

# ROTTAMI, ROVINE, MINUZZERIE

## *Pensare per frammenti*

a cura di Matteo Marcheschi

prefazione di Fabrizio Desideri

Edizioni ETS

I saggi raccolti in questo volume, esito del lavoro di ricerca annuale del Laboratorio Antichi&Moderni di Zetesis, sono il risultato del tentativo collettivo di interrogare il valore filosofico e letterario del frammento. Muovendosi tra Petrarca, Cusano, Budé, Vico, Buffon, Boulanger, e arrivando fino a Auerbach, Benjamin e DeLillo, i contributi qui raccolti cercano di riflettere sulla natura del frammento e sul modo in cui oggetti desueti, dimenticati, frantumati e minuti trovino forme di composizione momentanea in costellazioni di senso capaci di ridefinire, nel gioco dei rimandi, modalità conoscitive e paradigmi temporali, scoprendo di nuovo che «dio è nei dettagli».

MATTEO MARCHESCHI (Lucca 1988) è dottorando in Filosofia e in Letteratura francese presso la Fondazione Collegio San Carlo di Modena e l'Université Paris Nanterre. I suoi interessi di ricerca vertono sul rapporto tra immaginazione, medicina e retorica nel '700 francese e in Diderot, sullo spinozismo settecentesco, sui nessi tra filosofia e letteratura e sulla storia delle idee e delle metafore.

In copertina: A.-J. Dezallier d'Argenville, *La Conchyliologie ou histoire naturelle des coquilles de mer, d'eau douce, terrestres et fossiles. Troisième édition*, Paris 1780.

M. Marcheschi cur.

ROTTAMI, ROVINE, MINUZZERIE

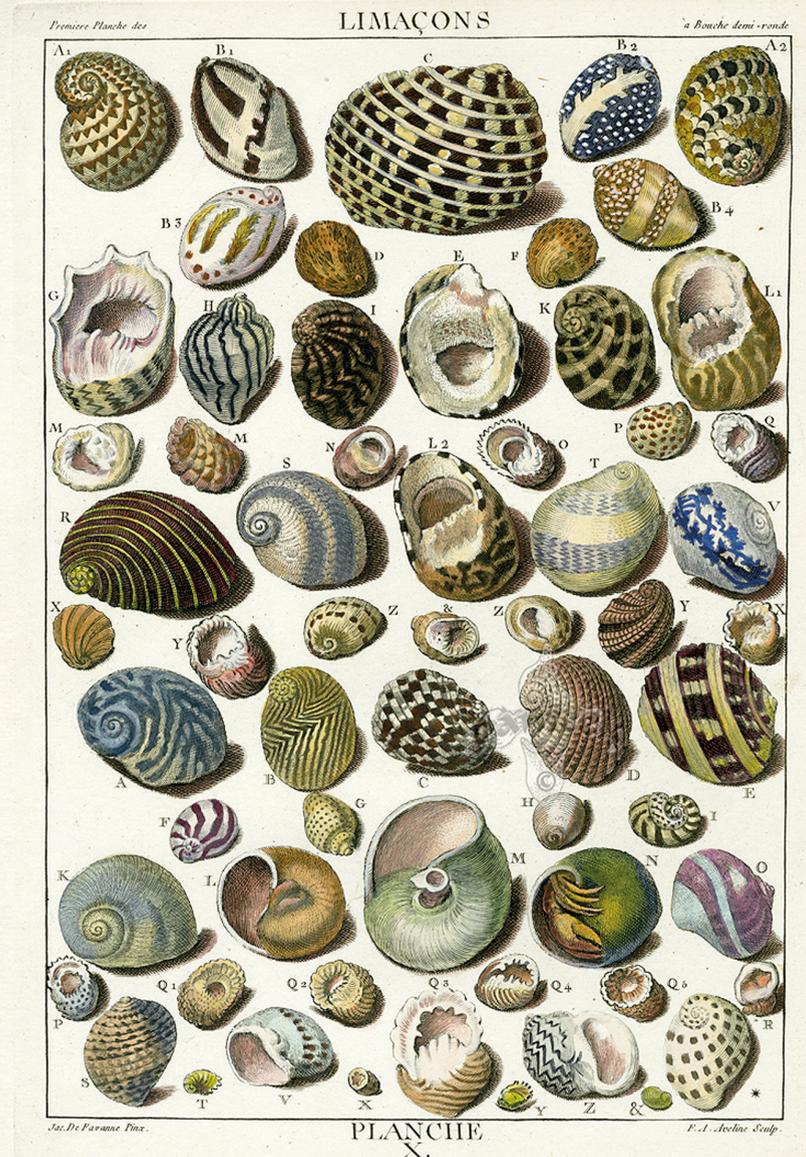


ETS

ISBN-13: 978-8846754592



9 788846 754592







# Rottami, rovine, minuzzerie: pensare per frammenti

*a cura di*

Matteo Marcheschi

*con prefazione di*

Fabrizio Desideri

*con contributi di*

Elisa Bacchi, Matteo Bensi, Filippo Gobbo,  
Matteo Marcheschi, Elisa Orsi, Tommaso Parducci

COPIA FUORI COMMERCIO

Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Attività autogestita svolta con il contributo finanziario  
dell'Università di Pisa (att. n. 1729).  
I testi contenuti nel volume  
sono stati sottoposti a referaggio anonimo.*

© Copyright 2018  
EDIZIONI ETS  
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com  
www.edizioniets.com

*Distribuzione*  
Messagerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*  
PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884670000-0

# Prefazione

*Fabrizio Desideri*

Come pensare, oggi, il classico rapporto tra filologia e filosofia, senza il quale sarebbe impensabile il nostro Umanesimo e la stessa idea di una filosofia europea di cui noi saremmo gli eredi? Se facessimo riferimento, mossi dalla pigrizia, alla vulgata delle due maggiori correnti in cui si divide la filosofia europea, quella analitica e quella continentale, potremmo forse trarre questa conclusione: nel primo caso (quello della filosofia cosiddetta analitica), il rapporto si traduce nella sua perfetta negazione ovvero in una pura e semplice estraneità; nel secondo (dove preminente, se non esclusiva, è la tradizione ermeneutica) si può parlare, invece, di una virtuosa circolarità. Filologia e filosofia, secondo la prospettiva ermeneutico-continentale, abbisognano l'una dell'altra: l'amore per la parola nella sua datità e nello storico spessore dei significati che in essa si accumulano ha bisogno di quella passione teoretica capace di misurare l'attualità e la persistenza storica di problemi, dilemmi e aporie. Senza la reciproca integrazione del lavoro filologico e della autonoma riflessione filosofica la via del certo si separa da quella del vero. Questa, come mostra bene qui il saggio di Tommaso Parducci, «*Squallidi, tronchi e slogati*»: *i frantumi vichiani tra metodo e metafora*, è la lezione vichiana. Senza la compenetrazione tra le due forme di sapere e i due pur distinti abiti del ricercare non c'è "Scienza nuova". Compenetrazione significa, infatti, scambio effettivo di differenti metodologie e punti di vista: «mentre i filosofi devono accertare le loro verità attraverso gli studi filologici, i filologi devono avverare le loro autorità attraverso le ragioni filosofiche» (così Parducci). Solo nel reciproco solidarizzare di una logica dell'accertamento con quella dell'inveramento può nascere una nuova forma di sapere capace di congiungere le autonome leggi del cogitare e le grammatiche storiche del suo dispiegarsi mondano, fino ad indagare l'origine stessa del pensare umano nella forma di una sapienza poetica.

Come mostrano, però, gli altri saggi contenuti in questo volume e come lo stesso saggio vichiano di Parducci conferma, la *Scienza nuova* vichiana non è destinata a risolversi in una prospettiva alla Hegel, dove il sapersi del concetto in quanto storia concettualmente compresa estingue l'autonomia dell'istanza storica nella *vera* attualità del circolo dei circoli, per tenerla in salvo nelle figure che scandiscono il divenire della coscienza di sé in quanto spirito. Quanto attesta il pensiero di Vico, nella costitutiva tensione tra modello di storia universale e della sua genesi e selva di datità che la scienza

filologica deve indagare, è piuttosto che la compenetrazione tra filosofia e filologia è tanto effettiva quanto promessa. Le diverse istanze rappresentate dalle due scienze e il loro aspirare ad una convergenza di intenti che ne sancisca l'unione non si saldano mai nella perfezione di un circolo. Forse la perfetta circolarità tra filosofia e filologia è soltanto un'utopia e, come spesso accade, neanche tanto buona. Nessun lume, nonostante la speranza espressa da Vico (ma non necessariamente lo sperare deve nutrirsi di utopie) rischierà fino in fondo quella «densa notte di tenebre, ond'è coverta l'Antichità». Così l'*Aufklärung*, come impariamo da Kant, ha perfino bisogno di quelle «Ombre del Tempo Oscuro» che cingono come una spessa nube il tempo dei miti e delle favole eroiche. A testimoniare questa verità – la verità di una persistente differenza tra filologia e filosofia ovvero di uno spazio confinario che mentre le connette le separa – è appunto il *frammento* cui è dedicato il pensare di questi saggi. Il frammento, in quanto resto, residuo, sporgenza, frantume dell'antichità in attesa di essere composto e allogato nei “luoghi suoi”, è il miglior antidoto non solo alla «borja de' dotti» ma anche al vuoto almanaccare di un sapere antiquario ignaro della sfida che esso di per sé costituisce per il pensare. Quella sfida che, pur da angoli diversi di una medesima costellazione, raccolgono tanto Aby Warburg quanto Walter Benjamin, giustamente evocati insieme nel saggio auerbachiano di Matteo Bensi, *La storia come un dramma: figure, allegorie, sopravvivenze*. Per entrambi, il respiro metodologico della ricerca è quello della micrologia, dello sprofondarsi nel dettaglio marginale, nella scheggia apparentemente insignificante del tempo storico e di quello delle immagini artistiche. In lotta con l'oblio che minaccia ogni passato il pensiero che si dedica con amore alle minuzie e ai residui frammentari del tempo storico li illumina fino a trasformarli in tessere eloquenti e significative di un mosaico. Il risultato di questa sinergia tra respiro filologico e penetrazione filosofica che assume la micrologia si presenta in forma di “formule di pathos” per Warburg o di “immagini dialettiche” per il Benjamin del *Passagenwerk*.

Come esemplarmente mostrato dalle distinte lezioni di Warburg e di Benjamin (nomi imprescindibili per pensare l'eredità dello spirito europeo), tra filologia e filosofia persiste dunque, inquieto e mosso, lo spazio del frammento. La sua insopprimibile persistenza impedisce, quasi in un paradossale apriori, che le due scienze si saldino in una perfetta e virtuosa circolarità. Dal punto di vista di questo spazio il circolo è tanto perennemente interrotto quanto un compito per il pensiero, come se la celebrazione delle nozze del pensiero filosofico con la filologia potesse dirsi sempre “in avvenire”. Come ben individuato nel saggio di Elisa Orsi, *Figura come frammento: sulle tracce del metodo di Auerbach negli studi su Dante*, le due istanze (quella dell'interruzione e quella del compito) possono tenersi insieme solo nella valenza prolettica e metodologica della *figura*. Come sostiene con forza il grande saggio di Auerbach, nella struttura interpretativa della figura risuonano sia il senso

della anticipazione profetica sia quello dell'adempimento. Tutto questo, nel presupposto di una polarità tra elementi e istanze reali che alimentano la problematicità del tempo storico. Un motivo in più per conferire all'esegesi figurale difesa da Auerbach un valore metodologico generale che si alimenta ovviamente dal suo applicarsi in prima battuta (e *pour cause*) all'interpretazione della *Commedia* dantesca. Un valore che si esplica nella metabolizzazione critica dell'idea ebraico-cristiana di redenzione. Secondo quanto osservato da Hayden White, opportunamente citato da Elisa Orsi: «Nonostante la storia della letteratura occidentale riveli la trama di una redenzione, questa redenzione, più che dell'adempimento di un fatto promesso, assume la forma di una promessa di adempimento costantemente rinnovata».

