che, per essere diventata più complessa e variegata, non perciò perde la sua unità e oggettività?*

F. O.: Io direi che un solo capitolo, il ventesimo ed ultimo, dedicato all'analisi di un brano di *Gita al faro* di Virginia Woolf, basterebbe a mostrarci come Auerbach sappia ritrovare l'istanza del realismo anche là dove è perfettamente lecito dire: siamo di fronte a una cultura che nel concetto tradizionale di realtà non crede più. Esiste infatti una crisi del concetto stesso di realtà che è anteriore alla letteratura. Auerbach introduce, ad esempio, per due volte non la parola surrealismo, con l' *-us* tedesco, bensì la parola *überwinklich*, che è l'esatto equivalente tedesco di surrealismo. Questi elementi di natura surreale Auerbach li vede benissimo; e tuttavia l'analisi della Woolf mostra che, a quell'altezza dell'evoluzione della narrativa moderna, c'è una possibilità di calarsi nelle coscienze cogliendo più cose di quanto non ne potesse cogliere il realismo ottocen-

14 Id., *Introduzione alla filologia romanza*, Einaudi, Torino 1963, p. 278.

tesco. Questa ennesima *coincidentia oppositorum*, questa possibilità di recuperare al realismo ciò che sembrerebbe francamente assai lontano, è sfiorata dall'ultimo capitolo di *Mimesis*. Su questo, senza neanche rendermene conto, io ho poi personalmente modellato una mia opinione che mi ha sempre portato d'istinto a vedere la continuità piuttosto che la frattura tra i maestri di quella generazione – Proust, Gide, Virginia Woolf, Joyce, Thomas Mann, Musil – ed il realismo ottocentesco: consapevolissimo, beninteso, che c'è sia continuità che frattura. Però, cos'è più importante? È più importante ciò che separa Virginia Woolf o Joyce da Thomas Hardy, o ciò che malgrado tutto li collega? È più importante ciò che contrappone Proust a Flaubert o ciò che malgrado tutto li collega? Per me è sempre stato più importante ciò che li collega.

A.: *E dunque, in conclusione: in che senso oggi possiamo parlare di una rinnovata attualità di Auerbach?*

F. O.: L'idea che la letteratura parli del mondo, che non parli d'altro, che non parli solo di se stessa, non era mai stata messa in dubbio per quasi ventitré secoli: dal IV secolo a. C., cioè da quando già Platone, e poi Aristotele, parlarono di mimesi, fino al XVIII-XIX secolo d. C., quando, prima i romantici tedeschi, in sede però di sola poetica, e poi Poe e Baudelaire, incominciarono a parlare di una autonomia del bello. Ora, uno della mia età ha assistito dapprima alla lunga e piena attualità del dibattito sul realismo, poi addirittura all'opposto, a un tabù creatosi sulla parola, diventata malfamato indizio di posizioni inattuali e di falsi problemi; per arrivare finalmente all'oggi, in cui abbiamo i due estremi: da una parte cioè gli epigoni dell'autonomia del bello, i pronipotini di Baudelaire o di Mallarmé, per i quali la letteratura parla di qualcosa, ma non del mondo (e non si sa francamente troppo bene di che cosa parli); dall'altra la dilagante moda dei *cultural studies* per i quali la letteratura è *nel* mondo, ma in fondo non è *lei* che parla del mondo, perché il suo linguaggio non avrebbe niente di assolutamente specifico: il testo letterario che ci media informazioni su un'epoca, su un costume, su una mentalità, e così via, sarebbe infatti un documento come tanti. Quello che manca da entrambi i lati è il riconoscimento che la letteratura parla del mondo e ne parla in un modo specifico. La prima delle due tendenze – quella legata all'autonomia del bello – imperversa dagli anni Sessanta del Novecento, un tempo maggiore che non i *cultural studies*: forse troppo per non sperare ormai in un ribaltamento. Il nostro compito, il vostro – oserai dire rivolgendomi a chi è più giovane di me – è di ritrovare i referenti. Guai però se volessimo concepirli come erano concepiti sino agli anni Cinquanta del Novecento. Questi quaranta, cinquant'anni non debbono essere passati invano, debbono anch'essi averci insegnato qualche cosa. Com'erano concepiti i referenti di realtà e il loro posto in lettera-

tura prima della svolta che sappiamo? Erano concepiti secondo modelli ottocenteschi – quei grandissimi modelli che possiamo riassumere nelle tre grandi serie, francese (Stendhal-Balzac-Flaubert-Zola), russa (Gogol-Turgenev-Dostoevskij-Tolstòj e altri), inglese (Dickens-Thackeray-George Eliot fino a Thomas Hardy) e che, pur se meritamente assunti a canone, proprio per ciò alimentarono l’illusione che ci fosse non *un* realismo ma *il* realismo, uno solo, aspettato da secoli e finalmente arrivato per grazia divina nel XIX secolo. La seconda tendenza, quella dei *cultural studies*, appiattisce d’altra parte la letteratura facendone un documento tra tanti; e dunque trova i referenti, ma senza niente di specifico, non dandosi nessuna autorizzazione particolare a parlarne. Noi dobbiamo ritrovare i referenti in quanto filtrati da una convenzione letteraria che è sempre diversa, sia storicamente, cioè di epoca in epoca, sia anche individualmente, da autore ad autore. Due autori possono essere nati lo stesso anno nello stesso paese, e tuttavia il loro modo di filtrare nella convenzione letteraria i referenti forniti dalla realtà può essere profondamente diverso. E da questo punto di vista io spererei di avere dimostrato, indulgiando sulla varietà delle accezioni di realismo, che la lezione di *Mimesis* è la più alta proprio per la duttilità con cui vengono riconosciute caso per caso le parti rispettive, il dosaggio di mimesi e di convenzione. Sul quale avrei, forse avrò, tanto altro da dire...