

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019  
ISSN 2611-3309

MARIA PRINCIPE

## *Lukács e Auerbach: apocalisse, rinascita e l'universalità del quotidiano*

### *Lukács and Auerbach: Apocalypse, Rebirth and Universality of Everyday Life*

#### SOMMARIO | ABSTRACT

Il romanzo è l'“epopea di un'epoca [...] nella quale l'immanenza del senso della vita si è fatta problematica, ma che, nondimeno, anela alla totalità”. Così Lukács nella sua giovanile *Teoria del romanzo* (1916). L'universo perfettamente conchiuso dell'*epos* antico ha lasciato il posto, nel romanzo, a una realtà frammentata e caotica, sintomo dell'avvenuta scissione tra individuo e mondo.

Lo stesso universo multiforme e stratificato fa da sfondo al romanzo modernista così com'esso è illustrato da Auerbach nell'ultimo capitolo di *Mimesis* (1946), là dove si osserva che, in mancanza di criteri per ordinare la realtà, gli scrittori del primo Novecento hanno cominciato a dedicare la loro attenzione ai piccoli accadimenti della vita quotidiana, veri condensatori di significato, che ora occupano, nello spazio narrativo, il posto un tempo riservato alle grandi svolte del destino.

Sullo sfondo di uno scenario così disegnato, in cui la dissoluzione della forma romanzesca coincide con il “tramonto del nostro mondo”, emerge tuttavia, in Lukács come in Auerbach, il bagliore fioco di una speranza, di una palingenesi dell'umanità che ripristini la 'totalità' perduta dei tempi antichi. Lukács ne intravede i segni nell'opera di Dostoevskij, che prosegue e porta a compimento la linea tracciata da Tolstoj, il quale nella sua opera aveva rappresentato “comunità di uomini che sentono allo stesso modo, semplici e intimamente partecipi del mondo della natura”. Una nuova universalità Auerbach la individua nell'attenzione, quasi sacrale, che gli scrittori modernisti hanno dedicato ai piccoli gesti della quotidianità, dettagli minimi di vite ordinarie che si fanno espressione di una eguaglianza primigenia fra gli uomini.

Il ritorno a una poesia delle cose, che racconti di un rapporto immediato e spontaneo con la natura e dia l'idea di una comunione intima fra tutti gli individui è per i due studiosi un'istanza etica, prima ancora che letteraria.



# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019  
ISSN 2611-3309

The novel is “the epic of an age [...] in which the immanence of meaning in life has become a problem, yet which still thinks in terms of totality”. Thus, according to Lukács in his early work *Theory of the Novel* (1916). In the novel, the perfectly closed universe of the ancient *epos* has given way to a fragmented and chaotic reality, a symptom of the split that has occurred between the individual and the world.

The same multiform and stratified universe is also the modernist novel’s background as well as Auerbach outlined it in the last chapter of *Mimesis* (1946). Here he observes that early XIX century’s writers, in the absence of standards to get the reality in order, started to pay attention to everyday life’s small events, true bearers of meaning, which now occupy in the fiction the place early reserved to the great doom’s changings.

However, on the background of a setting designed like that, in which the dissolution of the fictional form coincides with the “sunset of our world”, in Lukács as in Auerbach, emerges a dim glow of hope, of a humanity’s palingenesis, which will restore the lost ‘totality’ of the ancient ages.

Lukács notices the signs in Dostoevsky’s work, who continues and completes the line traced by Tolstoj, which had represented in his work “a community of feeling among simple human beings closely bound to nature”. Auerbach identifies a new universality into the almost sacral attention that writers have payed to the small acts of everyday life, minimum details of ordinary lives that become expression of a primal equality among men.

The return to a poetry of things, which tells about an immediate and spontaneous relationship with nature and gives the idea of an intimate fellowship among all human beings, is for the two intellectuals an ethical instance, even before being literary.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Lukács, Auerbach, quotidianità, vita in comune, apocalisse  
Lukács, Auerbach, everyday life, common life, apocalypse



MARIA PRINCIPE

*Lukács e Auerbach: apocalisse, rinascita  
e l'universalità del quotidiano*

1. *Per un confronto tra Lukács e Auerbach*

Nel suo saggio *Narrare o descrivere?* (1936) György Lukács sostiene che la vera arte realistica è quella che mira a restituire, attraverso la rappresentazione di casi particolari e di destini individuali, la totalità onnicomprensiva dei rapporti sociali, dei meccanismi e delle forze motrici sottese alla storia. Non è autentico realismo, dunque, quello che si limita a una descrizione analitica e superficiale della realtà, quello che ritrae il personaggio “medio” o la quotidianità “media”, avvenimenti e uomini, cioè, che non si elevino al di sopra della banale contingenza: come fa, per esempio, lo scrittore naturalista che – spiega Lukács – nel suo sforzo di rappresentare la realtà nella maniera più accurata si affida al *reportage* come allo strumento che più si avvicina, a suo avviso, al carattere di esattezza delle scienze positive. Per Lukács la dimensione del quotidiano può avere interesse artistico solo se dalla sua rappresentazione emergano, come per metonimia, i caratteri di fondo del più ampio contesto storico (cfr. Vacatello 1968: 72 - ss.; Perlini 1978: 24 - ss; Albinati 2016).

Questa concezione è caratteristica specialmente della fase matura del pensiero di Lukács, ma già in *Teoria del romanzo* (1916), che in questa sede ci apprestiamo a rileggere, è presente l'idea che occorra inserire la vicenda individuale, con tutto il corredo di accadimenti, gesti e pensieri che afferiscono alla sfera privata del personaggio, in una relazione dialettica con le vite degli altri e con l'intero ambiente sociale, perché dal particolare si possa desumere qualcosa dell'universale. Ed è su questo terreno, della necessità che il romanzo esprima una correlazione tra i casi individuali e la realtà del vivere comune, che il pensiero di Lukács e quello di Auerbach, al di là delle differenze di metodo e di concezioni filosofiche, sembrano infine convergere.

A sospingere le ricerche dei due autori fu infatti un'aspirazione – apertamente dichiarata in Lukács, più velata in Auerbach – alla conquista della “totalità”: un'istanza di carattere etico, prima ancora che estetico, perché “totalità” è da intendersi nel duplice significato di ‘totalità di senso’ (quella capace di ricondurre a unità la molteplicità caotica dell'accadere storico) e ‘totalità del vivere comune’, per così dire, ovvero il ritorno a un'armonia, a un'organicità di vita comunitaria che entrambi sentivano perduta.

Nell'*ecofiction* contemporanea, [...] l'articolazione di una trama artificialmente romanzesca è spesso utile per esprimere la frammentarietà dell'esperienza e la crisi di un'idea di storia come superamento e progresso, sostituita da una temporalità in cui il passato precipita, apocalitticamente, nel nulla (Scaffai 2017: 136).

Così Niccolò Scaffai nel suo recente *Letteratura e ecologia*. È proprio contro una simile prospettiva nichilista, contro questa “apocalisse senza riscatto” (17), che si esprimono Lukács e Auerbach, animati al contrario da un'autentica fiducia nelle possibilità salvifiche della Storia.