Una promessa di adempimento che può estendersi allo stesso rapporto tra filosofia e filologia nella misura in cui lo si prefigura come un circolo perennemente incompiuto. Qui il prefigurare, in forza della sua *vis* anticipatrice, ha il valore del configurare effettivo, ossia di un necessario e produttivo commercio tra l'istanza filosofia e quella filologica del ricercare, a patto che non si rinunci a pensare l'autonoma espressività del frammento e, con essa, la sua dignità ontologica. Se in molti casi ad essere testimoniato dall'esistenza di lacerti e frantumi è il naufragio che li ha prodotti (secondo quanto già vide il Fubini richiamato da Parducci, rottami e frantumi suggeriscono in Vico «l'immagine di un naufragio o di non so quale rovina»), sempre possono dirsi espressione di un tempo catastrofico. La catastrofe che lascia dietro di sé niente altro che rovine è l'altra faccia della promessa di un adempimento. Nella differenza tra catastrofe e redenzione,<sup>1</sup> in cui si disegna il rapporto tra filologia e filosofia come un circolo sempre interrotto e sempre in via di adempimento, si apre lo spazio della caccia. È merito del saggio di Elisa Bacchi, *Vestigia, reliquia e fragmenta: l'Umanesimo a caccia dell'Antico*, mostrare come i *ruinarum fragmenta*, i rovinosi frammenti dell'Antichità, si trasformino «in vere e proprie *imagines agentes* pronte ad accogliere un vagabondaggio intellettuale che riflette il tempo nello spazio fisico e mentale». Il pellegrino dantesco con quell'ingresso nella Modernità eroicamente e retoricamente inaugurato dall'Umanesimo si fa vagabondo dell'intelletto, senza dimenticare la prima dimensione. Così il suo errare può sempre convertirsi in una caccia, in un cacciare la verità per frammenti, dettagli e minuzie che assume la forma della congettura. Come perfettamente espresso dal Cusano: «noi possiamo ricercare [*venari*, i.e. cacciare] la precisione della verità soltanto sotto forma di congettura». Una congettura che si esercita, anzitutto, nell'indagine intorno all'origine delle cose, dove la tradizione platonica e neoplatonica (a partire dal nesso costitutivo tra ipoteticità del pensare e dialettica) si salda e si intreccia con la ricerca storico-antiquaria. La stessa saldatura e lo

<sup>1</sup> Per citare il titolo di un mio saggio del 1982 (dedicato a Benjamin tra Heidegger e Rosenzweig) ripreso nel recente *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia 2018.

stesso intrecciarsi di «riflessione gnoseologica e pratica filologico-antiquaria» (Bacchi) che percorre la filosofia e il sapere erudito degli umanisti: da Ermolao Barbaro e Pico della Mirandola fino a Filippo Beroaldo, il primo a usare la metafora della caccia nell'ambito filologico della ricostruzione testuale.

Come ben documentato dalla stessa Bacchi, questa sagacia del cacciare in cui vengono a intrecciarsi l'*habitus* filologico-antiquario e l'indagine razionale della natura diviene l'atteggiamento più consono ad avventurarsi in quell'universo che a Bacone appare come selva e labirinto. Così si presenta la natura all'umano ingegno, ma anche la scrittura, tanto più se frammentaria e intimamente allegorica. In entrambi i casi può valere ancora il ricorso alla metafora del circolo che afferra e pervade l'intera forma del sapere. Questo spiega la fortuna moderna del termine *encyclopédie* (*en-cyclos paideia*) «coniato e risemantizzato» – come osserva Bacchi – da Guillaume Budé nel suo *De asse et partibus* dove l'umano pensare assume la figura di un *Proteus Logodaedalus*.

Dal labirinto del testo e del discorso a quello della natura, il pensiero intento a tendere reti nelle selve o a gettarle in mare aperto - come chiarisce con eloquenza il Budé nel *De Philologia* - è sempre esposto all'imminenza di pericoli e catastrofi. Per preservarsi dall'insuccesso può, però, sempre affidarsi alle tracce, scoprendole o talvolta anche inventandole. Di questa attitudine comune tanto alla filosofia naturale settecentesca quanto alla coeva passione per le rovine dell'antico parla il saggio di Matteo Marcheschi, *Le conchiglie della storia e le medaglie della natura: metodo antiquario e storia naturale tra Buffon e Boulanger*. Acutamente Marcheschi parte da Bouvard e Pécuchet: con loro «il paragone tra medaglie dell'antiquaria e medaglie della natura (fossili)», tra sapere geologico e sapere storico-archeologico, appare ormai logoro e svuotato di senso. Da qui a considerare resti e rottami come nient'altro che rifiuti (di cui si parla nel saggio di Filippo Gobbo che chiude il volume, dedicato ad *Underworld* di Don DeLillo) il passo potrebbe essere breve. E, per certi versi, almeno dal punto vista dell'effettività storica, lo è. Ma non è necessariamente questa l'ultima parola (quella che getterebbe nell'insignificanza il rapporto tra filosofia e filologia). Come pare suggerire Marcheschi nel suo saggio, quella rete di corrispondenze (con Buffon, Boulanger e prima ancora con Robert Hook) che un pensiero in caccia di affinità significative e di analogie fa emergere tra la figura della conchiglia e quella della medaglia si fa premessa e promessa di un sapere capace di indagare storicamente la natura (nelle sue catastrofi) e naturalisticamente la storia (nella sua morfologia). Forse questo chiasmo tra storia e natura, già attivo nella grande diagnosi benjaminiana circa il nesso tra epoca moderna e barocco<sup>2</sup>, potrebbe essere il frutto ancora da cogliere di un rinnovato rapporto tra lo spirito all'origine del circolo tra filosofia e filologia che informa la tradizione europea.

<sup>2</sup> Vedi per questo la mia Prefazione a W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018, pp. 11-35.

## Nota del curatore

Nel 1952 Erich Auerbach pubblicava il suo *Philologie der Weltliteratur*, riflettendo e definendo il metodo che aveva informato tutta la sua produzione, da *Figura* fino a *Mimesis*. Di fronte alla crisi delle *humaniora* e al tramonto dell'idea goethiana di letteratura mondiale, Auerbach proponeva di adottare uno stile di ricerca che valorizzasse «la *felix culpa* della frammentazione dell'umanità in una moltitudine di culture» ed evitasse, allo stesso tempo, di imporre al molteplice una sintesi arbitraria e astratta. A tal fine, Auerbach elaborava un metodo di indagine capace di scegliere un punto di partenza, in grado di «isolare una sfera di fenomeni ben definita e ben distinta», creando, per irradiazione e «in un modo o nell'altro», vale a dire secondo vie e traiettorie differenti, un tutto quasi drammatico che «giunge a possedere, nel suo spaccato, unità e universalità».

È raccogliendo il suggerimento metodologico di Auerbach che il Laboratorio Antichi&Moderni di Zetesis ha impostato il suo lavoro annuale – di studio collettivo e seminariale – intorno alla questione del frammento come luogo filosofico dal quale osservare fenomeni complessi. I saggi raccolti in questo volume sono il portato di tale tentativo: uno sforzo collettivo di interrogare, sempre da punti di vista parziali e decentrati – vale a dire frammentari – la natura del frammento e il modo in cui oggetti desueti, dimenticati, frantumati e minuti trovano forme di composizione momentanea in costellazioni di senso che, nel gioco dei rimandi, ridefiniscono modalità conoscitive e paradigmi temporali, scoprendo di nuovo che «dio è nei dettagli».

I saggi che compongono questo volume sono certo il risultato del lavoro individuale dei loro autori, ma vivono anche (soprattutto) delle discussioni e delle letture collettive di un contesto senza il quale non esisterebbe nemmeno tale testo: «la fantasia è del resto, come voleva Calvino, un posto dove ci piove dentro», perché è solo nel contatto con gli altri – nello sfregarsi e limarsi reciproco delle intelligenze, avrebbe detto Montaigne – che il pensiero può esistere. Sono queste le ragioni per le quali voglio ringraziare tutti coloro che hanno animato il laboratorio Antichi&Moderni: Elia Tuccori, Matteo Corsi, Tommaso Parducci, Marco Ridolfi, Elisa Bacchi, Agnese Di Riccio, Noé Albergati, Elisa Orsi, Filippo Gobbo, Leonardo Massantini, Davide Coppedè, Nicola Ramazzotto, Chiara De Cosmo, Davide Murari, Lavinia Peluso, Tommaso Ghezzi, Matteo Bensi.

Ringrazio poi tutti quelli che hanno riletto i testi, consigliato e discusso i temi dei seminari:

Vittoria Maria Comacchi, Mariagrazia Granatella, Francesca D'Alessandris, Rachele Salerno, Francesca De Simone, Pietro Terzi, Elena Giorza, Diego Donna, Teodoro Katinis, Giancarlo Alfano, Giorgio Masi, Danilo Manca, Martina Romanelli, Giovanni Pontolillo, Franco Tomasi, Adone Brandalise, Marta Vero.

Ringrazio Stella Ammaturo, che ha pazientemente impaginato il volume; Danilo Manca che ha seguito ogni fase del progetto; il consiglio degli studenti dell'Università di Pisa che ha reso possibile la pubblicazione dei saggi.

Ringrazio Stefano Suozzi con il quale ho discusso più volte di frammenti, collezioni e problemi benjaminiani; Fabrizio Desideri per aver accettato di scrivere la prefazione e Carlo Altini per le indicazioni e i tanti consigli.

Per l'amicizia e l'intelligenza con la quale hanno supportato ogni momento di tutto il processo – dalla sua ideazione fino alla correzione delle bozze – ringrazio Tommaso Parducci, Agnese di Riccio, Elisa Bacchi e Matteo Bensi.

*Matteo Marcheschi*

# *Vestigia, reliquia e fragmenta:* l'Umanesimo a caccia dell'Antico

*Elisa Bacchi*

## 1. *Tracciare*

«Deambulabamus Rome»<sup>1</sup>. Petrarca si aggira tra le rovine di Roma antica con il cardinale Giovanni Colonna. Siamo intorno al 1337 e, davanti agli occhi dei due amici, alle strade e ai monumenti della città contemporanea si sovrappongono resti e reliquie di un'altra epoca. Esse assumono la forma di rovinosi frammenti (*ruinarum fragmenta*) che cadono sotto uno sguardo errante e che subito si trasformano in vere e proprie *imagines agentes*<sup>2</sup> pronte ad accogliere un vagabondaggio intellettuale che riflette il tempo nello spazio fisico e mentale. Se dunque, da una parte, le *vestigia* dell'antica Roma paiono acquistare l'astratto valore di segno o traccia per l'immaginazione discorsiva, dall'altra esse interessano proprio nel loro concreto stato di oggetti consunti, mutili ed erosi dall'azione del tempo – insieme storico e atmosferico –, cioè per la loro qualità di manifestazione tangibile di una discontinuità-distanza temporale che si manifesta come disomogeneità spaziale. I resti dei grandi monumenti del passato – testi compresi – pongono un interrogativo antico – *ubi sunt?* – il cui baricentro si sposta<sup>3</sup>: da retorica apostrofe sulla vanità delle imprese umane e sulla varietà della fortuna, esso diviene segno dell'esigenza di imparare a leggere le tracce materiali di un passato oscuro e della necessità di inventare un nuovo rapporto tra parole e cose in cui gli astratti *loci* dell'invenzione dialettica vengano sostituiti da una retorica nella quale il

<sup>1</sup> F. Petrarca, *Epistola VI*, 2, in *Idem, Le Familiari*, a cura di U. Dotti, Argalia, Urbino 1970, t. II, p. 615. Per il nuovo rapporto con la storia inaugurato da Petrarca e sullo stretto legame tra sapere storiografico-antiquario e sapere filologico in formazione si veda R. Witt, *La concezione della storia in Petrarca*, in V. Finucci (a cura di), *Petrarca. Canoni, esemplarità*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 211-228 e G. Mazzotta, *Petrarca e il Discorso di Roma*, in V. Finucci (a cura di) *Petrarca. Canoni, esemplarità*, cit., pp. 259-272. Per un quadro intorno alla rifondazione umanistica dell'interesse antiquario si veda A. Mazzocco, *Petrarca, Poggio and Biondo: Humanism's Foremost Interpreters of Roman Ruins*, in A. Scaglione (a cura di), *Francis Petrarch Six Centuries Later*, Dept. of Romance Languages, University of North Carolina, Chapel Hill 1975, pp. 353-363; A. Mazzocco, *Linee di sviluppo dell'antiquaria del Rinascimento*, in V. De Caprio (a cura di), *Poesia e poetica delle rovine di Roma*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1987, pp. 55-71; V. De Caprio, *Sub tanta diruta mole: il fascino delle rovine di Roma nel Quattro e Cinquecento*, in *Idem* (a cura di), *Poesia e poetica delle rovine di Roma*, cit., pp. 21-52.

