

Dottorato di Studi Comparati: Lingue, Letterature, Formazione
Indirizzo di Linguistica e Teoria della letteratura

Dottorando: Francesco Marola (XXXI ciclo)

Schede di lettura per il primo anno

Lecture scelte:

1. Walter Benjamin, *Angelus Novus*
2. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*
3. Erich Auerbach, *Mimesis*

1. Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*

*Angelus Novus*¹ è il titolo della prima raccolta di scritti di Walter Benjamin edita in Italia, articolata tra materiali filosofici e saggi di critica letteraria, bipartizione che non può essere intesa rigidamente poiché l'esercizio filosofico di Benjamin si esprime anche attraverso l'ermeneutica letteraria. Specifica del suo pensiero, a partire dalla "svolta marxista" degli anni '30, è la singolare alleanza tra materialismo storico e teologia dichiarata nella prima delle *Tesi di filosofia della storia*. Ma anche in questo caso non si può porre una divisione netta, in quanto già dal saggio di ispirazione soreliana *Per la critica della violenza* (1921), emerge la vicinanza di Benjamin al campo culturale della sinistra rivoluzionaria; a tale tendenza appartiene anche la polemica – presente fin dai primi scritti – nei confronti di alcune correnti culturali che il marxismo, con Lukács, definì reazionarie e "irrazionaliste": *Georgekreis*, "filosofia della vita",

¹ BENJAMIN, WALTER, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di E. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995.

Historismus. Se può essere riscontrato un difetto in questa prima, importante raccolta (traduzione dell'edizione tedesca del 1955, *Schriften*, a cura di Th. W. Adorno) riguarda l'ordinamento dei testi, che non è basato su un criterio cronologico. Esso mostrerebbe con maggiore evidenza la continuità e al contempo l'evoluzione in direzione del marxismo delle polarità concettuali del primo Benjamin: l'opposizione di diritto e giustizia (su cui è incentrato lo scritto del 1921), quella di *Destino e carattere* (1919), di mito e redenzione, tutte presenti nel grande saggio *Le affinità elettive* (1922, ed. 1924), sono ancora riscontrabili nelle *Tesi di filosofia della storia* (1940). A tal fine propongo una lettura diacronica dei quattro momenti principali della raccolta: la filosofia del linguaggio del periodo giovanile, il saggio *Le Affinità Elettive*, la sezione *Baudelaire e Parigi* (1938-1940), le *Tesi di filosofia della storia*.

In *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* (1917), il dualismo kantiano di soggetto e oggetto è superato nella concezione del linguaggio: l'esperienza delle cose si dà di ciò che di esse è comunicabile, «l'essere linguistico delle cose»¹; esse si rivelano dunque come relazione, comunicabilità, che a sua volta viene a configurarsi storicamente come tradizione. Resta però una verità delle cose che è inesprimibile e può essere solo tradotta (la parola *immediata*, che all'origine è la parola di Dio, viene *mediata* nel linguaggio), ma mai compresa: solo *nel* linguaggio è la conoscenza. In *Il compito del traduttore* (1921, ed. 1923), la principale affinità tra le parole delle differenti lingue è individuata proprio nell'inesprimibile che esse comunemente intendono, mentre ciò che comunicano è la differenza del modo in cui l'inteso è espresso, dovuta ai particolari sistemi linguistici. Il traduttore dovrà dunque «distinguere l'inteso dal modo di intendere»², e far apparire, nel passaggio tra le lingue, il «trapasso, per così dire, in una zona superiore e più pura della lingua»³ che indica in direzione dell'inesprimibile. Ma traduzione è anche l'atto di relazione alla tradizione, che va reinterpretata in quanto

¹ Ivi, p. 55.

² Ivi, p. 44.

³ Ivi, p. 45.

processo continuo. Di qui si giungerebbe alle *Tesi di filosofia della storia*, ma occorre prima proseguire con *Le affinità elettive*.