Il riferimento a Scaffai non è ozioso: dopo un confronto preliminare tra le concezioni storiche del giovane Lukács e di Auerbach, si proporrà qui infatti una lettura in chiave latamente 'ecologica' delle rispettive opere – con particolare riferimento al “paradigma distintivo-relazionale” – nella convinzione che essa possa illuminare di nuovi significati il loro messaggio e fornire spunti per ulteriori indagini e approfondimenti in tale direzione<sup>1</sup>.

## 2. Lukács: l'apocalisse di Teoria del romanzo

È una visione chiaramente proiettata verso il futuro, quella di Lukács e Auerbach, ma le possibilità di realizzazione di un'armonia a venire vengono ricercate nel passato, interrogando la storia: per “determinare il luogo al quale siamo arrivati e magari anche intravedere le possibilità immediate che ci attendono” (Auerbach 1958, ed. 1960: 27). Scrive Riccardo Castellana a proposito di Auerbach – ma la sua osservazione potrebbe essere estesa anche alla critica lukácsiana:

[...] studiandolo [il passato], comprendiamo meglio noi stessi, perché se esiste (e Auerbach ritiene esista) un'unità del genere umano, un'identità sostanziale di fini e scopi nell'agire frammentato e caotico dei singoli individui o nel conflitto politico tra le singole nazioni, allora è proprio la storia che può insegnarci a trovarla, a farci riconoscere il simile nel diverso (2013: 15).

Ma quale la concezione storica di Lukács e quale quella di Auerbach?

All'inizio degli anni Novanta René Wellek, nella sua monumentale *Storia della critica moderna*, definiva Lukács “un teorico della storia letteraria che vede la letteratura saldamente inserita nell'ambito di una filosofia della storia” (1991, ed. 1995: 301). Una filosofia della storia – è da aggiungere – che, inserendo-

si nel solco della tradizione hegeliana, ne ripropone il modello triadico di tesi-antitesi-sintesi: dall'universo armonico e perfettamente concluso dell'antichità greca alla frammentazione e dilacerazione del tessuto sociale nel mondo moderno, fino all'aspirazione a una sintesi che instauri una "comunità etica mediata in cui l'individuo sia in una libera relazione con gli altri" (Vaccaro 2012: 165).

È quello che si può osservare in *Teoria del romanzo*, che innesta sul tronco di una concezione della vita ancora fortemente intrisa di motivi e suggestioni delle filosofie dello spirito, un impianto logico-concettuale di chiara ispirazione hegeliana. L'opera, anzi, rappresenta la prima significativa reinterpretazione lukácsiana del pensiero di Hegel, dal quale mai più, neppure dopo l'adesione al marxismo, il critico ungherese si sarebbe distaccato (cfr. Lukács 1962, ed. 2004: 13-24)<sup>2</sup>.

La differenza maggiore rispetto al sistema hegeliano consiste qui nel fatto che Lukács, pur mutuandone l'idea dell'opposizione tra età antica ed età moderna, interpreta il processo storico in termini di declino e considera l'età contemporanea come lo stadio di degradazione massima raggiunto dalla civiltà occidentale. Egli, in altre parole, pur partendo da premesse filosofiche di matrice hegeliana, arriva a smentirne la sostanza: se per Hegel la nostalgia della felice innocenza dei tempi antichi è superata dalla fiducia nel moto progressivo dello Spirito assoluto, nell'auto-trascendenza dell'arte nella filosofia, il Lukács di *Teoria del romanzo*, che non ripone alcuna speranza nelle possibilità conoscitive e men che meno redentrici della filosofia, non può che rifugiarsi nell'utopia, un'utopia retrospettiva che rinnova quella totalità perduta (cfr. Strada 1976: XXXVIII – XXXIX).

Il recupero della perduta innocenza non può passare per la filosofia, secondo Lukács: "le età felici mancano di filosofia", perché la filosofia "è sempre il sintomo della scissura tra *interno* ed *esterno*, il segno della intrinseca discrepanza fra io e mon-

do, della non-conformità fra anima e azione". Detto altrimenti, nelle età antiche, pre-filosofiche, tutti gli uomini erano filosofi, perché il senso stesso era immanente alla vita. Ed è questo lo "stadio storico-universale dell'epos" (Lukács 1916, ed. 1972: 36), la condizione ideale per la sua fioritura.

Nell'epos, infatti, il trascendente è indissolubilmente connesso con l'esistenza terrena, il senso non è qualcosa che va ricercato o conquistato, ma è dato *ab initio*. Anche là dove si avverte la presenza di potenze oscure o minacciose, esse non sono mai tali da incrinare la compattezza dell'universo etico, l'unità organica di quel mondo, né la certezza dell'assoluta necessità di ciò che vi accade: 'essere' e 'dover essere' coincidono e nulla può smuovere la fissità senza tempo di quell'ordinamento. Gli eroi epici sono passivi, per quante imprese essi compiano; il loro cammino è sempre segnato da un destino superiore che, in un modo o nell'altro, si è certi si compirà: "sempre [...] aleggia intorno a loro – si legge in un mirabile passo di *Teoria del romanzo* – la segreta certezza che li preserva: l'aura del dio che indica la via all'eroe e su quel sentiero lo precede" (105). Un destino, peraltro, che non riguarda soltanto l'eroe, ma sempre abbraccia l'intera comunità di cui egli fa parte, l'intero suo popolo. L'eroe, anzi, manca addirittura di una vera individualità, perché il sistema di valori su cui si basa l'universo epico è a tal punto concluso e compatto che da esso non può emergere alcuna differenza fra i singoli:

Fintantoché il mondo si conserva intrinsecamente uguale e omogeneo, neppure gli uomini si differenziano qualitativamente gli uni dagli altri: ci saranno, sì, eroi e bricconi, probi e improbi, tuttavia anche l'eroe più sublime non sovrasterà che di una testa la schiera dei suoi simili, e le parole avvertite del più saggio fra gli uomini saranno intese anche dai più scellerati (80).

Di tutt'altro segno è il romanzo, "epopea di un'epoca nella quale la totalità estensiva della vita non si dà più in forma sensibile, nella quale l'immanenza del senso della vita s'è fatta problematica, ma che, nondimeno, anela alla totalità" (68). Nel tessuto del romanzo, la realtà, disintegrata in una molteplicità di frammenti eterogenei, non può più contare sull'intervento unificante e ordinatore del fato: il romanzo, insiste Lukács, "è l'epopea del mondo disertato dagli dèi" (107). In esso l'eroe, estraniato dalla società di cui pure fa parte, prende coscienza ad un tempo della propria individualità e della propria solitudine. L'universo in cui si muove non è più "sconfinato" e tuttavia noto "come la propria casa"; le sue avventure non sono più nuove eppure familiari; il mondo non è più "separato dall'io, epperò [tale che mai si facciano entrambi] estranei l'uno all'altro" (35). Al contrario, il mondo dei romanzi è "infinitamente grande ed in ogni suo angolo più ricco di doni e più denso di pericoli di quanto non fosse quello dei greci. Ma questa ricchezza 'toglie' il senso positivo e concreto che reggeva la loro vita: la totalità" (41).