<sup>2</sup> Cfr. Cicerone (Pseudo), *Rhetorica ad Herennium*, III, 22, 36-37, trad. it. di F. Cancelli, *La retorica a Gato Erennio*, Mondadori, Milano 1998, pp. 170-173.

<sup>3</sup> Cfr. F. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, Liber I, Cap. XLIII e CXVIII.

luogo viene sempre più inteso come spazio fisicamente e storicamente determinato da interpretare.

Proprio con le *vastas urbis antiquae ruinas* si aprono i dialoghi della *Historiae de varietate fortunae* (1448) di Poggio Bracciolini. In questo caso le rovine della città eterna vengono apprezzate al meglio con uno sguardo dall'alto (a volo di uccello, si direbbe in pittura, per la dinamicità della prospettiva), ma, alla nostalgica reazione di Antonio Loschi di fronte ad una Roma ormai *collapsa, diruta e funditus* (dalle fondamenta) *demolita*, risponde la precisa e puntuale descrizione di quelle *vestigia* che appaiono come *interrupta e semesa* (rosicchiate) agli occhi di Poggio. All'irriconoscibile devastazione del moralista, si oppone l'attenta ricognizione di una realtà frammentata da parte dello storico. Poggio, infatti, dipinge se stesso nell'atto, reale e metaforico<sup>4</sup>, di sottrarre (*erueret*) alle tenebre alcune epigrafi nascoste tra i rovi (*inter virgulta et rubos*)<sup>5</sup>.

Ponendo ancora l'attenzione alle modalità con cui il segretario apostolico entra in relazione con l'antico nel *De varietate fortunae*, particolare rilevanza acquisisce il fatto che le *reliquiae* vivono in uno spazio complesso, in cui l'uomo interagisce costantemente con esse, modificandole, rifunzionalizzandole e incrociandole quasi per caso: tempo della vita e tempo della storia si intrecciano e le *reliquiae*, suggerendo un passato, danno anche ragione delle proprie vicissitudini e del proprio presente. Così ci si imbatte in un portico colonnato mentre si scava per cercare delle pietre adatte per farne calce, oppure si dissotterra un'antica statua mentre si fanno buche per piantare alberi<sup>6</sup>. Allo stesso modo, nuovi edifici di culto sorgono sui ruderi dei templi<sup>7</sup>, le vecchie rovine fanno da fondamenta a moderne costruzioni pubbliche e private<sup>8</sup>. Non solo l'antico Foro con i suoi marmi istoriati è ormai albergo di porci e luogo di coltura di ortaggi<sup>9</sup>, ma le mura medievali non sono altro che una compressa e fragile stratificazione di pietre eterogenee recuperate da luoghi e tempi differenti:

<sup>4</sup> La metaforicità dell'atto di Poggio è confermata dal fatto che egli pare qui rievocare, parafrasandola, la modificazione della citazione dall'*Eneide* virgiliana con la quale, poche pagine sopra, Antonio Loschi aveva introdotto il tema delle rovine: «Aurea quodam, nunc squalida spinetis vepribusque referta». Cfr. P. Bracciolini, *Historiae de varietate fortunae*, ex ms. codice Bibliothecae Ottobonianae, Typis Antonii Urbani Coustelier, Lutetiae Parisiorum 1723, rist. anast., in *Idem, Opera Omnia*, a cura di R. Fubini, Bottega d'Erasmus, Torino 1966, t. II, p. 508.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 511. In questo contesto fondamentale risulta sottolineare come il "nuovo senso storico" di Poggio e del primo umanesimo fiorentino abbia la sua origine in una rifondazione del rapporto con il testo antico in quanto oggetto storico al quale si rivolge un'attenzione filologico-ricostruttiva volta ad una pratica di imitazione e compenetrazione del passato nel presente. Per il rapporto produttivo e generativo di Poggio e degli umanisti a lui coevi con la *vetustas* si veda, tra gli altri, R. Witt, *In the Footsteps of the Ancients: the Origins of Humanism From Lovato to Bruni*, Brill, Leiden 2000.

<sup>6</sup> Cfr. P. Bracciolini, *Historiae de varietate fortunae*, cit., p. 514.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, p. 513.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 526.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, p. 523.

Le mura, la cui struttura è tenuta insieme da svariati pezzetti di tegole e di marmi sminuzzati [*structura ex variis marmorum contritorum ac tegularum frustis conglutinata est*], sono fragili e marce, così che, senza che niente le colpisca, si sgretolano. Io stesso ho visto una parte delle mura ormai crollata, nella quale si poteva vedere, tra le varie pietre di recupero [*ex variis collectis lapidibus*], anche materia da costruzione tratta da frammenti di marmi [*marmorum quoque fragmentis materiem edificandi sumptam*]<sup>10</sup>.

In questo contesto in cui la memoria annaspa, i resti divengono per Poggio segni ambigui – retoricamente senza luogo –, quanto e più dei nomi che le consuete epigrafi riportano, e su di essi non si può far altro che fare congetture (*coniecturae*)<sup>11</sup>.

Tradizionalmente, seguendo da vicino la riflessione di Cicerone, due sono i campi in cui il sapere congetturale si esercita: da una parte quello giudiziario, con la così detta *constitutio coniecturalis*<sup>12</sup>, nella quale si tenta di ricostruire il fatto a partire dalle sue *vestigia*; dall'altra quello divinatorio<sup>13</sup>, grazie al quale è possibile presentire ciò che non è ancora avvenuto. In entrambi i casi siamo di fronte ad una modalità conoscitiva che ha a che fare con un'interpretazione delle *notae rerum*<sup>14</sup>, dei *signa causarum*<sup>15</sup> che si muove nello spazio del verosimile più che del certo, di ciò che è vero “per i più” (e “per lo più”) in un dato contesto. Passato e futuro, entrambi inconoscibili per l'uomo nella loro interezza, sono accessibili soltanto attraverso l'indiretta testimonianza che permette di «ipotizzare l'invisibile a partire dal visibile, dalla traccia»<sup>16</sup>.

Poggio, lavorando a stretto contatto con i testi ciceroniani appena citati<sup>17</sup>,

<sup>10</sup> Cfr. *ibidem*. La traduzione è mia.

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, p. 515; p. 517; p. 519.

<sup>12</sup> Cfr. Cicerone, *De inventione*, I, 10, trad. it. di M. Greco, *De inventione*, Congedo, Galatina 1998, pp. 85-87 e Cicerone, *De oratore*, III, 29, 111-114, trad. it. E. Narducci, *Dell'oratore*, BUR, Milano 2012, p. 651.

<sup>13</sup> Cfr. Cicerone, *De natura deorum*, II, 4, 12, trad. it. di M. Calcante, *La natura divina*, BUR, Milano 1996, p. 161 e Cicerone, *De divinazione*, I, 14, 24-25, trad. it. di S. Timpanaro, *Della divinazione*, Garzanti, Milano 1988, p. 23.

<sup>14</sup> Cicerone, *Partitiones oratoriae* 10-11, trad. it. di G. Galeazzo Tissoni, *Le suddivisioni dell'arte oratoria*, in *Tutte le opere di Cicerone*, Arnoldo Mondadori, Milano 1973, vol. XVII, pp. 90-94.

<sup>15</sup> Cicerone, *De Divinazione*, I, 56, 127, pp. 101-103.

<sup>16</sup> C. Ginzburg, *Ancora su Aristotele e la storia*, in *Idem, Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 61. In tale contesto Ginzburg mette in evidenza le tangenze tra sapere storico e teoria retorica aristotelica alla luce del valore fondamentale del segno come traccia sulla quale si costruisce la verosimiglianza della prova nel contesto giudiziario. In generale, per la definizione di quello che Ginzburg chiama “paradigma indiziario” e per il suo legame con il sapere divinatorio da una parte e venatorio dall'altra si veda *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in C. Ginzburg., *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209.

<sup>17</sup> Il manoscritto Riccardiano 504, fatto copiare e annotato da Poggio, contiene, tra le altre opere ciceroniane, le *Partitiones oratoriae*. Ancora a Poggio si deve la riscoperta di un codice del IX secolo contenente il *De divinazione* e il *De natura deorum* (ms. Laurenziano, San Marco 257). Della riscoperta delle opere retoriche di Cicerone (in particolare *De oratore*, *Brutus*, *Orator*)

riesce a leggere in parallelo e far interagire i due modelli congetturali grazie alla definizione che nell'*Institutio oratoria*, da lui rinvenuta nel 1416 presso il monastero di San Gallo, Quintiliano dà della congettura:

In parecchi autori ho letto che taluni pensano che esista un solo stato, quello congetturale [...]. Tuttavia si dice che abbiano seguito questo sistema perché ogni cosa, a parer loro, si può ricavare da indizi [*res omnis signis colligeretur*] [...]. La congettura deriva il suo nome da *coniectus*, cioè dal dirigere la ragione verso la verità, donde anche gli interpreti dei sogni e dei presagi sono chiamati *coniectores*<sup>18</sup>.

Tale convergenza, permettendo di superare l'applicazione meramente tecnica del principio congetturale, pare suggerire a Poggio un vero e proprio metodo conoscitivo che egli applica all'indagine antiquaria in quanto momento nel quale congettura del passato e congettura del futuro si incontrano attraverso il filtro di una ricostruzione dell'antico che è insieme *imitatio-eruditio* riproduttiva e ricostruttiva ed *aemulatio* produttiva e immaginativa<sup>19</sup>.

## 2. *Insequire*

Alla fine del 1429, mentre Poggio passeggia con Antonio Loschi tra le rovine di Roma sotto il pontificato di Martino V, nella città eterna si trova anche Niccolò Cusano che ha portato con sé da Colonia il manoscritto appena rinvenuto con l'intera raccolta delle commedie di Plauto (Vat. Lat. 3870) che il Bracciolini aveva citato più volte nella sua corrispondenza di quell'anno e che, più tardi (1433-1434), egli avrà la fortuna di possedere e glossare<sup>20</sup>.