«Col dileguarsi della vita soprannaturale nell'uomo la sua vita naturale diventa colpevole, pur senza venir meno, nell'azione, alle norme della moralità. Poiché ora essa è nel quadro della nuda vita, che si presenta nell'uomo come colpa. Egli non sfugge alla sventura che la colpa attira su di lui»¹. In queste parole è racchiuso il nucleo dell'interpretazione benjaminiana delle *Affinità elettive*. Non è il matrimonio il vero tema dell'opera, bensì la perdita del sacro, del legame con la natura e la tradizione, nell'alienazione sociale che riduce la vita a rapporto giuridico e porta l'uomo a vivere la natura come colpa distruttiva e destino, come mito. «Il mitico è il contenuto reale di questo libro»²: ciò è dovuto al pensiero di Goethe, all'ambivalenza del suo concetto panteistico (e demoniaco) di natura a cui riconduce tutta la realtà³. Per il concetto di mito come destino, Benjamin richiama la formula nietzschiana dell'«eterno ritorno dell'identico»; ad esso nasce un'opposizione quando il pensiero del *logos* entra in conflitto con il *mythos*, nella tragedia greca in cui il carattere dell'eroe confligge con il destino e soccombe. Tra mito e verità «è un rapporto di esclusione reciproca»⁴. Secondo questa opposizione, Benjamin legge nel romanzo il «dileguarsi della vita soprannaturale nell'uomo» (la perdita del «propriamente umano», del *logos*) e il permanere del sacro nella «sua vita naturale» (che riporta alla dimensione del *mythos*). In ciò è la differenza tra l'intenzione di Goethe e la lettura di Benjamin. Nel complesso sistema allegorico che dà forma al romanzo, l'alienazione dalla natura è rappresentata nell'ordine artificiale imposto ai terreni del fondo, quella dalla tradizione nella violazione delle tombe, traslate per far posto al paesaggio artificiale di Carlotta, personificazione del cieco diritto. I personaggi, nella loro falsa libertà, si isolano dalla comunità in una dimensione di falsa natura, non sanno comunicare neppure tra loro. Ottilia, figura centrale del romanzo, è «vegetale silenzio, che si esprime grandiosamente nel motivo dafnico delle mani alzate

¹ Ivi, p. 178.

² Ivi, p. 180.

³ Cfr. ivi, pp. 186-92.

⁴ Ivi, p. 201.

in atto di scongiuro»¹: «è l'intangibilità dell'apparenza che la sottrae all'amato»². Muta apparenza, non può salvarsi, in quanto la decisione salvifica è solo nella comunicazione linguistica. A ciò rimanda la novella *Gli strani figli dei due vicini*. In essa gli amanti si salvano perché sanno comunicare e permanere nella tradizione da cui sembravano essersi allontanati, restare nel presente senza perdersi nell'introverso desiderio del possibile. L'opposizione tra novella e romanzo è espressa allegoricamente dall'elemento dell'acqua: da una parte la corrente del fiume sorregge i due figli-amanti, dall'altra la quiete enigmatica del lago artificiale risucchia il figlio Otto, frutto del rapporto tra i coniugi dominato dalle affinità elettive, muto poiché deviato nel desiderio dei rispettivi amanti. Nella «cesura dell'opera» (concetto hölderliniano) collocata nell'inespresso, si intravede tuttavia il «nucleo luminoso del contenuto liberatore»³, una protesta goethiana contro la sua stessa sottomissione alle forze mitiche. È nella sentenza del narratore, pronunciata «mentre gli amanti abbracciati sigillano il loro destino: “come una stella cadente, la speranza passò sulle loro teste”»⁴. Essa illumina il finale. Laddove la novella si chiudeva nella certezza della benedizione dei due figli salvi, il romanzo con l'immagine delle salme affiancate di Edoardo e Ottilia si chiude nella speranza della redenzione degli amanti.

Nel saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1938) le grandi polarità benjaminiane vengono riconcepite in relazione ai rapporti sociali di produzione; ad esse viene aggiunta la polarità di aura e *choc*. Il saggio indaga le origini della moderna poesia borghese della metropoli capitalistica, di cui Baudelaire è il consapevole fondatore e al contempo l'ultimo rappresentante. Nella metropoli parigina le masse di individui assumono la dimensione della folla amorfa; essa «cominciava [...] a organizzarsi come pubblico. Assurgeva al ruolo di committente»⁵. Baudelaire è interprete cosciente di questa

¹ Ivi, p. 216.

² Ivi, p. 215.

³ Ivi, p. 198.

⁴ Ivi, p. 241.