Come ha giustamente osservato Lucien Goldmann, il romanzo quale è definito da Lukács si configura come "una forma letteraria dell'assenza" (1962: 27): assenza di senso, assenza di valori condivisi, assenza di certezze e di punti di riferimento stabili. Non che tali valori siano sconosciuti all'eroe e al suo autore, anzi: essi sono vivi nella loro coscienza, ma non trovano riscontro nella realtà frammentata e plurivoca del mondo esterno. E, pertanto, si manifestano sotto forma di un'esigenza etica, di un 'dover essere', di un fine da realizzare. Così, la totalità perfetta e conclusa dei tempi antichi, sorta di paradiso perduto ma vivo nella memoria dell'uomo moderno, diventa nel romanzo rimpianto nostalgico e, in pari tempo, meta cui tendere, utopia consapevole che muove all'azione.

È per questo, osserva Lukács, che l'azione romanzesca prende sempre le forme di una ricerca, e gli eroi di "cercatori":

“La particolare *intentio* che caratterizza la forma del romanzo si oggettiva come psicologia degli eroi romanzeschi. I quali sono dei cercatori. Il fatto puro e semplice del cercare indica che non si danno immediatamente né gli obiettivi né le vie per raggiungerli” (1916, ed. 1972: 73-74). Ma la ricerca non può che essere vana, perché il raggiungimento della meta, ovvero il superamento della frattura fra l'eroe e il mondo, comporterebbe il superamento della forma romanzesca stessa, che in tale frattura ha le sue premesse: “La fatale a-direzionalità della vita intera non può non informare tutti i personaggi e tutti gli avvenimenti e porsi a fondamento dell'intero edificio quale aprioristico *datum* costitutivo” (75).

“Fatale a-direzionalità della vita”, lacerazione tra essenza ed esistenza sono ineliminabili, perché, prima che del romanzo, sono costitutive della realtà moderna. Occorre, pertanto, che il dissidio sia superato sul piano sociale mediante l'instaurazione di una nuova totalità etica, di una nuova comunità fondata sull'amore, sulla solidarietà e su un rapporto spontaneo e genuino con la natura; non può esserci cambiamento a partire dalla letteratura, né si può pretendere che questa si faccia restauratrice della forma epica senza che l'umanità esca dallo stato di disgregazione sociale, politica e morale in cui è incorsa: “Il romanzo è – per usare le parole di Fichte – la forma propria dell'epoca della ‘compiuta peccaminosità’ ed è destinato a restare la forma egemone fintantoché sopra il mondo brilli *questo* firmamento” (189).

“Fintantoché sopra il mondo brilli *questo* firmamento”: fino a quando? Le ultime battute di *Teoria del romanzo* sembrano aprirsi a una speranza di rinascita: nell'opera di Tolstoj Lukács scorge i presagi di un nuovo inizio, “l'annuncio di una nuova epoca della storia del mondo”. Ma è soprattutto con Dostoevskij che gli indizi di un tempo ulteriore si fanno evidenti: “Né Dostoevskij né la forma della sua creazione artistica rientrano pertanto

nel campo della nostra analisi: Dostoevskij non ha scritto romanzi [...]. Dostoevskij appartiene al *nuovo mondo*" (189).

Se fino a questo punto la linea della storia tracciata da Lukács sembrava una parabola discendente, orientata verso il declino della civiltà, ora, nella conclusione dell'opera, ha un'improvvisa impennata, con il presentimento di una rinascita, l'allusione a una sorta di palingenesi dell'umanità: "Dostoevskij non ha scritto romanzi", precisa Lukács, a suggerire che l'epoca del dissidio tra uomo e mondo, di cui il romanzo è l'espressione più tipica, è prossima ad essere superata e, parallelamente, una nuova forma di epopea si appresta a prendere il posto del romanzo.

È la ricerca di un nuovo ideale di vita comunitaria, organica e integrata in sé e nel suo rapporto con la natura, ciò che anima l'interesse di Lukács. Scrive a proposito di Tolstoj:

La grandiosa *intentio* artistica di Tolstoj, autenticamente epica ed estranea ad ogni forma determinata di romanzo, è tutta tesa alla rappresentazione di una vita che affonda le proprie radici in una comunità di uomini che sentono allo stesso modo, semplici e intimamente partecipi del mondo della natura: una vita tutta scandita dal grandioso ritmo della natura, una vita che nel suo *continuum* di nascita e morte esclude da sé tutto ciò che, nelle forme innaturali, è meschino, causa di individuazione, di disgregazione, di fissità (180).

Gli sembrava di averlo trovato, questo ideale, nella Russia di fine Ottocento, nelle pagine dei grandi scrittori dell'epoca. Lo confermano, tra l'altro, le testimonianze biografiche degli anni trascorsi ad Heidelberg. È noto, infatti, che negli ambienti del cosiddetto Circolo di Weber, frequentati allora da Lukács, era andato diffondendosi un forte interesse per la letteratura e la filosofia russe grazie alla presenza di un gruppo di gio-

vani studiosi, tra i quali lo scrittore moscovita Fëdor Stepun, che si adoperavano per la pubblicazione e la diffusione delle opere più originali del pensiero russo. Particolare eco ebbero gli scritti di Solov'ev, principale teorico di una sorta di "misticismo dialettico aperto ad una speranza messianica nel rinnovamento generale dell'umanità" (Vaccaro, 2011-2012: 161; e cfr. Cometa 1999: 142 - ss.). Le tracce di questa filosofia sono evidenti in queste ultime battute di *Teoria del romanzo*, dove si indicano proprio in Tolstoj e in Dostoevskij i rappresentanti di una nuova era. E vale la pena ricordare anche che Lukács, proprio in quel periodo – e precisamente nel 1915, secondo quanto testimonia una lettera inviata in quello stesso anno a Paul Ernst –, era impegnato nella redazione di un volume tutto incentrato su Dostoevskij, di cui *Teoria del romanzo* doveva essere l'introduzione. L'opera, il cosiddetto *Manoscritto Dostoevskij*, non fu mai completata. Di essa restano nient'altro che frammenti sparsi, pubblicati diversi anni dopo la morte dell'autore (cfr. Cometa 1999: 141). Ma è interessante osservare come, in questo manoscritto, Dostoevskij venga additato come colui che ha dato forma ad una speranza utopica, che affida la possibilità di un superamento del dissidio tra io e mondo ad un'etica comunitaria basata sui principi della bontà e della fratellanza: una comunità in cui "l'altro è mio fratello", scrive Lukács, sicché "quando trovo me stesso, in quanto trovo me stesso, trovo l'altro" (1985, ed. 2000: 81).

Non si può affermare che Lukács, negli anni in cui scriveva *Teoria del romanzo*, prevedesse già la rottura rivoluzionaria dell'Ottobre rosso e la nascita del comunismo sovietico; ma è interessante osservare che "al '17, all'Ottobre rosso e al comunismo Lukács andava con quest'animo e con queste aspettative" (Asor Rosa 1972: 17). Animato da un'idea, anzi da un'emozione apocalittica: l'ideale di vita comunitaria prospettato a conclusione dell'opera viene a porsi, nella linea storico-filosofica tracciata dall'autore, a chiusura di un cerchio, quasi a coincide-

re col principio, l'età della perfetta integrità del mondo greco, ma in una posizione più alta, in "un punto che sta nel futuro avanti e più in alto di noi" (Asor Rosa 1972: 16). Erano gli anni della Grande guerra: di fronte all'immane tragedia, la sensazione che il mondo – o almeno il mondo noto – stesse per finire doveva essere forte. Ma "apocalisse" è "rivelazione": la fine della storia, suggerisce il filosofo, è anche la sua escatologia, il suo fine, ciò che ne svela il senso e rende possibile, sulla base di questa consapevolezza, costruire una storia diversa. Valgono, a questo proposito, le parole di Mario Domenichelli: Lukács immagina "un tragitto in cui la grande tradizione, la grande *Kultur* borghese, troverebbe, come dire, il proprio compimento nella sua stessa apocalissi, la fine e, nella fine, la 'rivelazione' invero del suo senso" (2016: 233).