Sebbene in apparenza l'opera filosofica del cardinale tedesco appaia come del tutto estranea rispetto alla passione antiquaria che si snoda tra Petrarca e Poggio<sup>21</sup>, interessante è notare non solo la presenza nella biblioteca di Cusa-

dovuta a Gerardo Landriani (1421), Poggio parla più volte nelle sue epistole al Niccoli e il ms. Laurenziano, Pluteo 50.31 (1425 circa) testimonia la copia di tali opere da parte di Poggio.

<sup>18</sup> Quintiliano, *Institutio oratoria*, III, 6, 29-30, trad. it. di A. Pennacini, *Institutio oratoria*, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-321.

<sup>19</sup> Rivelativo di questo particolare rapporto che Poggio instaura con l'antico è la discussione che egli intrattiene tra il 1452 e il 1453 con Lorenzo Valla intorno alla natura e alla formazione della lingua latina. Cfr. S. I. Camporeale, *Poggio Bracciolini contro Lorenzo Valla. Le Orationes in L. Vallam e la "teologia umanistica"*, in R. Fubini, S. Caroti (a cura di), *Poggio Bracciolini 1380-1980. Nel VI centenario della nascita*, Sansoni, Firenze 1982, pp. 137-161.

<sup>20</sup> Per gli spostamenti del codice plautino che arrivò anche tra le mani di Guarino Veronese si veda R. Sabbadini, *Guarino Veronese e gli archetipi di Celso e Plauto*, Tip. Di Raffaello Giusti, Livorno 1886, pp. 43-59 e C. Questa, *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo. I: La recensio di Poggio Bracciolini*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1968, pp. 6-21.

<sup>21</sup> Per una revisione dell'idea di un ruolo marginale di Cusano all'interno dell'ambiente umanistico italiano si veda K. Flasch, *Cusano e gli intellettuali italiani del Quattrocento*, in C. Vasoli, *Le filosofie del Rinascimento*, a cura di P. C. Pissavino, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 175-192.

no sia del *De remediis utriusque fortunae*<sup>22</sup> sia del *De varietate fortunae* – nonché della *Roma instaurata* e dell'*Italia illustrata* di Biondo Flavio, prima vera e propria opera antiquaria dell'umanesimo –<sup>23</sup>, ma anche e soprattutto come il primo libro dei suoi *Dialoghi dell'idiota* (*De sapientia*, 1450) fosse ritenuto così strettamente legato al *De remediis* petrarchesco da essere ripubblicato nella seconda metà del '400 come opera del Petrarca stesso con il titolo *De vera sapientia*.

In effetti, l'interesse di Cusano per un sapere che si snoda di traccia in traccia, in cui l'inattingibilità dell'oggetto ultimo (*exemplar e sapientia quae sapit*) prende la forma di un'erranza di immagine in immagine («l'immagine non trova la sua quiete»)<sup>24</sup>, di odore in odore («un odore propagato [*multiplicatus*] e recepito in qualcos'altro, ci attira e ci spinge a correre»)<sup>25</sup> in cui la pregustazione (*praegustatio*) si sostituisce al possesso, trova la sua più compiuta espressione in un testo – il *De coniecturiis* (1442) – che proprio all'arte della congettura è dedicato. In esso, la congettura si configura come una progressiva e inesauribile approssimazione che non ha alcuna definita proporzione con il suo oggetto. Essa assume l'aspetto di una vera e propria caccia («noi possiamo ricercare [*venari*, i.e. cacciare] la precisione della verità soltanto sotto forma di congettura»<sup>26</sup>) nella quale le tracce seguite dal segugio (*venaticus canis in vestigiis*<sup>27</sup>) divengono segnali che suggeriscono la direzione da seguire per avvicinarsi ad una preda che è in costante movimento<sup>28</sup>. Il rapporto tra immagine e modello, nel quale esiste una relazione

<sup>22</sup> Per un inventario della biblioteca di Cusano si veda J. Marx, *Verzeichnis der Handschrift-Sammlung des Hospitals zu Cues bei Bernkastel*, Schaar & Dathe, Trier 1905. I codici contenenti il *De remediis* sono il Cus. 198 e il Cus. 199.

<sup>23</sup> Cod. Cus. 157. Durante l'ultimo soggiorno romano di Cusano, durato dal 1458 fino alla morte, tra i segretari del cardinale è da annoverare Gaspere Biondo, figlio di Flavio. Sull'opera antiquaria di Flavio Biondo si veda A. Mazzocco, *Biondo Flavio and the Antiquarian Tradition*, in R. J. Schoeck (a cura di), *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, Binghamton, New York 1985, pp. 124-36 e R. Fubini, *Biondo Flavio e l'antiquaria romana*, in *Idem* (a cura di), *Storiografia dell'Umanesimo in Italia da Leonardo Bruni ad Annio da Viterbo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003, pp. 77-89. Altra interessante notazione riguarda il fatto che Cusano custodisse nella propria biblioteca una copia degli *Elementa picturae* di Leon Battista Alberti (cod. Cus. 112), il quale a suo volta fu uno degli animatori del nuovo interesse antiquario sorto nella Roma di Niccolò V con la sua *Descriptio Urbis Romae* (1450 circa).

<sup>24</sup> N. Cusano, *De idiota* (1450), trad. it. di E. Peroli, *Dialoghi dell'idiota*. I: *La sapienza*, in *Idem, Opere filosofiche, teologiche e matematiche*, Bompiani, Milano 2017, p. 811. Questo passo, come quello successivo, si trova rifuso anche nell'opuscolo *De vera sapientia*.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 803.

<sup>26</sup> N. Cusano, *Le congetture*, in *Idem, Opere*, cit., p. 481.

<sup>27</sup> *Idem, Difesa della dotta ignoranza*, in *Idem, Opere*, cit., p. 746.

<sup>28</sup> Per il rivoluzionario utilizzo che Cusano fa della metafora della caccia e per la sua importanza nella definizione dell'idea di *methodus* si veda H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit* (1966), trad. it. C. Marelli, *La legittimità dell'età moderna*, Marietti, Genova 1992, pp. 519-590. D'altra parte, è probabile che tale uso cusano della metafora della caccia avesse tra i suoi referenti l'immagine della caccia sempre destinata a fallire del *Sofista* di Platone.

fissa, definita e gerarchica tra i due poli, si trasforma nella relazione instabile ed incerta tra traccia e preda, nella quale la prima diviene solo l'indicazione di un percorso possibile. In questo contesto, non è un caso che nel *De venatione sapientiae* (1463) la caccia divenga esplicitamente, fin dal titolo, il paradigma più rappresentativo per tale tipo di indagine che procede *vestigialiter*.

D'altra parte, che, accanto alla riscoperta della tradizione platonica e neoplatonica, avesse una larga influenza nella formazione del Cusano la ricerca storico-antiquaria lo conferma il suo segretario Giovanni Andrea de' Bussi<sup>29</sup> che nella prefazione alla *editio princeps* romana delle opere di Apuleio (1469) afferma che egli cercava di districare e sbrogliare l'origine delle cose quasi fosse un Catone Cristiano («rerum origines quasi Christianus Cato [...] explicabat»<sup>30</sup>). Tale capacità ricostruttiva veniva esercitata da Cusano anche sui testi neoplatonici: grazie all'acutezza del suo ingegno e alla sua capacità di congettura («Nicolaus ingenio suo fuerat coniectatus»<sup>31</sup>), egli era riuscito a emendare il suo corrottissimo esemplare di Proclo («Proclum habebat Platonium mendosissime scriptum»<sup>32</sup>).

Tale convergenza tra riflessione gnoseologica e pratica filologico-antiquaria, nata all'incrocio fra umanesimo civile e inquietudini teoretiche, non fu senza conseguenze: stretto tra Ermolao Barbaro, che gli scrive di aver appena finito di leggere il *De coincidentia oppositorum – libellus succulentus et ali-*

<sup>29</sup> Per gli stretti rapporti di Cusano con il Bussi e in generale con l'ambiente romano che si muoveva attorno al Bessarione si veda C. Bianca, *La biblioteca di romana di Niccolò Cusano*, in M. Miglio (a cura di), *Scritture, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, Città del Vaticano 1983, pp. 691-708. In questo contesto, interessante è notare (cfr. J. Monfasani, *Pseudo-Dionysius the Areopagite in Mid-Quattrocento Rome*, in J. Hankins, J. Monfasani, F. Purnell (a cura di), *Supplementum Festivum. Studies in Honor of Paul Kristeller*, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghamton, New York 1987, pp. 193-194) come in una lettera del 1454 che Poggio Bracciolini spedisce a Guarino Veronese (*Fam.* II, 5, 35) si citino le parole di Niccolò Perotti che avrebbe parlato di una vera e propria accademia sorta intorno al cardinale Bessarione. Secondo le parole del Perotti, riportate da Poggio («Petrus Balbus et Athanasius [Chalceopulus, N.d.R.], duo Achademie nostre lumina»), di tale *Academia Bessarionis* (di cui Perotti tornerà a parlare nei primi anni '70 del '400 nella prefazione alle *Sylvae* di Stazio e in una lettera a Francesco Guarnieri) avrebbero fatto parte sia Pietro Balbo, il quale aveva tradotto per Cusano la *Theologia Platonica* di Proclo (ampiamente utilizzata da Cusano a partire dal *De docta ignorantia* e dal *De coniecturiis*) e che a Cusano aveva dedicato la sua traduzione latina della *Disciplinū Platonis epitome* di Alcino, sia Attanasio Calceopulo, anch'egli in stretto contatto con Cusano. Per la ridefinizione degli interessi del circolo riunito intorno a Bessarione al di là di una generica affermazione di platonismo si veda C. Bianca, *Roma e l'Accademia Bessarionea*, in *Eadem, Da Bisanzio a Roma: studi sul cardinale Bessarione*, Roma nel Rinascimento, Roma 1999, pp. 19-41.

<sup>30</sup> M. Miglio (a cura di), *Prefazioni alle edizioni di Sweynheym e Pannartz prototipografi romani*, Il Polifilo, Milano 1976, p. 18.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

*bilis*<sup>33</sup> –, e Pico della Mirandola che desidera ardentemente di conoscere la biblioteca di Cusano<sup>34</sup>, il bolognese Filippo Beroaldo fu il primo a utilizzare esplicitamente, anche se ancora non programmaticamente, la metafora della caccia per descrivere l'attività di ricostruzione testuale:

Come i buoni cacciatori durante le battute di caccia nel bosco hanno la capacità di stanare le prede dai propri nascondigli seguendo le tracce [*feras indaganter ex latibus excitare*], così l'insegnante diligente alle prese con la selva della scrittura [*in silva letteraria*] è capace di cacciar via gli errori con grande abilità. E, come non è colpa del cacciatore il fatto di non aver potuto catturare tutte le prede, così non deve essere ritenuto vizio dell'insegnante non aver avuto la possibilità di scovare tutti gli errori. Infatti sono molte le macchie che già da lungo tempo hanno occupato e distrutto parecchi volumi e che non posso essere cancellate, essendo indelebili<sup>35</sup>.

Che ciò avvenisse proprio nell'epistola dedicatoria dell'edizione di quel Plauto (1503) tanto caro a Cusano è un ancor più suggestiva coincidenza<sup>36</sup>, soprattutto se si tiene presente come proprio l'opera del commediografo latino si presenti agli umanisti bolognesi – Urceo Codro su tutti<sup>37</sup> – come il banco di prova della proteiformità dello stile e dell'ingegno umano. In questo contesto, la concezione metafisica dell'uomo come camaleonte-Proteo che Pico tratteggerà nell'*Oratio de hominis dignitate* (1486) incontra la mutevolezza variegata della testualità plautina<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> Cfr. la lettera che Ermolao Barbaro spedisce da Roma nel 1490 a Filippo Beroaldo descritta in E. Garin, *Ermolao Barbaro lettore di Cusano*, «Rivista critica di Storia e Filosofia» 1971/26, pp. 79-80.