⁵ Ivi, p. 99.

mutazione, «diventa suo complice, e quasi nello stesso istante se ne distacca»¹: egli instaura un rapporto esplicito col nuovo pubblico («Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!»), mentre «Rimbaud è già un esoterico, che tiene – *ex officio* – lontano dalla propria opera»². La folla è in Baudelaire talmente intrinseca che non si può trovare nelle *Fleurs du mal* una sua rappresentazione diretta, se non nella figura della passante (*A une passante*): nell'amore del poeta per lei «l'attimo dell'incanto» coincide con «il congedo per sempre. [...] così il sonetto presenta lo schema di uno *choc*, anzi lo schema di una catastrofe. Ma essa ha colpito, insieme al soggetto, anche la natura del suo sentimento»³. La condizione della metropoli capitalistica è la sottoposizione costante agli *chocs*, la protezione necessaria da essi indebolisce la capacità percettiva, porta ad un'«atrofia progressiva dell'esperienza»⁴. Nella catena di montaggio, gli operai apprendono il principio dell'uniformità del lavoro, che diviene ripetitivo e dunque impermeabile all'esperienza; a ciò corrisponde l'alienazione borghese nell'istante ripetitivo della *roulette* del gioco d'azzardo. È il ricominciare sempre di nuovo del tempo senza storia (che fa rivivere il destino dell'eterno ritorno dell'identico proprio del mito). Ad esso il poeta oppone l'epifania del ricordo che avviene nelle *Correspondances*, in cui trova «un'esperienza che cerca di stabilirsi al riparo da ogni crisi. Essa è possibile solo nell'ambito culturale»⁵. È l'opposizione di *Spleen et idéal*: «L'*idéal* dispensa la forza del ricordo; lo *spleen* gli oppone l'orda dei secondi»⁶. L'esperienza perduta appare solo nel ricordo. Nella condizione precapitalistica, la fruizione dell'arte era caratterizzata dalla presenza dell'aura: «l'aura attorno ad un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso». Essa appartiene all'ambito della *mémoire involontaire*, di cui scrive Proust contrapponendola alla *mémoire volontaire*. Quest'ultima è al contrario caratteristica dei mezzi di riproduzione tecnica del reale, come la fotografia, che determinano la crisi della sua riproduzione

¹ Ivi, p. 106.

² Ivi, p. 89.

³ Ivi, p. 103.

⁴ Ivi, p. 93.

⁵ Ivi, p. 117.

⁶ Ivi, p. 120.

artistica. Nell'aura vive «l'apparizione irripetibile di una lontananza»¹, tipica della forma culturale, e insieme l'attesa che lo sguardo possa essere ricambiato, poiché «l'esperienza dell'aura riposa sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo»². In Baudelaire la percezione della «dissoluzione dell'aura nell' "esperienza" dello *choc*»³ sta proprio nella descrizione degli occhi che nella metropoli hanno perduto la capacità di guardare.

Le *Tesi di filosofia della storia*, composte di fronte alla catastrofe della seconda guerra mondiale, sono espresse in un linguaggio a tratti densamente metaforico che richiede necessariamente l'interpretazione del lettore. A mio avviso si può ancora scorgere in esse la critica del mito dei primi scritti di Benjamin, la contrapposizione della speranza al pensiero del destino, rivolta ora alla storia (tanto il passato che il presente) condannata al principio della necessità dalla fuga in avanti della teleologia. «Non è mai un documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. [...] non lo è nemmeno il processo della tradizione per cui è passato dall'uno all'altro»⁴: nella tradizione sono presenti le lotte di classe, come violenza dei vincitori e domanda di redenzione dei vinti. La storia ha l'aspetto di «una catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine», di fronte a cui l'angelo della storia (l'*Angelus Novus* di Paul Klee) «vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto», ma non può poiché è spinto avanti dalla «tempesta del progresso»⁵: essa muove la concezione storica dello *Historismus*, che imprigiona i momenti nei nessi di causalità, e la fede "progressista" della socialdemocrazia, che ha corrotto la classe operaia tedesca. Ma la redenzione rivoluzionaria della «classe vendicatrice» si alimenta «all'immagine degli avi asserviti, e non all'ideale dei liberi nipoti»⁶, alla tradizione e non alla teleologia che sottomette il tempo presente. «La tradizione degli oppressi», che «insegna che lo "stato

¹ Ivi, p. 125.

² Ivi, p. 124.

³ Ivi, p. 130.

⁴ Ivi, p. 79.

⁵ Ivi, p. 80.

⁶ Ivi, p. 82.

di emergenza” in cui viviamo è la regola»¹ e può dunque essere trasformato in rivoluzione, è schiacciata dalla versione dei vincitori. Per redimerla, e al contempo dare compimento al presente, lo storico materialista dovrà cogliere «il segno di un arresto messianico dell'accadere»², cessare di «lasciarsi scorrere fra le dita la successione dei fatti come un rosario» e fondare «un concetto del presente come del “tempo attuale” [*Jetztzeit*], in cui sono sparse schegge di quello messianico»³, per sottrarre così il presente al mito, all'eterno ritorno dei momenti sempre uguali (il destino del dominio dei vincitori) che offusca la sua «*chance* rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso»⁴.

2. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*

*Letteratura europea e Medio Evo latino*⁵ (1948) muove da espliciti intenti politico-culturali: vuole essere una risposta al rischio, apparso con la prima guerra mondiale, di un tramonto della civiltà, la cui causa prima è individuata dal conservatore Curtius nell'ingresso delle masse nella vita politica. Al conflitto franco-tedesco, il filologo romano tedesco oppone l'idealizzazione della “Germania romana” dei Franchi, ai nazionalismi l'unità oggettiva della cultura europea fondata sulla tradizione latina. Per dimostrare questa unità, egli si propone di analizzare «i fenomeni ricorrenti o costanti della biologia letteraria»⁶ in cui si possa riconoscere lo specifico della letteratura europea: queste costanti sono riconosciute nei *topoi*. Lo studio rappresenta infatti uno dei primi grandi tentativi di passare dal metodo storico-filologico ad un approccio teorico

¹ Ivi, p. 79.

² Ivi, p. 85.

³ Ivi, p. 86.

⁴ Ivi, p. 85.

⁵ CURTIUS, ERNST ROBERT, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Scandicci 1995.

⁶ Ivi, p. 8.

e sincronico, che Curtius definisce «fenomenologia della letteratura»¹; di questa condizione “di transizione” risente la sua articolazione, che resta sbilanciata tra i primi capitoli, in cui è ricostruita la storia delle istituzioni culturali che hanno determinato la continuità della tradizione latina nelle letterature europee, e la mole dei capitoli seguenti, che analizzano la ricorrenza di *Topica* (cap. V) e *Metaforica* (cap. VII), o fenomeni letterari specifici (*Poesia e retorica*, *Poesia e teologia*, *Classicità*, *Manierismo*, ecc.), la cui casistica è arricchita ulteriormente negli *Excursus* «di carattere più specialistico»².

Il primo capitolo, *Letteratura europea*, dichiara l'intento dell'opera. Con la prima guerra mondiale emerge il problema di come nascono e tramontano le culture. Le crisi culturali avvengono quando le «minoranze dirigenti» esauriscono il loro «potere creativo»³, come avvenne al tramonto dell'Impero romano. Occorre perciò analizzare l'origine delle culture, come fa già la storiografia, che «confrontando le varie culture, ne deduce una tipologia (*Typik*) dei miti che l'umanità storicamente ha prodotto»⁴: allo stesso modo bisogna individuare quali sono stati i miti, i contenuti spirituali all'origine della cultura europea. La suddivisione storiografica in Evo Antico, Medio e Moderno può avere un'utilità pedagogica ma non descrive la continuità sostanziale della cultura europea, la cui letteratura è un tutto unico che partecipa di due insieme culturali, l'antico-mediterraneo e il moderno-occidentale, ed abbraccia ventisei secoli, da Omero a Goethe (dopo il quale ha inizio la “crisi”). Il cuore dell'Europa è individuato in quella “Germania romana” franco-renana, in cui si incontrano lo spirito mediterraneo e occidentale, che è luogo d'origine di Goethe e del contemporaneo Stefan George, erede dello spirito romano. Infatti «può dirsi europeo solo chi è divenuto *civis Romanus*»⁵: l'unità della letteratura europea risiede nella continuità della tradizione latina. La letteratura latina dell'alto medioevo è poco studiata, mentre invece è il periodo chiave

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, p. 9.

³ *Ivi*, p. 14.

⁴ *Ivi*, p. 15.

⁵ *Ivi*, p. 21.

per comprendere lo spirito europeo, in quanto anello di congiunzione tra mondo antico e moderno. Per individuare l'unità della totalità *letteratura* europea nelle *letterature* europee, occorre adottare metodi analitici che siano in grado di scomporre la letteratura, «come fanno gli agenti dei processi chimici, per evidenziarne l'intima struttura»¹: il principio strutturale che ne determina il carattere unitario sarà individuato più avanti nella topica.

Col secondo capitolo, *Medio Evo latino*, Curtius definisce il secondo dei «due fuochi dell'ellisse»² su cui è costruito lo studio. Così come quello di «classicità», il concetto di Medio Evo è ingiustificato poiché solo due sono le epoche, antica e moderna. La prima grande figura della modernità è individuata in Carlo Magno, mentre la cesura tra le due epoche nel tramonto dell'Impero romano. Resta il periodo da Teodosio a Carlo Magno, di grande importanza per la tradizione europea, in cui i germani invasori assimilano la cultura dell'Impero tramite l'opera della Chiesa, che raccoglie la tradizione antica e la tramanda, assieme all'uso della scrittura, nelle scuole monastiche. Con la Rinascita carolina la tradizione antica rivive in una nuova cultura romano-germanica – dove la cultura feudale è il contributo germanico – che la assimila e la trasforma. L'idea della *translatio*, derivata dalla Bibbia, è fondamentale per la concezione della continuità politica (*translatio imperii*) e culturale (*translatio studii*) tra le due epoche.