E d'altra parte – sembra anche dire il Lukács di *Teoria del romanzo* – il superamento, la "redenzione", se si vuole, della *Kultur* borghese non può che consistere in un ritorno a stili di vita semplici, che ne sarebbero l'esatta antitesi. "Una comunità di uomini – come già si è trascritto – che sentono allo stesso modo", che sono "intimamente partecipi del mondo della natura", che vivono "una vita tutta scandita dal grandioso ritmo della natura": il modello di una società democratica e in armonia col suo habitat; oggi diremmo, *mutatis mutandis*, inclusiva ed ecosostenibile. Vengono in mente le sollecitudini collettive su cui si è soffermato Scaffai in *Letteratura e ecologia*, dove "ecologia" è da intendersi in riferimento al concetto, ripreso dal campo della biologia e dell'etologia, di *Umwelt*, ovvero l'"insieme dei fenomeni di relazione del soggetto con l'ambiente e con gli altri che lo abitano" (2017: 102). Scaffai conclude la sua indagine sulla tematica ambientale e le sue rappresentazioni letterarie con questa esortazione:

Occorrerebbe che la vita quotidiana degli individui [...] venisse più spesso raccontata in relazione alla vita in comune,

osservata da un punto di vista meno abitudinario e illustrata attraverso i nessi causali (o ipercausali) che legano il momento e il luogo di un protagonista qualunque al momento e al luogo degli altri (2017: 219).

Il critico non nomina mai Lukács, ma a noi pare, rileggendo *Teoria del romanzo*, che il nuovo “paradigma ecologico” potrebbe trarre, da questo libro vecchio un secolo, spunti ulteriori e ragioni di forza.

### 3. L’“ecologia” di Teoria del romanzo

Nel corso della storia della letteratura, spiega Scaffai, a rappresentare il rapporto tra uomo e natura, si sono succeduti, talvolta affiancandosi, due paradigmi fondamentali: il primo, di ascendenza giudaico-cristiana, è definito “classico separativo” e si caratterizza per una “relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell’uomo” (2017: 12); l’altro, “olistico confusivo”, più recente, tende ad equiparare l’uomo agli altri esseri viventi come parti integranti di un unico sistema. Contro questi modelli, considerati entrambi inefficaci, Scaffai suggerisce il ricorso ad un terzo paradigma, che superi il carattere gerarchico del primo e quello omologante (e, in fin dei conti, deresponsabilizzante) del secondo: è ciò che egli definisce “paradigma distintivo”, che riconosce all’uomo la sua alterità rispetto a ciò che lo circonda, ma in pari tempo gli permette “di prendere coscienza e assumersi la responsabilità dell’altro, e di dare valore all’ibrido che risulta da esso” (65). L’equilibrio che si viene così ad instaurare all’interno del sistema – dell’*Umwelt* – non è più antropocentrico, né biocentrico, ma è fondato su uno scambio relazionale fra le parti, su un principio di reciprocità che, però, comporta un impegno etico a carico dell’uomo.

In Lukács, come del resto in Auerbach, la tematica ambientale non è fra gli interessi primari, né tantomeno si può attribuire

a un uomo che scriveva agli inizi del Novecento una coscienza 'ecologica' in senso moderno; tuttavia, la necessità di una sintonia fra l'uomo e la natura è parte integrante del suo ideale di vita comunitaria. Di Lukács si può dire ciò che Scaffai afferma a proposito degli antichi latini:

[nella cultura latina] l'avanzamento delle epoche storiche [è concepito] come allontanamento da una condizione originaria e, per così dire, naturale; [...]. In questo senso, le implicazioni "ecologiche" sono un riflesso delle preoccupazioni di altro ordine, morali e sociali, alla base della prospettiva di Seneca e di altri autori (86).

In base a questa concezione, la cui eco è giunta fino all'epoca moderna e contemporanea, trova in parte spiegazione, afferma Scaffai, anche il ricorso al motivo apocalittico, tanto diffuso nella letteratura ecologica dei nostri tempi: un motivo che ritorna "per lo più sotto forma di prospettiva utopica: il paradiso ritrovato, o da ritrovare, potrà così divenire la raffigurazione di un mondo e di una società postumi, sopravvissuti alle guerre e alle lacerazioni della Storia" (100). Esattamente come in Lukács, per il quale, lo si è visto, la fine della Storia si configura come un superamento delle lacerazioni e dei conflitti che la modernità ha prodotto in seno alla società.

Ma le prospettive postume di rinascita – in questo consiste, a nostro avviso, la differenza fondamentale tra lo storicismo lukácsiano e quello propriamente ciclico di ascendenza classica – non equivalgono ad un ripristino *tout court* della condizione primigenia. Lukács è ben consapevole dell'impossibilità, almeno nella civiltà occidentale, di una simile evenienza: troppa distanza l'uomo ha frapposto fra la propria anima, raffinata e complessa ormai, e il mondo circostante, per poter credere che il *modus vivendi* di quella umanità, ingenua e spontanea, possa valere anche per il presente:

L'ambito entro cui i greci vivono la loro esistenza metafisica è più angusto del nostro: è per questo che non possiamo "trasferirci" in esso per trarne linfa vitale [...]. Noi non possiamo più respirare in un mondo chiuso e compresso. Noi abbiamo scoperto la produttività dello spirito, ed è per questo che i modelli originari hanno per noi per sempre smarrito la loro evidenza oggettiva e il nostro pensiero batte ormai la strada senza fine dell'approssimazione mai paga e mai appagante (1916: 40-41).

Quella di Lukács, che pure guarda al mito della grecità come a un modello di vita ideale, non è un'utopia regressiva: egli non auspica un ritorno alla totalità omogenea di un passato premoderno, impossibile da attuare nella civiltà occidentale. Giusta, piuttosto, l'ipotesi di Giambattista Vaccaro, che parla, a proposito dell'ideale comunitario del giovane Lukács, di una "'democrazia etica' basata sull'amore e sul rispetto" (2012: 173), nella quale si giunga finalmente a una conciliazione tra l'individuo problematico e la realtà concreta, sociale; nella quale, per dirla con Scaffai, l'equilibrio tra le diverse componenti non sia "omologante", "confusivo", ma "distintivo", fondato su un'idea di reciprocità dell'agire e di responsabilità nei confronti dell'*altro da sé*.

Nella concezione lukácsiana della natura è insomma possibile ravvisare l'idea di una *Umwelt*, intesa come *ambiente*, "spazio di relazione [...] tra il soggetto e ciò che si trova nel suo stesso territorio" (Scaffai, 2017: 32). Lukács, nel fondare un'etica (e un'estetica) del futuro, pone l'accento, proprio come Scaffai, sull'elemento *relazionale*: dell'uomo con la natura, dell'individuo con gli altri, del soggetto con l'ambiente. Solo in questo modo sarà possibile superare la scissione tra individuo e mondo, tra interno ed esterno, recuperare, in breve, l'idea dell'*uomo totale*. O, per usare le parole di Scaffai, ristabilire "una dialettica tra esistenza particolare e vita in comune" (2017: 220).