<sup>34</sup> I legati papali alla corte di Carlo VIII riportano che nel 1488 Pico della Mirandola «ut nobis Placentiae dixit, cupiebat proficisci in Germaniam, maxime studio visendae bibliothecae olim Cardinalis Nicolai de Cusa» (cfr. L. Dorez, L. Thuasne, *Pic de la Mirandole en France (1485-1488)*, Ernest Leroux Editeur, Paris 1897, p. 159). Per gli intensi rapporti tra Filippo Beroaldo e Giovanni Pico della Mirandola si veda L. Chines, *Pico e l'umanesimo bolognese*, in G. Ventura (a cura di), *Pico tra cultura e letteratura dell'Umanesimo*, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Bologna 2017, pp. 56-61.

<sup>35</sup> *Ad clarissimum discipulum Ladislaum Vartembergenssem Philippi Beroaldi Bononiensis Epistola*, in *Plautus diligenter recognitus per Philippo Beroaldo*, per Benedictus Hectoris Bibliopolam impressorem, impressum Bononiae 1503. La traduzione è mia. Utilizzando la metafora della caccia, Beroaldo riprende e modifica, applicandolo alla pratica filologica, un passo di Columella (*De re rustica*, V,1).

<sup>36</sup> La comunanza di orizzonti tra la cerchia cusaniana e l'ambiente intorno a Beroaldo si rivela anche nel comune interesse per Apuleio che lega Giovanni di Andrea de' Bussi, primo editore dell'opera letteraria e filosofica apuleiana (approntata sul manoscritto Bruxell. 10054-56, appartenuto a Cusano e da lui annotato), Pico e Beroaldo che, oltre ad essere editore e commentatore di Apuleio (1500), inesse la sua corrispondenza con Pico di riferimenti apuleiani, fino a definire Pico "alter Apuleius" (lettera del 10 Marzo 1486).

<sup>37</sup> Cfr. E. Raimondi, *Codro e l'umanesimo a Bologna*, il Mulino, Bologna 1987.

<sup>38</sup> Non è un caso che all'inizio della lettera del 10 marzo 1486 Beroaldo, prima di lodare Pico per la sua multiforme eloquenza e prima di paragonarlo, come abbiamo visto, ad un secondo Apuleio, affermi che una lettera di Pico stesso gli è stata recapitata proprio mentre era assorto nella lettura di Plauto.

### 3. Accerchiare

L'edificio dell'universo, per la sua struttura, appare all'intelletto umano che lo contempla come un labirinto dove si presentano da ogni lato molteplici vie ambigue, fallaci somiglianze di cose e di segni, spirali e nodi avvolti e complicati delle nature. Il cammino deve perpetuamente compiersi all'incerta luce del senso che talora è sflogorante, talora opaca, attraverso le selve dell'esperienza e dei fatti particolari. Anche coloro che si offrono (come abbiamo detto) come guide per il cammino vi sono essi stessi avvolti e aumentano il numero dei errori e degli erranti<sup>39</sup>.

Agli inizi del '600, così appare la natura agli occhi del ricercatore baconiano: insieme selva e labirinto. Ma essa assume la forma del labirinto anche e soprattutto perché, in quanto storia meccanica<sup>40</sup>, essa è costruzione dall'umano ingegno<sup>41</sup> ed è selva principalmente perché soggetta alla capacità venatoria dell'uomo che la modella e la costringe a svelarsi<sup>42</sup>. In effetti, la natura assomiglia a Proteo poiché «come Proteo non mutava forma se non quando era immobilizzato e costretto, così i passaggi e i mutamenti della natura non risultano tanto dalla natura stessa allo stato libero, quanto dalle prove e vessazioni dell'arte»<sup>43</sup>.

La *sagacitas* del cacciatore che interpreta i segni e le tracce (*indicia*) che la natura gli offre (o che egli strappa alla natura) non è diversa dalla scrupolosa diligenza (*scrupulosa diligentia*) con la quale l'esperto di antiquaria si dedica alla ricostruzione di quella storia imperfetta che riaffiora parzialmente nei resti e nelle reliquie del passato:

I resti antiquari sono storie parzialmente cancellate, o avanzi di storia casualmente sfuggite al naufragio del tempo [...]. I resti antiquari, o avanzi della storia, sono, abbiamo detto, come tavole di naufragio, quando persone industri, con esatta e scrupolosa diligenza e osservazione, da monumenti, nomi, parole, proverbi, tradizioni, te-

<sup>39</sup> *Prefatio alla Instauratio magna*, in F. Bacon, *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, Utet, Torino 1975, pp. 526. Per il valore della metafora venatoria in Bacone e, in generale, nella definizione del paradigma delle scienze naturali si veda M. Cavazza, *Metafore venatorie e paradigmi indiziari nella fondazione della scienza sperimentale*, «Annali Dell'Istituto di discipline Filosofiche dell'Università di Bologna» 1979/1, pp. 107-133 e W. Eamon, *Science as Venatio*, in *Idem, Science and the Secret of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton University Press, Princeton 1994, pp. 269-300. Tra l'utilizzo che Cusano fa della metafora della caccia e quello di Bacone si incontra anche, seguendo un percorso parallelo al nostro, il mito di Atteone così come declinato da Giordano Bruno nel *De gli eroici furori* (1585).

<sup>40</sup> Cfr. F. Bacon, *De dignitate et augmentis scientiarum* in *Idem, Scritti filosofici*, cit., pp. 204-207.

<sup>41</sup> Cfr. F. Bacon, *De sapientia veterum. XIX. Daedalus sive mechanicus*, in *Idem, Scritti filosofici*, cit., pp. 482-483.

<sup>42</sup> Si veda la funzione della metafora della *venatio Panis* nel *De sapientia veterum. VI. Pan sive natura* in F. Bacon, *Scritti filosofici*, cit., pp. 455-462 e nel *De dignitate et augmentis scientiarum*, in F. Bacon, *Opere filosofiche*, a cura di E. de Mas, Laterza, Bari 1965, p. 132; pp. 250-251.

<sup>43</sup> Bacon, *De dignitate et augmentis scientiarum*, in *Idem, Scritti filosofici*, cit., pp. 206-207.

stimonianze e documenti privati, frammenti di storie, e simili, recuperano e mettono in salvo qualcosa dal diluvio del tempo<sup>44</sup>.

L'attività del filologo-antiquario e quella dello studioso dei fenomeni naturali si riflettono l'una nell'altra perché sono geneticamente legate nel momento in cui la natura si trasforma in storia e deve essere storicamente indagata. La caccia a quel Proteo che è la natura pare infatti germogliare sul terreno della caccia a quel Proteo che è l'antichità classica:

Con il nome di Proteo intenderò l'antichità adombrata e abbozzata nel tempo presente [*vetustatem adumbratam in præsentia*] [...]. Quando egli, conoscendo tutto ciò che è, che fu e che sarà, viene interpellato, mentre emerge dalla sua grotta e si scalda sulla riva, riguardo alla verità delle cose, si trasforma in tutto ciò che c'è di più incredibile e si dice che non riprenda la sua forma se non quando, trattenuto con ogni mezzo e, come si dice, con tutte le unghie, viene imprigionato con mani e lacci. Infatti senza la forza non darà nessun insegnamento [...]. È necessario che tu, dopo averlo catturato, lo tenga fermo con funi e forza decisa se vuoi strappargli una testimonianza di verità [*veritatis documentum*]. Oggi non solo pare che io stia tentando di afferrare questo Proteo, ma che addirittura io lo abbia legato; tuttavia non lo tengo ancora saldamente con nodi abbastanza stretti. Dal momento che la verità delle cose ora è dissimulata nel vasto seno dell'antichità, ora è nascosta negli errori dei volumi [*in mendis exemplarium*] come in un profondo gorgo di oscurità, io mi sforzo di ricondurla sotto la luce del sole<sup>45</sup>.

Queste le parole con le quali Guillaume Budé descrive la propria attività filologica nel suo *De asse et partibus eius* (1514), un'opera che può definirsi solo riduttivamente un trattato sulla monetazione romana, ma che, in realtà, assomiglia più ad un saggio – assaggio – di metodo filologico in cui forma e contenuto si coimPLICANO.

Nel contesto che stiamo cercando di delineare, l'umanista francese si pone, in effetti, come vero e proprio crocevia: se, da una parte, egli può considerarsi uno dei primi e più convinti teorici di quel metodo enciclopedico –

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 207. Interessante è notare come l'utilizzo della metafora delle *tabula naufragii* per definire il sapere dello storico antiquario abbia la sua origine nella prefazione dell'*Italia illustrata* di Flavio Biondo (cfr. R. Fubini, *Storiografia dell'Umanesimo in Italia*, cit., pp. 47-48): «credo che mi si dovrebbe ringraziare per aver portato a riva, dopo un così grande naufragio, le tavole galleggianti in superficie, anche se poche, piuttosto che chiedere conto dell'intera nave». La traduzione è mia. Una metafora simile è utilizzata da G. Budé, *De Philologia*, a cura di M. M. De La Garanderie, Les Belles Lettres, Paris 2001, p. 275: «Ancora non vediamo emergere e tornare ad esistere tutte le cose che sono state inghiottite da quel diluvio, anche se la nostra epoca (come si dice) muove ogni pietra, è capace di tutto e si sforza di sollevare e far riemergere le cose che sono state sommerse». Questa e tutte le successive traduzioni dalle opere latine di Budé sono mie.

<sup>45</sup> *De asse et partibus eius libri quinque Gulielmi Budei Parisiensis Secretarii Regii*, venundantur in edibus Ascensianis, 1514, f. 57v. Poco più avanti (f. 61r) Budé parlerà di un *Proteus Logodaedalus* stringendo ancora di più il legame, già appurato in Bacone, tra caccia e dimensione labirintica, non della natura, ma della parola antica.

fu proprio lui a coniare e a risemantizzare il termine francese *encyclopédie* a partire dal greco *encyclos paideia* e dal latino *orbis doctrinae* – che, passando per i *Tableaux* di Sevigny (1587), arriva fino a Bacone – e poi oltre – sempre in bilico tra teorizzazione retorica ed indagine naturale<sup>46</sup>; dall'altra, in lui convergono la perfetta conoscenza della cultura umanistica italiana e del suo metodo filologico-antiquario – i nomi di Calderini, Valla, Barbaro, Poliziano e Beroaldo compaiono a più riprese nella sua opera – e un non superficiale contatto con la gnoseologia di Cusano, mediata dall'assidua frequentazione del cusaniano Charles de Bovelles.