La ricostruzione storica prosegue con l'analisi della funzione dell'istruzione medievale nella conservazione della tradizione antica. Gli *studia liberalia* del *trivium* (grammatica, retorica e dialettica) tramandano la letteratura latina. Si scontrano in questo campo due concezioni, quella «rigorista» che rifiuta la cultura pagana, e quella «umanista» che la assimila applicando ad essa la pratica dell'interpretazione biblica, mediante la lettura allegorica (A significa B) e figurale (A è prefigurazione di B, B è compimento di A)³. Agostino fornisce l'argomento principe dal punto di vista formale per l'uso della letteratura antica: gli autori biblici hanno usato le figure linguistiche che i

¹ Ivi. p. 24.

² Ivi, p. 7.

³ Sul concetto di figura, cfr. *infra* la scheda di lettura su Auerbach, *Mimesis*.

grammatici, con parola greca, chiamano *tropi*. Da qui si giunge all'oggetto principale dello studio di Curtius, l'individuazione dei tropi, o *topoi*, provenienti dalla tradizione antica, e lo studio della loro ricorrenza nella letteratura europea. La grammatica, di cui era sinonimo la parola *litteratura*, veniva appresa mediante esempi tratti dagli *auctores*, sia pagani che cristiani, che venivano studiati come modelli perfetti. La *imitatio* aveva un valore assoluto: alle sentenze e agli *exempla* tratti dagli *auctores* veniva conferito valore normativo, assunsero in tal modo valore di fondamenti, costanti culturali. Nella grammatica, l'apprendimento delle figure retoriche, divise tra figure di parola e figure di pensiero, era della massima importanza. Anche la retorica, «l'insieme delle norme che insegnano a costruire artisticamente un discorso»¹, aveva un valore fondamentale nel medioevo. Di origine oratoria, i suoi precetti furono applicati a tutti i generi letterari. Delle sue cinque parti (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*), la prima era la più importante, con la quale si insegnavano gli argomenti per rendere accettabile un concetto, applicabili alle situazioni più disparate: sono i *loci communes*, dal greco *koinoi topoi*, il cui studio divenne oggetto di trattati specifici. In origine essi erano dunque «mezzi ausiliari per l'elaborazione di discorsi»², acquisirono poi una nuova funzione: «si trasformano in *clichés* ad uso comune di tutti gli scrittori, si estendono ad ogni manifestazione letteraria della vita»³. I *topoi* assunsero così il carattere di elementi minimi di contenuto ricorrenti – e dunque strutturali – della letteratura mediolatina, da cui giunsero alle varie letterature europee.

Curtius procede quindi alla compilazione, per mezzo di esempi, di una ricchissima casistica della topica, di cui qui si può riportare solo l'elenco: topica della *consolatio*; della falsa modestia; dell'esordio; della conclusione; dell'invocazione alla natura; del mondo alla rovescia; del *puer senex*. A ciò segue una casistica della metaforica (metafore nautiche, relative a persone, alimentari, corporali, teatrali) di cui viene preso in considerazione il contenuto semantico, anziché il principio retorico formale (si tratta dunque di *topoi* metaforici). I copiosi esempi presi in esame dimostrano la ricorrenza dei

¹ Ivi, p. 75.

² Ivi, p. 81.

³ Ivi, p. 82.

topoi dall'antichità a Hofmannsthal. Se la topica è il principio strutturale, la totalità di queste costanti di contenuto giunge dunque a costituire oggettivamente l'unità, ovvero l'identità della letteratura europea.

Dalla lettura complessiva dell'opera, si può riscontrare come in definitiva resti prevalente in essa la descrizione storica, a discapito della definizione teorica della funzione dei *topoi*. L'importanza dello studio di Curtius resta tuttavia capitale; da qui la contemporanea teoria della letteratura ha formulato la definizione dei *topoi* come i motivi, ovvero le unità minime di contenuto della letteratura, ricorrenti nella tradizione e consacrati da essa. Al perché della lunga ricorrenza della topica nella letteratura, il filologo sembra trovare una risposta nella teoria degli archetipi di Jung, per cui il *topos* sarebbe «radicato negli stati profondi dell'anima, appartiene alle arcaiche immagini primigenie dell'inconscio collettivo»¹; ma la genesi storica della topica, dimostrata dal suo stesso studio, descrive piuttosto una causa dovuta ai processi delle istituzioni letterarie e al permanere della memoria che nei secoli forma il legame della tradizione.

3. Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*.

Anche l'opera di Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*² (1946) fu scritta – a Istanbul – durante la seconda guerra mondiale, in una condizione di pericolo; ma qui la minaccia è individuata nel fascismo, risposta misticheggiante e settaria al disorientamento provocato dalla frammentazione delle lotte sociali³. Essa ha per oggetto lo studio della mimesi della realtà quotidiana nella tradizione letteraria occidentale, la cui evoluzione è interpretata come esito delle trasformazioni culturali e

¹ Ivi, p. 122. Cfr. anche la *Prefazione alla seconda edizione* (1953): «nel mio libro si possono trovare cose che non avrei potuto vedere senza C. G. Jung» (ivi, p. 7).

²² AUERBACH, ERICH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000 (2 voll.).

³ Cfr. ivi, II, pp. 334-5.

sociali delle varie epoche, di cui sono espressione le singole opere (ricorre il concetto di “rispecchiamento”). La storia del realismo è analizzata in relazione all’antica norma della divisione degli stili, che nella storia letteraria giunge al culmine con il Classicismo del XVII secolo. Il romanzo realista dell’Ottocento supera tale divisione «con la rappresentazione seria e problematica, se non tragica, di persone comuni della vita quotidiana, condizionate dal tempo in cui vivevano»¹. Ma già durante il Medioevo e il Rinascimento esisteva una rappresentazione realistica del quotidiano dovuta al modello dei Vangeli. La differenza tra il realismo medievale e quello moderno sta nella concezione figurale della realtà, per cui ogni avvenimento terrestre non significa solo sé stesso, ma anche un altro che preannuncia o ripete, secondo una connessione che avviene nel «piano divino, di cui tutti gli avvenimenti sono membra e immagini riflesse»².

Lo studio si apre con la comparazione delle due radici della letteratura europea, la tradizione greco-romana e quella giudaico-cristiana. Dalla rappresentazione omerica, che non tralascia alcun particolare e descrive con ricchezza di connessioni sintattiche tutti gli elementi “in piena luce”, si differenzia la rappresentazione biblica, concisa e sublime, paratattica, in cui solo il significato morale dell’azione è scritto, mentre lo sfondo rimane enigmatico. La differenza è dovuta al diverso concetto di destino. Mentre per Ulisse il destino è calato dall’alto e immutabile, per Abramo la responsabilità della scelta cade interamente su di lui, genera un drammatico conflitto psicologico. Entrambe le tradizioni sono ancora lontane dalla legge di divisione degli stili che esclude la realtà quotidiana dalla rappresentazione seria: nella scena drammatica del riconoscimento di Ulisse, il dettaglio realistico del lavaggio dei piedi non è celato; in misura maggiore, nell’Antico Testamento in ogni momento della vita del popolo d’Israele è presente il sublime, poiché è chiamato alla drammatica scelta che conferma la fede in Dio.

Petronio descrive con precisione il quadro socioeconomico, perfino la lingua corrotta dei personaggi, è il culmine del realismo greco-romano. Ma il mondo descritto è

¹ Ivi, II, p. 339.

² Ivi, II, p. 341.

moralmente inferiore, perciò non può essere rappresentato al di fuori dello stile basso: agisce il principio della divisione stilistica. Al contrario, nel Vangelo di Marco, il dialogo di Pietro con i soldati è conciso, estremamente drammatico e al contempo realistico nella descrizione. Il tragico entra nella realtà quotidiana con la vita di Cristo, incarnazione divina e figlio di un falegname, la mescolanza dei registri stilistici trova fondamento nella sua stessa figura ossimorica in cui *sublimitas* e *humilitas* si uniscono. Tale concezione influisce su tutta la letteratura cristiana. Nelle *Confessioni* di Agostino, la paratassi testamentaria diventa principio stilistico e il sublime accoglie in sé il realismo sensibile.