#### 4. Auerbach: l'apocalisse di Mimesis

Se la critica è stata concorde nel ravvisare nella teoria lukácsiana della letteratura un'idea circolare – di matrice hegeliana – della storia, più controversa appare la questione per Auerbach, che si ispirava dichiaratamente alle concezioni dello storicismo tedesco a lui coevo, notoriamente avverso a ogni visione sistematica, universalistica e totalizzante. Negli *Epilegomena a Mimesis* egli esclude decisamente che la storia della “realtà rappresentata” ricostruita in quell'opera segua una linea di sviluppo progressivo, procedendo da una meno a una più compiuta forma di realismo (1953, ed. 1973: 252); per Auerbach, “il passaggio da un campo di possibilità all'altro non comporta un progresso, ma produce solo un mutamento di maniere, di ‘modificazioni’, direbbe Vico” (Mazzoni 2007: 98).

Eppure, come Guido Mazzoni ha giustamente osservato, “il lettore avverte che il libro non è avalutativo” (2007: 98), che Auerbach, a dispetto delle dichiarazioni di principio, tende a reputare il modello biblico e il realismo cristiano superiori al modello omerico e alla *Stiltrennung* greco-romana, che per lui il realismo moderno è stato l'approdo di una ricerca durata secoli. Diremmo di più: dietro l'apparente frammentarietà della materia, la scrittura di *Mimesis* delinea uno schema circolare – o “a spirale”, come vorrebbe Romano Luperini (2009: 68) – non così diverso da quello tracciato da Lukács nella sua storia del romanzo. Anche secondo Auerbach c'è stata ai primordi una forma esemplare (per lui non l'epica omerica ma il realismo biblico), archetipica delle maggiori maturazioni del realismo d'Occidente, e profetica, sull'orizzonte del presente, di un tempo utopico, di un ulteriore rinnovarsi delle forme e, con esse, della vita degli uomini.

È come se (osserva Hayden White) il racconto di *Mimesis* si disponesse a formare una sorta di “arco figurale”, in cui da un lato è l'“anticipazione”, dall'altro il “compimento” della più au-

tentica forma di realismo; come se *Mimesis* riprendesse e sviluppasse nella sua struttura quello stesso procedimento narrativo, la *figura*, illustrato dal suo autore in riferimento alla letteratura cristiano-medievale (cfr. White 1999: 87-100).

Proprio l'ipotesi di White offre la possibilità di scorgere alcune relazioni interne all'opera, altrimenti poco evidenti: attraverso la sua griglia interpretativa, per esempio, ci sembra di poter leggere in chiave di "figura" e "compimento" i due episodi posti specularmente all'inizio e alla fine del libro: quello di *To the Lighthouse* analizzato nell'ultimo capitolo, in cui la signora Ramsay prende le misure del calzerotto provandolo sulla gamba del figlio, potrebbe essere inteso infatti – per il modo in cui Virginia Woolf secondo Auerbach riesce a penetrare, attraverso un uso tutto particolare dello *stream of consciousness*, nel fondo della coscienza dei personaggi – come il compimento dell'altro episodio, dell'altra rappresentazione di uno "sfondo" di cui si discorre nel primo capitolo (1946, ed. 2000: I, 17): il racconto del sacrificio di Isacco, contraltare paradigmatico, nel Vecchio Testamento, della narrazione omerica, basata sull'evidenza e sulla completezza della rappresentazione.

Il testo biblico, spiega Auerbach, si contraddistingue per uno stile prevalentemente "di sfondo" (I, 14), tendente cioè a lasciare in ombra molti aspetti delle vicende narrate, a creare suggestioni più che a descrivere compiutamente, ad alludere a una dimensione più profonda di quanto non traspaia dalla superficie narrativa. Come tale, esso si differenzia dallo stile della narrazione omerica, che è invece tutto "di primo piano" (I, 7), non lascia nulla di non detto, mette ogni cosa in evidenza, non conosce prospettiva spazio-temporale: anche quando introduce delle digressioni – come si osserva nell'episodio della "cicatrice di Ulisse" – non stabilisce alcuna priorità del piano principale del racconto rispetto a quello della digressione stessa. Mentre è proprio dello stile biblico "esprimere contemporaneamente

strati della coscienza sovrapposti l'uno all'altro e il conflitto fra di essi" (I, 15). Parole che sembrano descrivere anche certi effetti dello stile di *To the Lighthouse*: quando, riproducendo in maniera mimetica, quasi naturalistica, il fluire dei pensieri dei personaggi, Woolf apre squarci "sull'abisso del tempo" e "sulla profondità della coscienza" (II, 324), facendo emergere un mondo sommerso più ricco e più articolato di quello che risulta dalla rappresentazione dei fatti esteriori. Inoltre i personaggi mostrano una vita interiore più ricca e più complessa di quanto non dicano, esattamente come i personaggi biblici che, proprio in virtù della loro reticenza, lasciano trapelare una maggiore profondità di pensiero, di coscienza, di emotività, che non gli eroi omerici, tutto sommato semplici, lineari e schematici nel loro modo di agire e di pensare: "perfino gli uomini, nei racconti biblici, sono 'più di sfondo' che quelli omerici; essi hanno maggior profondità di tempo, di destino e di coscienza; [...] i loro pensieri e le loro sensazioni sono molto più complessi e più intricati" (I, 14). Le analogie tra il realismo vetero-testamentario e quello degli scrittori modernisti suggeriscono la presenza di una idea comune alla base delle narrazioni rispettive: l'idea, cioè, che esista, al di sotto della superficie esteriore dei fatti, qualcosa di più complesso, di più problematico, ma anche di più autentico. È nello "sfondo" – del non-detto o della coscienza – che risiedono i sensi maggiori del reale, che si può "cogliere una realtà più vera, più reale" (II, 324).

Come il racconto biblico contiene un senso celato e "ne nasce un'esigenza e un appello ad approfondire" (I, 17), così nei romanzi di Virginia Woolf i fatti esteriori, in se stessi semplici e irrilevanti, sono al servizio dei "movimenti interiori" (II, 322), dello sconfinato universo che si apre nella profondità della coscienza. E quanto più è nudo ed essenziale il mondo esterno rappresentato, quanto più scarno il racconto dei fatti, quanto più "i pensieri e i sentimenti restano inespresi [...], suggeriti

soltanto dal tacere e dal frammentario discorso" (I, 13) – poche battute dicono infatti Abramo e Isacco nell'episodio biblico che li vede protagonisti, e frammentari ed ellittici sono i discorsi della signora Ramsay nel brano tratto da *To the Lighthouse* – tanto più il lettore ha la misura della profondità che giace sotto la superficie, lo "sfondo", il sostrato enigmatico della vita vissuta. Si tratta, nell'episodio biblico come nelle pagine di Woolf, di una rappresentazione altamente drammatica in cui, contro ogni poetica di divisione degli stili, la dimensione del quotidiano non solo è ammessa, ma è anzi condizione necessaria per attingere a una profondità maggiore e più autentica, perché è nella sfera del privato, nell'elementarità dei gesti ordinari, nell'intimità della coscienza che si può cogliere il principio di una eguaglianza basilare fra gli uomini, il senso di una comune appartenenza alla storia: gli scrittori modernisti, simili in questo agli autori biblici, hanno cercato, afferma Auerbach, "di ridurre e dissolvere la realtà esteriore per giungere a una sua interpretazione più ricca, più essenziale" (II, 329).