Il luogo in cui più di ogni altro Budé mostra la complessità della propria formazione è probabilmente il *De Philologia* (1532). Qui egli dà un nuovo nome a un nuovo sapere: nessuno prima di Budé aveva mai utilizzato la parola *philologia* (IV-V secolo d. C.) nel titolo di un'opera – se si eccettua il *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella che fu certamente una delle fonti dell'umanista francese –, ma, ancora e più di tutto, nessuno prima di lui aveva mai scritto un'opera sul metodo da seguire per tentare di restituire la realtà e la lingua – la realtà che è una lingua – dell'*orbem* del mondo antico (greco e romano). La particolarità del *De Philologia*, che si presenta come la fedele riproduzione di un dialogo conviviale sull'utilità degli *studia humanitatis* avvenuto tra lo stesso Budé e il re di Francia Francesco I, è ben evidente fin dalla sua bizzarra fortuna: parte del secondo dei due libri di cui si compone l'opera ebbe, infatti, autonoma circolazione come trattato sull'arte della caccia con il titolo *De venatione* per la versione latina o *Traité de la vénerie* per la traduzione francese. In effetti, alla tutto sommato topica difesa della *literarum scientia* in quanto *orbicularis doctrina* che Budé svolge nella prima parte, recuperando a piene mani tutta la tradizione che si muove tra Leonardo Bruni e Poliziano, si oppone una gran parte del secondo libro che si presenta, a un primo sguardo, come un semplice esercizio retorico di *aemulatio* all'inverso in cui Budé si sforza di mostrare al re l'estrema versatilità del latino svolgendo un tema – quello della caccia al cervo – generalmente riservato alla trattatistica in volgare. Prima di tutto siamo dunque di fronte ad una prova di traduzione in cui Budé mostra la sua inventiva linguistica che è allo stesso tempo *inventio* retorica formatasi a stretto contatto con le fonti – Budé definisce se stesso eloquente grazie all'attività di commento (*facundus ex commentario*<sup>47</sup>) –, attraverso un'azione di recupero e trasformazione («reconditum quid expromere opus est aut ad novos usus promere»<sup>48</sup>) che supera di gran lunga la meccanica applicazione della normatività dialettica. In secondo luogo, la lunga “digressione” sulla caccia si struttura come strategia comunicativa capace di attirare l'attenzione del re e della corte attraverso

<sup>46</sup> Per l'evoluzione umanistica del concetto di enciclopedia si veda A. Angelini, *Metodo ed enciclopedia nel Cinquecento francese*, Olschki, Firenze 2008, t. I, pp. 188-238.

<sup>47</sup> Budé, *De philologia*, cit., p. 183.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 189.

l'accostamento della caccia, attività tanto cara alla nobiltà dell'epoca, con l'ufficio dell'uomo di lettere che Budé tenta di nobilitare. Intrecciando i due livelli, ci troviamo di fronte a una struttura argomentativa che è allo stesso tempo dimostrazione pratica di ciò che Budé tenta di illustrare: l'umanista francese produce una prova della funzionalità del latino (delle lingue classiche) nello stesso momento in cui afferma la sua capacità di servire ai bisogni della moderna vita civile. Quello che però più ci interessa è che tale prova pratica, tale *exercitium* retorico ci viene presentato nel suo farsi, nel suo divenire, come processo e come caccia appunto. Ad un terzo livello, dunque, Budé ci mostra, attraverso una caccia alla caccia come caccia alla lingua<sup>49</sup>, un vero e proprio saggio di metodo in cui l'immagine dell'inseguimento della preda che fugge diviene il paradigma di un'*ars inveniendi*<sup>50</sup> – la *philologia* – il cui oggetto (cioè la capacità di abbracciare completamente quell'*orbicularis doctrina* che è racchiusa nelle due lingue dell'antichità e che passa per la ricostruzione e dalla reinvenzione dei loro *monumenta*) si configura come una vera e propria fiera in fuga, della quale è necessario seguire le tracce:

Ma [...] mi è venuto in mente, per un amore delle lettere originatosi accidentalmente o per una certa ispirazione presente in me fin dalla nascita, di lavorare instancabilmente dietro a sfuggenti lusinghe, occupandomi di dare la caccia alla mia preda [...] attraverso oscure o addirittura quasi inesistenti tracce [*meam feram [...] obscuris vestigiis ac iam prope nullis indagare insistissem*]<sup>51</sup>.

Tale fiera *fugax, fallax et lubrica* non segue però un percorso regolare e prevedibile, ma la sua fuga è fatta di *ambages, diverticula* ed *errores* che negano e forzano costantemente la natura circolare del percorso («clausura curriculi perrumpet»<sup>52</sup>) – la trappola e l'accerchiamento<sup>53</sup> – messo in atto dal cacciatore – *venator totius ludicri architectus*<sup>54</sup> – e dai suoi segugi:

Si dice che i cervi migliori, non appena si accorgono di avere a che fare con inseguitori minacciosi e sagaci, per prima cosa accumulino l'uno sull'altro i movimenti di

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, p. 199: «È necessario che io, che ho già a lungo vagato a caso e fuori dalla strada principale [*ex digressione et obiter iam diu evagatus sim*], ritorni ad occuparmi delle cose essenziali. A ciò si aggiunge anche che non posso rispondere alla varietà delle cose a causa della povertà delle parole. Per questo motivo mi è impedito come da un insuperabile ostacolo, da un suolo accidentato di insinuarmi nella selva della vostra nomenclatura [*sylvam nomenclaturae vestrae*], che è pressoché sconosciuta alla lingua latina».

<sup>50</sup> Interessante è notare come sotto il segno della *vis inveniendi* come qualità più propria all'uomo si aprisse il testo antiquario-filologico più noto di Budé, cioè il già citato *De asse*. In effetti, nella sua *Praefatio* si legge: «Omero, vertice degli ingegni, chiamò *alpbestas* gli uomini, cioè indagatori e soggetti alla forza che li spinge a cercare e trovare [*indagatores et inveniendi vi praeditos*]

<sup>51</sup> G. Budé, *De philologia*, cit., p. 175.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>53</sup> Cfr. *ivi* p. 195; p. 225.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 219.

fuga e le spire del proprio percorso [*alios aliosque fugae lapsus et gyros agglomerare*]; poi [...] che si dirigano verso i rifugi dei cervi comuni e che qui si nascondano tra la folla promiscua come in mezzo alla nebbia per ingannare e sviare i cani [...]. Quando hanno proceduto in questo modo per un po' di tempo, sottraendosi d'improvviso al proprio branco, si inerpicano per una via traversa per un buon tratto [*per tramitem devium longiuscule abscedunt*], poi si arrestano a metà così che i cani incerti, seguendo le tracce degli altri cervi, sono condotti fuori strada. Se per caso poi l'odorato dei cani più esperti vince queste macchinazioni [*stropharum commenta*] [...] si rivolgono verso altri modi per conservare la propria salute, come per esempio quello di ritornare di nuovo sulle proprie tracce, intrecciando le circonvoluzioni della fuga in modo molteplice, vario e il più possibile inestricabile [*spiras fugae intorquere multipliciter et varie et quam fieri potest perplexissime*]<sup>55</sup>.

L'*ars inveniendi* del filologo che, come un segugio, ma con assai meno certezza, insegue la sua preda tra *dolus* e *hallucinatio* ha costantemente a che fare con un terreno accidentato costellato da *signa* ambigui, da tracce che suggeriscono e insieme celano il fine e la fine della corsa, aprendo però la possibilità a percorsi alternativi. La preda, che è allo stesso tempo testo e contesto, si configura come perenne assenza della quale si hanno soltanto lacunosi segnali che vanno ricuciti insieme («intercisam vestigiū semitam sarcire»<sup>56</sup>) e il cui significato cambia in relazione alla qualità del terreno e dell'ambiente in cui essi si imprimono o si impigliano:

In verità le tracce che il medesimo animale imprime sul suolo, quelle percepibili all'odorato, quelle che rimangono nelle tane, le tracce che indicano la sosta o la fuga non sono le stesse e nemmeno sono simili ovunque esse si trovino [*vestigia soleata, odorata, cubiliaria, sedentaria et curricularia, non eadem, non paria, non similia ubique sunt*]<sup>57</sup>.

Ancora una volta, non ci troviamo più di fronte alla liscia superficie dell'*inventio* dialettica (da cui pure la metafora della caccia trae le sue origini), ma ad una materialità (quella del testo o del resto) che ad ogni ordine fa resistenza e che pure ad un ordine parziale e provvisorio l'uomo cerca di legare con i lacci del suo ingegno<sup>58</sup>. La congettura, che sottintende un bersaglio a cui mirare, si trasforma in *collimatio*, in un convergere di linee che è vera e propria rete (*tragula*)<sup>59</sup> che si approssima all'oggetto. Ma tale approssimazione non può far altro che riconoscere la natura dispersiva dell'attività interpretativa che, se tende ad un sapere circolare e assoluto (*gyrus encyclopaedie absolvere*), lo

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Cfr *ivi*, pp. 261-263: «Le vene della natura sono di gran lunga più ricche e abbondanti di quelle sedi divise in comparti che pertengono agli artifici dell'invenzione [*illae sedes artificis inventionis*]. L'arte è più un ingegnoso ausilio per scegliere al meglio in mezzo alla felice e beata natura [...] piuttosto che un generoso e magnifico fornitore di abbondanza».

<sup>59</sup> Cfr. *De asse*, cit. f. 139r.

fa solo nella misura in cui si confronta con un oggetto – l'antichità – che ha il suo centro dappertutto e la circonferenza da nessuna parte.

Siamo dunque arrivati al quarto e ultimo livello di lettura del testo della digressione del *De Philologia*: essa è una digressione che ci parla dell'arte della digressione, dell'*ars inveniendi* del filologo-antiquario come sapere digressivo per eccellenza in cui la traccia non sta mai per se stessa, ma significa solo in altro e per altro. Questa ricerca tra i *monumenta* dell'antichità, questo raccogliere tracce (*vestigia colligere*) non ha niente di compendioso e assume piuttosto la forma di un vero e proprio dispendio di sapere che si irradia in ogni direzione<sup>60</sup>. A riprova di ciò sta il fatto che ogni volta che Budé, scuandosi per il proprio andamento digressivo o venendo rimproverato per esso, tenta di concludere la trattazione sulla caccia per tornare al soggetto principale, in un modo o nell'altro, è costretto a ricominciare da capo poiché o ha inseguito la preda sbagliata o la preda designata è già in un altro luogo.

Volgendo di nuovo indietro lo sguardo verso il *De asse* ci si rende così conto che soltanto a partire da tali assunti è possibile dare ragione di un'opera che, per la propria natura profondamente digressiva, è stata a lungo considerata illeggibile e di fatto non letta. La digressione in questo contesto non ha niente dell'aggiunta estrinseca<sup>61</sup>. Essa è anzi il vero perno dell'opera poiché incarna lo statuto stesso di un sapere filologico-antiquario convinto che proprio nella traccia più minuta, nelle *abstrusa reliquia*, tra *exoletissima et confusissima vestigia*, insomma in ciò che la storia ha lasciato dietro di sé come scarto si trovi la possibilità di ricostruire non solo un tempo passato la cui integrità sempre tende a sfuggire nella *desperatio absolvendae rei*, ma anche e soprattutto la genealogia dell'errore che è il tempo presente:

Sento con un certo brivido di essere ormai giunto ad un luogo rovinosamente scosceso e il mio animo se ne sta lì a considerare la grandezza dell'imminente pericolo. È questo infatti a rappresentare l'origine [*caput*] di questa nostra impresa, l'asse portante di tutta l'opera [*cardo totius operis*], questa è l'incognita sorte, il rischio di quest'incerto progetto [*alea ancipitis incopeti*]: il fatto che ci apprestiamo a mostrare e dimostrare la differenza, ciò che si trova in mezzo tra *sestertia centum* e *sestertium centies* [*quid inter sestertia centum et sestertia centies intersit*]<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> Cfr. *ivi*, f. 154r.

<sup>61</sup> Cfr. *ibidem*: «Come gli uccelli che volano verso un luogo elevato e difficile da raggiungere, non si dirigono verso di esso in linea retta, ma ci arrivano più facilmente con un volo vorticoso [*volatu verticoso*] così l'animo umano intento alla contemplazione della sapienza può elevarsi più agevolmente ed efficacemente alla piena conoscenza attraverso una spirale [*per cochliam*]». Per le digressioni del *De asse* come centro propulsore dell'opera si veda M. M. De La Garanderie, *L'harmonie secrète du De asse de Guillaume Budé*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 1968/27, pp. 473-486; J. C. Margolin, *De la digression au commentaire: pour une lecture humaniste du De Asse de Guillaume Budé*, in G. Castor, T. Cave (a cura di), *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France*, Clarendon Press, Oxford 1984, pp. 1-25.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 25. L'espressione *quid intersit* pare spostare il baricentro da una differenza come spazio vuoto a una differenza come spazio pieno, degno di rappresentazione.