Nella *Chanson d'Alexis*, la rappresentazione è schematica e priva di problematicità perché inserita nella visione figurale cristiana: le figure sono puro *exemplum*, «non hanno più realtà ma solo significato»¹. Essa toglie valore al nesso storico degli avvenimenti poiché vengono inseriti nel piano ultraterreno della provvidenza. Nella *Chanson de Roland* la paratassi si unisce alla fissità epica e alla mancanza di problematicità negli eroi, rappresentati perfetti dei valori feudali, non ci sono veri dialoghi ma solo declamazioni, acquisisce rilievo solo la gestualità esemplare: è un nuovo stile sublime europeo che vuole suscitare stupore con effetti di distanziamento. Nell'*Yvain* di Chrétien, la realtà sociale bassa e quotidiana non ha spazio, mentre è dettagliata la descrizione della vita cortese; l'avventura è narrata in uno stile placido, avviene in un'atmosfera fiabesca. Tale rappresentazione, proprio perché «tanto lontana dalla realtà», rivela un forte potenziale, «si adattò come ideale a qualsiasi situazione, per lo meno finché esistevano ceti dominanti»². La sua eredità resta nella concezione che ciò che è nobile, grande e importante non abbia nulla a che fare con la realtà comune. Al contrario, nelle sacre rappresentazioni i temi biblici vengono proiettati nel presente quotidiano e popolare; in esse emerge l'assenza del filtro della prospettiva storica.

Con Dante si giunge a un grande realismo nella rappresentazione delle situazioni umane, il suo pluristilismo, di grande ricchezza linguistica e sintattica, alterna tutti i

¹ Ivi, I, p. 129.

² Ivi, I, p. 151.

registri padroneggiando come mai prima «il contrapporsi delle due tradizioni, l'antica che separa gli stili e la cristiana che li mescola»¹. L'enciclopedismo dantesco trova la sua unità nell'ordine ultraterreno, dove confluiscono «i tre ordini, il morale, il fisico e lo storico-politico»²: il suo paradossale realismo si fonda infatti sulla concezione figurale, per cui ogni avvenimento terreno è in correlazione con il piano divino. È dunque un realismo “figurale”: esso conserva la storicità degli avvenimenti, ma il loro senso trova compimento solo nell'aldilà. Lo stile medio di Boccaccio porta invece ad un alto livello di elaborazione la prosa della novella; nell'alternarsi di caratteri ed episodi triviali e sentimentali, il punto di vista resta saldamente dall'alto, spesso ironicamente distaccato. Per la prima volta (dal romanzo ellenistico) la narrazione colta di avvenimenti reali può divenire puro intrattenimento grazie alla formazione di un nuovo pubblico borghese e mondano. Altrove, tale pubblico favorisce la diffusione di un realismo “creaturale”, che introduce il *pathos* della sofferenza di Cristo nella vita intima e quotidiana.

Al tempo di Rabelais il mondo europeo si è ormai espanso con le scoperte geografiche. Così la mescolanza degli stili e il realismo creaturale escono dalle cornici medievali e diventano strumenti di un personale gioco intellettuale dell'autore, di un «trionfo vitalistico-dinamico dell'essere corporeo»³: dietro il comico si cela un nuovo atteggiamento dello spirito il cui modello è il Socrate “sileno”. Anche in Montaigne è assegnato un nuovo valore all'esperienza, dove l'oggetto della rappresentazione realistico-creaturale è la propria concreta esistenza analizzata per conoscere la generale condizione umana, ormai «problematica in senso moderno»⁴, precaria in un mondo non più fermamente ordinato. In Shakespeare la mescolanza stilistica è nei singoli personaggi, all'azione partecipano tutti i ceti sociali, ma il sublime è ancora riservato ai nobili. Persa la concezione figurale cristiana, tornano i modelli tragici antichi, ma lì il destino era ineluttabile, qui l'eroe è artefice del proprio destino. Mentre il fantastico

¹ Ivi, I, p. 200.

² Ivi, I, p. 206.

³ Ivi, II, p. 18.

⁴ Ivi, II, p. 61.

continua il folclore medievale, emerge un nuovo prospettivismo storico, preparato già dall'umanesimo, e la concezione creaturale si emancipa dalla centralità di Cristo per divenire propriamente umana. Ne consegue una visione polifonica del mondo e un soggettivismo tipici di una nuova *Weltanschauung* ancora in divenire, ancora non cristallizzata nelle nuove forme.