Insomma i due capitoli liminari di *Mimesis*, con i loro richiami interni più o meno evidenti, sono senz'altro speculari, tanto da rendere plausibile una loro lettura in termini di "causalismo figurale", secondo la categoria di White (1999: 88): possiamo interpretare il realismo biblico, così povero, primitivo, eppure così ricco e profondo di significati, come una prefigurazione di quel realismo dell'essenziale e dell'umano, se così possiamo definirlo, che ha trovato espressione in alcuni grandi romanzi modernisti.

E che non si tratti di un richiamarsi casuale è confermato dal fatto che altre corrispondenze segnano la trattazione, a collegare punti altrettanto nevralgici del discorso. Come quella, individuata da Orlando – che pure rifiuta l'idea di un motivo teleologico alla base del racconto auerbachiano, anche se ne ammette l'unità profonda – tra l'ultimo capitolo e il decimo, quello cen-

trale all'opera. Talmente evidente, anzi, è il loro legame, osserva Orlando, che si viene a creare un vero e proprio "pendant fra le due metà del libro" (2007: 47; e cfr. Orlando 2009).

Uno dei motivi centrali del decimo capitolo, incentrato sul realismo creaturale tardo-medievale, è quello dell'uguaglianza fra tutte le creature in virtù della loro natura mortale: la morte come fattore equiparante, livellatore. Nel ventesimo capitolo, spiega Orlando, subentra un'altra universalità, "l'universalità della dimensione dell'istante, del casuale, del contingente, del piccolo fatto della vita" (2007: 47) che svolge un'analogica funzione equiparante fra gli uomini. Ma questa idea – l'universalità del quotidiano – già nel decimo capitolo, a guardar bene, si ravvisa, quando Auerbach osserva che a partire dal XIV-XV secolo il realismo creaturale cominciò a distaccarsi dalla concezione figurale cristiana da cui era scaturito e a circolare in forma autonoma, informando di sé i racconti di vita familiare e quotidiana, come mostra l'episodio di Madame du Chastel tratto da *Le Réconfort de madame du Fresne* dello scrittore provenzale Antonio de la Sale, vissuto nella prima metà del Quattrocento:

La tragicità e la serietà problematica qui si mostra nella vita quotidiana d'una famiglia e, per quanto i personaggi siano nobili, rigidamente legati alle forme e alle tradizioni feudali, tuttavia la situazione in cui sono colti, e cioè di notte, in letto, non quali amanti, ma quali sposi che si lamentano d'una grande sventura e reciprocamente si sforzano d'aiutarsi, ci si presenta piuttosto come situazione borghese, anzi semplicemente umana, e non feudale (I, 268).

La "situazione" è profana, e nondimeno seria; è tragica ma anche quotidiana, "borghese, anzi semplicemente umana". Il dialogo tra un marito e una moglie nell'intimità della camera da letto, una scena domestica di estrema naturalezza, che sembra anticipare l'interesse degli scrittori del Novecento per i ge-

sti altrettanto naturali e spontanei della quotidianità moderna, come per una madre prendere le misure di un calzerotto sulla gamba del figlio, nell'episodio di *To the Lighthouse*.

Si istituisce così un legame fra la parte centrale e quella finale del libro, a dimostrazione del fatto che all'intera costruzione dell'opera presiedette una "lucida e consapevole volontà strutturante" (Orlando 2007: 47), e a conferma di un'ipotesi ulteriore che si può avanzare: che questa unità strutturale sia sintomo di una visione del mondo, di una vera e propria filosofia della storia – la storia dell'Occidente, illustrata dall'evoluzione dei suoi modi di percezione e di rappresentazione della realtà – e che questa storia sia orientata in senso apocalittico, esattamente come quella tracciata da Lukács in *Teoria del romanzo*, sebbene i due autori partissero da premesse ideologiche completamente diverse.

In *Mimesis*, in particolare, il principio apocalittico è insito nel paradigma figurale stesso, posto a sorreggere, nella lettura di White, l'impalcatura dell'opera: la "figura", come teoria interpretativa della realtà, contiene in sé l'idea di una promessa – di senso, di verità – il cui compimento è rinviato a un futuro più o meno lontano, in rapporto al quale si genera un'attesa escatologica. Il compimento, per converso, è sempre "rivelazione", "disvelamento" di una verità ultima, che conferisce direzione e senso a eventi della storia altrimenti percepiti come irrelati: "Ogni *figura* – osserva Mario Domenichelli – in fondo è apocalittica proprio in quanto prefigurazione del tempo avvenire che si prenderà carico di svelare ciò che nel *tempus figurae* può solo trasparire (Domenichelli 2009a: 131; e cfr. Bertoni 2009: 418-19).

Le tappe progressive del conflitto tra la *Stiltrennung* e la *Stilmischung* portarono, per dirla ancora con Domenichelli, alla formazione "dello stile medio come stile della modernità proiettata verso il futuro" (2009b: 213). Ma esse dicono altresì dell'evoluzione politica, culturale e sociale dell'Occidente: perché se

è vero che in *Mimesis* ciascuna epoca storica concepisce “l’esperienza umana, in particolare l’esperienza della quotidianità, attraverso le forme simboliche che le sono proprie” (Castellana 2007: 61), emerge tuttavia dalla lettura complessiva dell’opera una sostanziale continuità evolutiva nel concetto di realismo. Il “moderno realismo su base tragica” (Auerbach 1946, ed. 2000: II, 225) sarebbe stato inconcepibile senza la rottura nei confronti della *Stiltrennung* operata secoli prima dai racconti evangelici e praticata poi nel “realismo creaturale” del Medioevo, e d’altra parte il realismo moderno segna un’evoluzione rispetto al modo di rappresentare la realtà degli antecedenti biblici e cristiano-medievali. I due modelli condividono più di un aspetto: egualitari entrambi, contrari cioè a ogni gerarchizzazione degli uomini, degli ambienti, delle azioni e dei livelli stilistici; ambedue tendenti ad una rappresentazione “problematico-esistenziale” della vita delle classi inferiori; ambedue portati a inserire le vicende private di persone comuni sullo sfondo della storia collettiva. Ma, a differenza di quello cristiano, il paradigma moderno tende a fissare tutte queste componenti all’interno di una visione interamente laica dell’esistenza (cfr. II, 220-304; cfr. inoltre Auerbach 1933; 1937; 1942).

Ad aprire una breccia nella poetica della divisione degli stili (e nella concezione aristocratica dell’uomo e della società che in essa si rifletteva) furono per Auerbach l’esempio evangelico e il successivo “realismo creaturale”; a continuare l’impresa ‘democratica’ della mescolanza degli stili è stato il realismo moderno, da Stendhal a Zola. Ma non pare che il realismo ottocentesco sia in *Mimesis* l’approdo ultimo della lunga vicenda principitata con l’archetipo biblico, come vogliono molti interpreti – per Federico Bertoni, per esempio, il realismo ottocentesco assume nel tessuto di *Mimesis* la funzione “di un paradigma, quasi di un’implicita pietra di paragone, rispetto alla quale tutto il resto tende a configurarsi in termini di *non ancora* o di *non più*” (2009:

419). Il vero compimento, il traguardo ultimo di questo percorso sembra essere invece proiettato nel futuro, in un futuro utopico di rigenerazione dell'umanità come quello alle cui soglie Lukács colloca Dostoevskij nelle pagine conclusive di *Teoria del romanzo*.