# «Squallidi, tronchi e slogati»: i frantumi vichiani tra metodo e metafora

Tommaso Parducci

In questo studio mi vorrei occupare della questione dei frammenti in Vico, così da dimostrare l'importanza di tale tema per la *Scienza nuova*. Tale analisi si svilupperà a partire da due punti di vista differenti: uno metodologico, che occuperà la maggior parte dell'articolo, e l'altro metaforico. Nel primo caso esaminerò come i frantumi, detti anche rottami o frammenti, facciano parte e rientrino di diritto tra gli strumenti tecnico-metodologici di cui si serve Vico nel costruire la sua opera. In questo caso, a partire dalla sezione "Del metodo" della *Scienza nuova*, si vedrà come essi si configurino come un vero e proprio strumento di cui si serve la filologia al fine di costruire quella nuova arte critica su cui si regge il capolavoro vichiano. Nel secondo caso, invece, a partire da un'analisi della celebre metafora del naufragio, mostrerò come Vico si serva di tale immagine, non solo col significato che questa aveva acquisito nell'età moderna, ma anche come essa venga arricchita di un ulteriore e nuovo significato grazie ai frantumi.

## 1. *La filologia vichiana e la nuova arte critica*

Nella quarta sezione del primo libro della *Scienza nuova* dedicata al metodo, Vico porta tre tipi di prove che servono a dimostrare l'universalità e l'eternità degli ordini che hanno contribuito alla formazione delle nazioni e del genere umano<sup>1</sup>:

1) le prime prove sono teologiche o divine, le quali dimostrano la naturalezza, l'ordine e il fine della conservazione del genere umano;

2) a conferma delle prime vengono poi le prove logiche o filosofiche, che portano a una comprensione genetica del genere umano, rendendo chiaro come i principi primi degli uomini nascano, vengano raggiunti e persistano grazie alle loro proprietà eterne. Per fare questo Vico compie un'analisi dei pensieri umani e, in questo senso, la *Scienza nuova* viene ad essere prima di tutto una «storia dell'umane idee»<sup>2</sup>, che per essere ricostruita utilizza una nuova arte critica metafisica il cui criterio è il senso comune del genere

<sup>1</sup> Cfr. G. Vico, *Principi di scienza nuova* (1744), a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 2011, §§ 343-360. Quest'opera, da ora in avanti, sarà citata con l'abbreviazione *Sn44* seguita dal numero di capoverso corrispondente.

<sup>2</sup> *Ivi*, § 347.

umano. Quest'ultimo serve a dimostrare l'universalità che guida la nascita degli uomini fin dal loro stato di bestioni erranti e, con essi, lo sviluppo delle nazioni. Il senso comune, quindi, diventa il principio fondante delle prove filosofiche e fa in modo che la *Scienza nuova*, oltre a essere una storia della mente umana, si mostri anche come «storia ideal eterna» e come una «filosofia dell'autorità»<sup>3</sup>;

3) infine, le ultime prove a sostegno dell'opera, che servono a ottenere quelle filosofiche, sono le filologiche, che, come una sorta di verifica empirica, esprimono le idee pensate riguardo al mondo delle nazioni.

In questa esposizione Vico presenta le prove a sostegno della sua scienza in ordine di universalità (dalla più generale alla più particolare) e non in ordine di sviluppo. Egli, nonostante questo, mostra esplicitamente come i vari tipi di prove si originino a partire da quelle filologiche fino a quelle teologiche, passando per le filosofiche<sup>4</sup>. La filologia, quindi, acquista un ruolo di primaria importanza all'interno del pensiero vichiano perché, sebbene nessuna dei tre tipi di prove sia superiore all'altra in quanto tutte contribuiscono alla validità della *Scienza nuova*, quelle filologiche hanno il merito di dare avvio all'indagine scientifica sulla comune natura delle nazioni.

Che la filologia sia una scienza fondamentale per Vico risulta evidente fin dalle prime battute della *Scienza nuova*. Infatti essa compare all'inizio della «Spiegazione della dipintura»<sup>5</sup>, dove fin da subito l'autore ne fa risaltare l'importanza all'interno dell'intera opera presentandola come quella dottrina che, operando insieme alla filosofia, fa nascere quella nuova arte critica<sup>6</sup> che finora è mancata nella ricerca scientifica:

Oltracciò, qui si accenna che 'n quest'opera, con una nuova arte critica, che finora ha mancato, entrando nella ricerca del vero sopra gli autori delle nazioni medesime

<sup>3</sup> *Ivi*, §§ 349-350.

<sup>4</sup> «Queste sublimi pruove teologiche naturali ci saran confermate con le seguenti spezie di pruove logiche [...]. Queste sono le pruove filosofiche ch'userà questa Scienza, e 'n conseguenza quelle che per conseguirla son assolutamente necessarie. Le filologiche vi debbono tenere l'ultimo luogo, le quali tutte a questi generi si riducono» (*Ivi*, § 346; § 351).

<sup>5</sup> *Ivi*, §§ 1-42.

<sup>6</sup> Sulla «nuova arte critica» cfr. A. R. Caponigri, *Filosofia e filologia: la «nuova arte critica» di Giambattista Vico*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani» 1982-83/12-13, pp. 29-61; E. Auerbach, *Giambattista Vico und die Idee der Philologie* (1936), trad. it. di V. Ruberl, *Giambattista Vico e l'idea di filologia*, in *Idem, San Francesco Dante Vico e altri saggi di filologia romanza*, Editori Riuniti, Roma 1987, pp. 53-65; *Idem, Vorrede des Übersetzers* (1924), trad. it. di C. Rivoletti, *Introduzione alla Scienza nuova*, in *Idem, Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, Edizioni della Normale, Pisa 2011, pp. 93-112; *Idem, Philologie als Kritische Kunst* (1947), trad. it. di M. Bensi, *Filologia come arte critica*, «Storiografia. Rivista annuale di storia» 2015/19, pp. 23-56. Il testo *Philologie als Kritische Kunst* era stato preparato da Auerbach come introduzione alla nuova edizione della *Scienza nuova* che l'autore stava curando. La traduzione dell'opera vichiana venne effettivamente pubblicata nel 1948, ma con la vecchia introduzione del 1924. Questo scritto, dopo essere stato dimenticato, è stato pubblicato per la prima volta in tedesco, a seguito di un fortuito ritrovamento, solo nel 2013.

[...], qui la filosofia si pone a esaminare la filologia (o sia la dottrina di tutte le cose le quali dipendono dall'umano arbitrio, come sono tutte le storie delle lingue, de' costumi e de' fatti così come della pace e della guerra de' popoli), la quale, per la di lei oscurità delle cagioni e quasi infinita varietà degli effetti, ha ella avuto quasi un orrore di ragionarne; e la riduce in forma di scienza, col scoprirci il disegno di una storia ideale eterna, sopra la quale corrono in tempo le storie di tutte le nazioni<sup>7</sup>.

La filologia qui è l'elemento imprescindibile per lo sviluppo della nuova arte critica. Essa sembra acquistare anche più valore rispetto alla filosofia proprio per il suo statuto di dottrina dimenticata o mal praticata. La filologia, infatti, è caduta nell'oscurità perché si occupa di tutto ciò che ha a che fare con l'arbitrio umano e per questo motivo deve analizzare cause oscure ed effetti infiniti. Invece Vico, ponendola sotto l'esame della filosofia e viceversa, rende la filologia una scienza.

Vico, nella *Scienza nuova*, porta a compimento il disegno che aveva iniziato a progettare fin dalla stesura del *Diritto universale*. Qui, nel primo capitolo del *De constantia philologiae* intitolato «Nova scientia tentatur» si introduce, per la prima volta, la necessità di fare della filologia una scienza<sup>8</sup>. Questa dottrina, secondo la definizione data dal filosofo napoletano, si occupa dei principi dell'umanità e in particolare essa è la storia delle parole e delle cose, che vengono ordinate dalla filologia secondo epoche così da comprenderne le proprietà, variazioni e usi nel corso del tempo<sup>9</sup>. Vico partecipa fin dagli anni del *Diritto universale*, al passaggio di un nuovo modo di intendere la filologia: questa non è più un mero "gioco intellettualistico" che riscrive i testi degli autori antichi, ma diventa sempre più una dottrina che, attraverso le conoscenze storiche, intende ricostruire il passato secondo una descrizione più ordinata e organica possibile<sup>10</sup>. Così la scienza filologica tentata, o

<sup>7</sup> *Sn44*, § 7.

<sup>8</sup> Cfr. R. Ruggiero, *Nova scientia tentatur. Introduzione al Diritto universale di Giambattista Vico*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2010, pp. 140-151.

<sup>9</sup> «La filologia è lo studio del discorso e la considerazione che si rivolge alle parole e che ne tramanda la storia spiegandone le origini e gli sviluppi. In tal modo essa ordina i linguaggi a seconda delle epoche, per comprenderne le proprietà, le variazioni e gli usi. Ma siccome alle parole corrispondono le idee delle cose, alla filologia spetta anzitutto il compito di comprendere la storia delle cose [...]. Perciò abbiamo deciso [...] di dissertare in questo libro intorno ai principi dell'umanità (il cui studio è appunto la filologia) sia pure con gli argomenti necessitati che desumiamo dalla nostra natura di uomini corrotti; e di regolare così la filologia secondo una norma scientifica» (G. Vico, *Opere giuridiche. Il Diritto universale*, intr. di N. Badaloni, a cura di P. Cristofolini, Sansoni, Firenze 1974, pp. 386-400).

<sup>10</sup> I modelli da cui Vico sviluppa la sua idea di filologia sono molteplici. Sicuramente un ruolo importante spetta agli autori dell'Umanesimo, ma una funzione ancora più diretta ed esplicita è svolta da tre dei «quattro autorii» vichiani: Tacito, Bacone e Grozio. Il primo, che secondo Vico ha il merito di aver studiato l'uomo quale è, si è occupato di ciò che è reale e perciò rappresenta la filologia ed è quindi la controparte di Platone (quarto autore) che è il simbolo della filosofia, la quale «considera l'uomo quale dev'essere» (*Sn44*, § 131). Bacone e Grozio, invece, sono i primi ad aver tentato quella sintesi tra le due discipline (filosofia e filologia) che anche

meglio sperimentata, a partire dal *Diritto universale* diventa infine, insieme alla filosofia, la nuova arte critica che è creata dalla *Scienza nuova* e che, allo stesso tempo, contribuisce a determinare questa nuova scienza delle nazioni e dell'umanità<sup>11</sup>.

La nuova arte critica è quindi collaborazione di filosofia e filologia, del vero e del certo, della scienza (intesa come conoscenza) e della coscienza. Infatti, nella dignità X, Vico scrive che mentre «la filosofia contempla la ragione, onde viene la scienza del vero; la filologia osserva l'autorità dell'umano arbitrio, onde viene la coscienza del certo»<sup>12</sup>. Questa collaborazione, fondamento necessario per lo sviluppo della scienza, viene ulteriormente sottolineata nella stessa dignità attraverso l'utilizzo dei verbi "avverare" e "accertare" rispettivamente per la filologia e la filosofia. Mentre i filosofi devono *accertare* le loro verità attraverso gli studi filologici, i filologi devono *avverare* le loro autorità attraverso le ragioni filosofiche. Solo per mezzo di questa continua compenetrazione tra le due discipline si può effettivamente parlare di una scienza nel senso completo del termine; in caso contrario essa rimarrebbe infatti una scienza a metà<sup>13</sup>.