Il grande realismo del *Quijote* sta nella rappresentazione di tono medio e gaio dell'esistenza quotidiana, ma resta in una fissità della cornice sociale che Cervantes non mette mai in discussione. Al problema dell'interpretazione farsesca o ironicamente tragica della figura di Don Chisciotte, posto dalla lettura romantica, Auerbach illustra le ragioni filologiche della prima: «in lui saggezza e pazzia sono nettamente separate»¹, diversamente dal tragico Amleto, in cui sono tutt'uno. La forza del realismo cervantino emerge soprattutto nel rapporto con Sancio, in cui «vengono poste tutte le oscillazioni e le contraddizioni delle relazioni umane»². Il classicismo francese rappresenta invece la massima distanza dal realismo. Anche se Molière concepisce la realtà non più attraverso tipi ma attraverso individui, ciò è limitato alla sola psicologia moralistica. Rigidità sociale ed estetica coincidono: nelle tragedie di Racine, la realtà quotidiana è esclusa con sdegno dalla sublimità di personaggi nobili e ideali, non vi è più traccia della concezione creaturale dell'uomo, mentre giunge al culmine quella cortese. Ai contemporanei, i personaggi di Racine potevano apparire "naturali" poiché con tale concetto si intendeva sprezzatura ed armonia.

All'ascesa della borghesia è dovuta la fine della separazione stilistica, con la nascita della commedia lacrimosa e del romanzo sentimentale alla *Manon Lescaut* in cui il realismo si mescola col serio, restando però confinato in uno stile medio. Nel dramma borghese dello *Sturm und Drang*, in un contesto in cui si era conservata la mescolanza stilistica cristiano-creaturale, subentra l'idealismo politico ed umanitario, dando luogo a conflitti tragici collocati nelle vicende politico-sociali del tempo. In seguito, l'evoluzione idealistica di Schiller e la chiusura alla concretezza storica di

¹ Ivi, II, p. 103.

² Ivi, II, p. 109.

Goethe reintrodussero in Germania la tendenza alla tipizzazione, come si può riscontrare nel *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in cui «il mondo borghese sta davanti agli occhi del lettore in una quiete quasi senza tempo»¹.

Al contrario, con Stendhal le grandi trasformazioni determinate dalla Rivoluzione generano l'interesse per la rappresentazione delle condizioni politiche e storiche del tempo, connesse all'azione come mai prima. Stendhal è dunque «il fondatore del moderno realismo serio che non può rappresentare l'uomo se non incluso entro una realtà politica e sociale ed economica continuamente evolventesi»². Balzac introduce un realismo “atmosferico”, che coglie l'unità tra il personaggio e il suo *milieu*, oggetto di descrizione minuziosa ed analitica. La *Comédie Humaine* è animata da un grandioso intento enciclopedico e storicistico, ma permane in essa un elemento moralistico e patetico che la lega al passato. Con Flaubert «il realismo diventa imparziale, impersonale e obiettivo»³ per una concezione mistica dell'arte e per una tensione puramente stilistica che esclude la possibilità della tragicità genuina, e rende l'atmosfera storica statica e immutabile. In tutti i casi il vero popolo moderno, il proletariato, «non compare quasi affatto, e quando appare, non è veduto nella sua vera vita ma dall'alto»⁴. Quando infatti esso entra nella rappresentazione letteraria con *Germinie Lacerteux* dei fratelli Goncourt, ciò è dovuto alla nascita di un'estetica del brutto e dell'esotico, resta dunque un punto di vista dall'alto, nel distacco dal sociale proclamato dall'*art pour l'art* borghese: «questo sentire puramente letterario [...] impoverisce la vita, e talvolta deforma la visione delle cose»⁵. Solo con Zola avviene il superamento del realismo “estetico”, ed anche il proletariato diventa oggetto di rappresentazione letteraria seria e sublime, all'interno di una rigorosa analisi e mimesi della società capitalistica contemporanea. La sua opera è il culmine del realismo moderno. Il particolare realismo tragico del coevo romanzo russo è invece legato al

¹ Ivi, II, p. 214.

² Ivi, II, p. 231.

³ Ivi, II, p. 255.

⁴ Ivi, II, p. 273.

⁵ Ivi, II, p. 283.

permanere della concezione creaturale cristiana dell'uomo; esso ebbe grande influenza sul primo Novecento europeo.

Infine, Auerbach giunge al romanzo europeo tra le due guerre. La complessità dei conflitti sociali e politici, le nuove teorie scientifiche, portano allo scetticismo nella possibilità di rappresentare una realtà oggettiva e generano la moltiplicazione dei punti di vista, mentre procedimenti quali il monologo interiore, o la contrapposizione di tempo esteriore e interiore, manifestano una fiducia nella «rappresentazione non intenzionale, precisa, interiore ed esteriore dell'attimo qualunque della vita di diversi uomini»¹: dell'esperienza elementare comune uniformata dalle trasformazioni sociali del XX secolo.

¹ Ivi, II, p. 337.