### 5. *L'universalità del quotidiano*

L'invito di Scaffai a una letteratura "ecologica", fondata sulle immagini di una relazione organica tra vite individuali e "vita in comune", se prescinde da Lukács si rifà esplicitamente (cfr. 2017: 219-21) alla lezione di Auerbach, e in particolare alle ultime pagine di *Mimesis*, in cui tale istanza è chiaramente formulata (cfr. II, 336 - ss.). Possiamo, esaminandole, individuare un'affinità – di sensibilità più ancora che di metodo – tra il giovane Lukács e Auerbach.

La forma del romanzo ottocentesco, spiega Auerbach, ha subito una crisi irreversibile: nei romanzi del Novecento si osserva infatti un deciso indebolimento del legame tra individuo e storia universale e, dunque, tra le vicende private dei protagonisti e quelle pubbliche, e ciò che emerge è piuttosto l'interesse per i piccoli eventi della vita quotidiana di personaggi qualunque, raccontati, in genere, attraverso il filtro soggettivo dei protagonisti stessi. Nelle pagine di Marcel Proust, di James Joyce, di Virginia Woolf i gesti ordinari e gli accadimenti minimi della vita di tutti i giorni – assaggiare un dolce, fare una telefonata, prendere la misura di un calzerotto – diventano per il narratore occasione di lunghe digressioni, in cui non si fa che riprodurre il libero fluire dei pensieri dei personaggi, secondo la tecnica del 'flusso di coscienza': in Virginia Woolf, osserva Auerbach, i fatti esteriori "hanno perduto completamente il loro predominio e servono a provocare e interpretare i movimenti interiori mentre prima [...] servivano prevalentemente alla preparazione e motivazione di importanti fatti esteriori" (II, 322). Così, men-

tre da un lato la realtà si frange in una molteplicità di impressioni soggettive, lasciando spesso il lettore nell'impossibilità di cogliere il filo conduttore dell'azione, dall'altro il tempo della quotidianità si dilata enormemente e finisce per essere occupato, più che dalle azioni in sé, che sono sempre piuttosto scarse, dalla riflessione sulle azioni stesse: "è come se la sfera dell'interesse mimetico – osserva Mazzoni – si restringesse ulteriormente, chiudendosi attorno agli attimi della vita personale, al nudo fatto di esistere qui e ora" (2007: 100).

Il punto è, spiega Auerbach, che nel Novecento l'ampliarsi oltre misura degli orizzonti culturali e la rapidità dei progressi tecnici e scientifici hanno determinato in Occidente lo sgretolamento delle antiche concezioni e convinzioni, la caduta di tutti i punti di riferimento, un disorientamento generale delle coscienze, una dispersiva relatività dei valori. Ciò che all'uomo resta di realmente universale, in un mondo così frammentato, è "l'istante qualunque cui ci si abbandona senza intenzione. Quell'attimo, infatti, ci dice che la nostra vita quotidiana ignora gli scopi e gli ordinamenti precari nei quali siamo immersi e per i quali lottiamo" (Mazzoni, 2007: 100). È la "poetica dell'attimalità", come l'ha definita Castellana (2009: 11), basata sulla convinzione che il senso autenticamente umano della vita, l'"universale umano" di cui parlava Vico, vada ricercato nell'esperienza ordinaria e comune, negli infiniti attimi qualsiasi che intessono giorno dopo giorno il *continuum* dell'esistenza di ciascuno, attraverso i quali ciascuno può riconoscere nel vissuto altrui qualcosa di familiare.

Questa disponibilità a rivalutare la pienezza del momento, dell'*hic et nunc*, di ciò che è comune alle vite di tutti gli uomini è per Auerbach una conquista del romanzo recente. Esso per un verso è "specchio del tramonto del nostro mondo" (II, 335), della condizione di caos e di disumanità di cui soffre la società contemporanea, ma per un altro verso offre per simboli una ri-

sposta al disagio, una risorsa per il futuro: affidarsi a quel che di autenticamente umano non è ancora andato perduto, l'universalità dell'istante qualunque. Su questo messaggio chiude il racconto di Auerbach, è questo il più vero approdo del lungo viaggio attraverso le forme dell'arte mimetica europea: il realismo che oggi ci serve, l'autore suggerisce, è quello che racconta la vita quotidiana delle persone comuni, perché è lì, negli infiniti attimi delle esistenze anonime, nell'intimità dei mondi privati, nei gesti ordinari forse banali ma profondamente umani, che risiede l'essenza stessa del vivere, il comune denominatore dei nostri destini su questa terra.

Non per nulla il finale del libro adombra scenari di futura rinascita, che potrebbero trovare il loro fondamento in rinnovati sentimenti di uguaglianza e solidarietà fra gli uomini, dopo il tempo delle guerre, l'esperienza condivisa del dolore, le lacerazioni e le offese, la durezza dei regimi, l'indifferenza delle bandiere: una fratellanza che potrebbe ripristinare, in un'ottica laica, quella fra tutti gli uomini di fronte a Dio e alla morte a cui Auerbach fa riferimento nel primo e nel decimo capitolo di *Mimesis*: "la via è ancora lunga fino a una vita in comune degli uomini sulla terra, ma la meta comincia ad essere intravista" (II, 337).

È notevole, in quest'ultima battuta, il riferimento a "una vita in comune degli uomini sulla terra", il medesimo auspicio con cui Lukács aveva siglato *Teoria del romanzo*. Ed è notevole che, come Lukács, anche Auerbach voglia rispondere al "tramonto del nostro mondo" complesso e confuso evocando la *semplicità* di un altro mondo possibile:

Sembra così che il complicato processo di dissolvimento, che portava allo sgretolamento dell'azione esteriore, al rifrangersi delle coscienze e alla stratificazione dei tempi, tenda a una soluzione molto semplice. Forse sarà troppo semplice per coloro che ammirano e amano la nostra epoca,

nonostante tutti i pericoli e le catastrofi, per la sua ricchezza di vita e l'incomparabile terreno di osservazione che offre. Ma questi sono soltanto pochi, e probabilmente arriveranno a vedere appena i primi sintomi di quella unificazione e semplificazione che si annuncia (II, 337-38).

Dalla complessità alla "semplificazione"; dalla disgregazione all'"unificazione"; dal "tramonto del nostro mondo" seducente e insidioso di "pericoli" e "catastrofi", all'albeggiare di un "nuovo mondo" innocente, comunitario, e della sua – oggi ci sentiremmo di ridefinire – "ecologia sostenibile". È così che, in un'atmosfera quasi primordiale, "creaturale", che illumina a poco a poco lo scenario post-apocalittico delle ultime pagine delle rispettive opere, Lukács e Auerbach collocano la possibilità di una rinascita. Che è insieme della Storia e dei modi di raccontarla.

## NOTE

<sup>1</sup> Sull'attualità di Lukács si vedano: Bewes, Hall (2011); Bewes (2004). Su Auerbach, cfr. Fleischmann (1966); Green (1982), Carroll (1975).

<sup>2</sup> Cfr. Lukács, György (1962), "Premessa del 1962", *Teoria del romanzo*, trad. it. a cura di G. Raciti, Milano, SE, 2004: 12: «Vivevo allora la transizione da Kant a Hegel senza tuttavia mutare alcunché nel mio rapporto alle cosiddette metodiche delle scienze dello spirito; tale rapporto si fondava essenzialmente sulle impressioni giovanili che avevo ricavato dai lavori di Dilthey, Simmel e Max Weber». Sulle matrici filosofiche di *Teoria del romanzo*, oltre alla bibliografia citata, cfr.: Rockmore, Tom (1978), "La Philosophie classique allemande et Marx selon Lukács", *Archives de Philosophie*, 41 / 4: 569-95, che mette in luce soprattutto gli aspetti fichtiani del testo. Secondo diversi autori è più legittimo parlare, in termini generali, di 'neoidealismo', ma si veda anche, per una posizione parzialmente diversa, Miles, David H. (1979), "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács's *Theory of the Novel*", *PMLA*, 94/1: 22-35, che fa di Lukács non solo un erede di Hegel ma un precursore di Benjamin, Adorno, Goldmann e Auerbach.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Albinati, Ana Selva (2016), "Lukács: la prospettiva etica nel realismo critico", *Moderna. Semestrale di teoria e critica letteraria*, 18: 149-60.
- Asor Rosa, Alberto (1972), "Introduzione" a Lukács, György, *Teoria del romanzo*, Roma, Newton Compton: 7-20.
- Auerbach, Erich (1933), *Romantik und Realismus*, trad. it. a cura di Riccardo Castellana; Cristian Rivoletti, "Romanticismo e realismo", *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010: 3-18.
- (1937), *Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen*, trad. it. a cura di Riccardo Castellana; Cristian Rivoletti, "Sull'imitazione seria del quotidiano", *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010: 19-47.
- (1942), *XIX uncu Asirda Avrupada Realism*, trad. it. a cura di Riccardo Castellana; Cristian Rivoletti, "Il realismo in Europa nel XIX secolo", *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010: 49-60.
- (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, ed. Aurelio Roncaglia, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.
- (1953), *Epilegomena zu Mimesis*, trad. it. a cura di Anna Maria Carpi, "Epilegomena a Mimesis", *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Milano, Garzanti, 1973: 233-53.
- (1958), *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, trad. it. a cura di Fausto Codino, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Bertoni, Federico (2009), "Auerbach, George Eliot e i paradossi del realismo", "Mimesis". *L'eredità di Auerbach*, eds. Ivano Peccagnella; Elisa Gregori, Padova, Esedra: 411-24.
- Bewes, Timothy; Hall, Timothy, eds. (2011), *Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence: Aesthetics, Politics, Literature*, London, Bloomsbury Academic.

- Bewes, Timothy (2004), "The Novel as an Absence: Lukács and the Event of Postmodern Fiction", *NOVEL: A Forum on Fiction*, 38/1: 5-20.
- Carroll, David (1975), "Mimesis Reconsidered: Literature History, Ideology", *Diacritics*, 5: 5-12.
- Castellana, Riccardo (2007), "Sul metodo di Auerbach", *Allegoria* 19/56: 52-79.
- (2009), "Premessa", *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, ed. Riccardo Castellana, Roma, Editoriale Artemide: 7-13.
- (2013), *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a "Mimesis"*, Roma, Artemide.
- Cometa, Michele (1999), *Il demone della redenzione. Tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*, Firenze, Aletheia.
- Domenichelli, Mario (2009a), "Auerbach: interpretazione figurale e filosofia della storia. *Apocalypsis cum figuris, per figuras*", "Mimesis". *L'eredità di Auerbach*, eds. Ivano Peccagnella; Elisa Gregori, Padova, Esedra: 123-42.
- (2009b), "L'ultimo capitolo di *Mimesis*: dello stile medio come ideale borghese e privatizzazione della storia. Auerbach, Lukács, Bachtin, *Moderna. Semestrare di teoria e critica della letteratura: Erich Auerbach*, 11: 213-229.
- (2016), "*Apocalypsis cum figuris*: l'epoca borghese e il mondo nuovo. Lukács e Thomas Mann", *Moderna. Semestrare di teoria e critica letteraria: Lukács*, 18: 227-44.
- Fleischmann, Wolfgang Bernhard (1966), "Erich Auerbach's Critical Theory and Practice: an Assessment", *Modern Language Notes*, 81: 335-41.
- Goldmann, Lucien (1962), "Introduzione" a Lukács, György, *Teoria del romanzo*, Milano, SugarCo: 5-48.
- Green, Geoffrey (1982), *Literary Criticism and the Structures of History, Erich Auerbach and Leo Spitzer*, Lincoln, University of Nebraska Press.

- Lukács, György (1916), *Die Theorie des Romans* (poi pubblicato in volume: Cassirer, Berlin, 1920), trad. it. a cura di Antonio Liberi, *Teoria del romanzo*, Roma, Newton Compton, 1972.
- (1936), “Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo”, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. a cura di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1964: 269-326.
- (1962), *Vorwort a Die Theorie des Romans*, trad. it. a cura di Giuseppe Raciti, “Premessa del 1962”, *Teoria del romanzo*, ed. Giuseppe Raciti, Milano, SE, 2004: 12-20.
- (1985, pubblicazione postuma), *Dostoevskij. Notizen und Entwürfe*, ed. Michele Cometa, *Dostoevskij*, Milano, SE, 2000.
- Luperini, Romano (2009), “Metodo e utopia in *Mimesis*”, *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, ed. Riccardo Castellana, Roma, Editoriale Artemide: 63-76.
- Mazzoni, Guido (2007), “Auerbach: una filosofia della storia”, *Allegoria*, 19/56: 80-101.
- Miles, David H. (1979), “Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács’s Theory of the Novel”, *PMLA*, 94/1: 22-35.
- Orlando, Francesco (2007), “I realismi di Auerbach (Intervista a cura di Giovanni Tinè)”, *Allegoria*, 19/56: 36-51.
- (2009), “Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach”, *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, ed. Riccardo Castellana, Roma, Artemide: 17-62.
- Perlini, Tito (1978), *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Bari, Dedalo.
- Rockmore, Tom, (1978), “La Philosophie classique allemande et Marx selon Lukács”, *Archives de Philosophie*, 41/4: 569-95.
- Scaffai, Niccolò (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
- Strada, Vittorio (1976), “Introduzione” a Lukács, György; Bachtin Michail et al., *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi: VII-LI.
- Vacatello, Marzio (1968), *Lukács. Da “Storia e coscienza di classe” al giudizio sulla cultura borghese*, Firenze, La Nuova Italia.

- Vaccaro, Giovanbattista (2012), "Nichilismo, etica e filosofia della storia nel primo Lukács", *Bollettino filosofico*, 27: 161-177 [26/04/2019] <http://www.tema.unina.it/index.php/bolfilos/article/view/2600/2622>.
- White, Hayden (1999), *Figural Historicism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, the Johns Hopkins University Press: 87-100.
- Wellek, René (1991), *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, trad. it. a cura di Agostino Lombardo; Giovanni Luciani, *Storia della critica moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995, Vol. 7: 301-50.