Se torniamo al ruolo specifico della filologia nella nuova arte critica possiamo quindi affermare che, nella misura in cui essa si attiene al certo e a ciò che è legato al senso comune e al libero arbitrio, a questa disciplina faranno riferimento tutti quei saperi che vengono detti materie umanistiche (storia, lingua, diritto, sociologia, politica, religione...). La filologia, non va dimenticato, è il primo passo del percorso verso la scienza e serve a muovere nella direzione delle prove filosofiche. Il compito del filologo, quindi, come già accennato in precedenza, è quello di collocare gli elementi appartenenti alla dimensione del certo nelle specifiche epoche storiche, determinando una

Vico realizza nella *Scienza nuova*. In particolare Bacone l'ha attuata nel campo di tutte le scienze, Grozio in quello del diritto universale. Su questo tema cfr. G. Fassò, *I «quattro autori» del Vico. Saggio sulla genesi della «Scienza nuova»*, Giuffrè, Milano 1949; L. Amoroso, *Introduzione alla Scienza nuova di Vico*, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 18-24 e A. Pons, *Vie et mort des nations. Lecture de la Science nouvelle de Giambattista Vico*, Gallimard, Paris 2015, pp. 19-67.

<sup>11</sup> Cfr. Ruggiero, *op. cit.*, pp. 147-148.

<sup>12</sup> *Sn44*, § 138. Da notare che in questo caso Vico ripropone la distinzione che aveva posto nel 1710 nel *De antiquissima* (I, § 2), in cui trattava della differenza tra scienza (o conoscenza) e coscienza: «certitudinem, quod cogitet, conscientiam contendit esse, non scientiam [...]. Scire enim est tenere genus, seu formam, quo res fiat: conscientia autem est eorum, quorum genus, seu formam demonstrare non possumus». In traduzione italiana: «la certezza di pensare è coscienza e non scienza [...]. Conoscere significa infatti possedere il genere o la forma con la quale una cosa viene ad essere; mentre invece abbiamo solo coscienza delle cose delle quali non siamo in grado di dimostrare il genere o la forma» (G. Vico, *De antiquissima Italorum sapientia* (1710), a cura di M. Sanna, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2005, pp. 33-35).

<sup>13</sup> «Questa medesima dignità dimostra aver mancato per metà così i filosofi che non accertarono le loro ragioni con l'autorità de' filologi, come i filologi che non curarono d'avverare le loro autorità con le ragioni de' filosofi; lo che se avessero fatto, sarebbero stati più utili alle repubbliche e ci avrebbero prevenuto nel meditar questa Scienza» (*Sn44*, § 140).

cronologia e anche una geografia del corso delle nazioni<sup>14</sup>. Per fare questo la critica filologica così come la intende Vico diventa una disciplina ermeneutica che è riconducibile, per la sua ampiezza, a generi differenti. In particolare la filologia vichiana al fine di narrare la “storia certa” si serve di vari metodi: interpreta i miti, che non sono altro che le storie civili dei primi popoli; dà senso alle frasi eroiche, che spiegano i sentimenti e le espressioni degli uomini; mostra le etimologie, così da comprendere come la lingua sia mutata nel corso del tempo e, a partire da questa, forma il vocabolario mentale delle cose umane; emenda dal falso le tradizioni volgari restituendole nella loro verità; infine, ricostruisce i grandi frantumi dell’antichità<sup>15</sup>.

Fra tutti questi differenti metodi vorrei adesso concentrarmi sui frantumi e sul loro rapporto con gli altri elementi che caratterizzano l’indagine filologica, così da comprendere perché e in che modo Vico li utilizza.

## 2. *Frantumi, rottami e frammenti*

I “frantumi dell’antichità” compaiono anch’essi nella sezione dedicata al metodo (§357), a significare così l’importanza rivestita all’interno della metodologia della *Scienza nuova*. Scrive infatti Vico che «i grandi frantumi dell’antichità, inutili finor alla scienza perché erano giaciuti squallidi, tronchi, slogati, arrecano de’ grandi lumi, tersi, composti ed allogati ne’ loro luoghi»<sup>16</sup>. Dal punto di vista metodologico è subito chiaro che i frantumi, nella dimensione vichiana, portano a non dare nulla per scontato nel tentativo di costruire questa nuova scienza: essi sono qualcosa che gli scienziati non hanno mai considerato come degni di essere indagati. In questo caso la critica di Vico è implicitamente rivolta a confutare «la boria de’ dotti, i quali, ciò ch’essi sanno, vogliono che sia antico quanto che ‘l mondo»<sup>17</sup>. Questo punto di vista, per Vico, è inaccettabile, perché non significa altro che affermare che le cose sono senza passato. Egli, invece, si muove nella direzione opposta poiché crede che gli oggetti siano caratterizzati da un loro passato e da una loro temporalità. Inoltre, introducendo il genere dei frantumi all’interno della filologia, attua una presa di posizione forte in quanto invita a non tralasciare nemmeno gli aspetti deteriorati, rotti e solo apparentemente inutili, perché questi sono invece imprescindibili per la comprensione della storia certa. L’errore dei presunti dotti, quindi, è quello di attribuire un principio metafisico sempre uguale nel tempo a elementi che, però, appartenendo alla dimensione umana, non sono passibili di immutabilità.

<sup>14</sup> La compresenza di geografia e cronologia si esplica nella “Tavola cronologica” posta all’inizio del primo libro della *Scienza nuova*.

<sup>15</sup> *Sn44*, §§ 352-358.

<sup>16</sup> *Ivi*, § 357.

<sup>17</sup> *Ivi*, § 127.

I frantumi, che Vico chiama anche rottami o frammenti, sono quindi oggetti, sia fisici che mentali, che con il tempo sono stati dimenticati e sostituiti da altri, ma che in qualche modo sopravvivono al deterioramento e la cui ricostruzione è necessaria per comprendere l'uomo nei vari momenti del suo sviluppo e, con esso, tutto ciò che lo concerne. Ed è per questo che i frantumi, che solitamente rimandano a qualcosa di piccolo, sono indicati da Vico come grandi. Sono grandi nella misura in cui essi contribuiscono a ricostruire quella storia certa indagata dalla filologia, ma per essere tali bisogna trovare la loro chiave ermeneutica e, da «squallidi, tronchi e slogati», renderli nuovamente «tersi, composti e allogati» nei loro luoghi di appartenenza. Solo in questo modo si potranno avere dei grandi frantumi in grado di illuminare questa nuova scienza. Come scrive Auerbach, che di Vico fu attento lettore e traduttore: «il punto di partenza non deve essere rappresentato da una categoria generale applicata all'oggetto esterno – deve crescere al suo interno, essere una sua parte. Le cose stesse devono farsi linguaggio; e non si riuscirà mai nell'intento se già il punto di partenza non è concreto e ben circoscritto»<sup>18</sup>.

Vico nella *Scienza nuova* utilizza altri due termini per riferirsi ai frantumi: “rottami” e “frammenti”, dove il primo mantiene un senso più generale rispetto al secondo, che, invece, sembra essere impiegato più come termine tecnico, adeguato solo per riferirsi a oggetti particolari.

Riguardo ai rottami, il senso generale con cui è usata questa parola è derivato dal fatto che Vico con essa si riferisce alle due grandi verità filologiche della *Scienza nuova*, che sono fondamentali in quanto permettono di recuperare la tripartizione delle età della storia del mondo a cui corrispondono le tre lingue parlate dagli uomini. Scrive Vico:

L'antichità degli egizi in ciò grandemente ci gioverà, che ne serbarono due grandi rottami non meno maravigliosi delle loro piramidi, che sono queste due grandi verità filologiche. Delle quali una è narrata da Erodoto: ch'essi tutto il tempo del mondo ch'era corso loro dinanzi riducevano a tre età: la prima degli dèi, la seconda degli eroi e la terza degli uomini. L'altra è che, con corrispondente numero ed ordine, per tutto tal tempo si erano parlate tre lingue: la prima geroglifica ovvero per segni sagri, la seconda simbolica o per caratteri eroici, la terza pistolare o per caratteri convenuti da' popoli, al riferire dello Sheffero, *De philosophia italica*<sup>19</sup>.

Da questo passo risulta chiaro che i rottami e i frantumi sono utilizzati come sinonimi: entrambi, infatti, contribuiscono a ricostruire importanti ve-

<sup>18</sup> E. Auerbach, *Philologie der Weltliteratur* (1967), trad. it. di R. Engelmann, *Filologia della letteratura mondiale*, Book Editore, Castel Maggiore 2006, p. 69.

<sup>19</sup> *Sn44*, § 52. Si veda anche la degnità 28, che ripete lo stesso concetto: «Ci sono pur giunti due grandi rottami delle egiziache antichità» (*Ivi*, § 173). Il termine rottami, poi, è riutilizzato nella *Scienza nuova* altre tre volte (§ 77, § 591 e § 593) sempre con riferimento a queste due grandi verità filologiche riprese dagli Egizi.

rità filologiche. Riguardo alla citazione riportata sopra, al di là del principio che viene ripreso dal filosofo napoletano, cioè quello delle tre età del mondo e delle corrispettive tre lingue degli uomini, è importante capire come una tale verità possa essere recuperata. Questo rinvenimento è possibile perché i rottami sono un qualcosa che viene “serbato”: è una tradizione che in qualche modo viene tramandata nel tempo e che rimane nella memoria o nei documenti. In particolare, nel caso in questione, i due grandi rottami che gli egizi serbarono vengono trasmessi da due autori situati in posizioni geografiche e temporali differenti: Erodoto e Scheffer (tramite Porfirio)<sup>20</sup>, i quali rispettivamente narrano e riferiscono la tripartizione delle età del mondo e quella delle lingue. Altro aspetto interessante dal punto di vista metodologico è l'utilizzo dell'aggettivo ‘meravigliosi’, nel senso aristotelico del termine<sup>21</sup>, riferito ai rottami. I reperti, per il fatto di essere rimasti dimenticati per così tanto tempo, sono qualcosa che, quando viene riportato in superficie, suscita la meraviglia. Infatti i rottami e le prove filologiche in generale «sono ammende, che si fanno agli errori delle nostre memorie, ed alle sconcezze delle nostre fantasie, e per questo istesso faranno più di violenza a riceverle, e più di piacere dopo di averle ricevute»<sup>22</sup>. Nel caso specifico dei rottami la meraviglia che questi suscitano porta alla formazione delle due grandi verità filologiche, determinando perciò una presa di coscienza non solo nell'ambito del certo, ma anche uno spostamento verso il vero. La filologia si unisce e collabora con la filosofia, dando origine a una filologia filosofica o a una filosofia filologica, in quanto nuova arte critica.

Se veniamo adesso al termine “frammenti”, vediamo che questo compare solamente due volte all'interno della *Scienza nuova* del 1744, ed entrambe le volte, come già accennato in precedenza, si riferisce a qualcosa di particolare rispetto al senso più generale che contraddistingue i sostantivi “frantumi” e “rottami”. I frammenti ai quali Vico si riferisce sono infatti i carmi salariali e la legge delle dodici tavole romane:

Vedemmo i primi autori della lingua latina essere stati i salii, che furono poeti sagri, da' quali si hanno i frammenti de' versi saliarî, c'hanno un aria di versi eroici, che sono le più antiche memorie della latina favella. Gli antichi trionfanti romani lasciarono le memorie de' loro trionfi pur in aria di verso eroico, come Lucio Emilio Regillo quella:

*Duella magno dirimendo, regibus subiugandis,*  
Acilio Glabrione quell'altra:  
*Fudit, fugat, prosternit maximas legiones,*

<sup>20</sup> Cfr. A. Battistini, *Commento e note*, in *Sn44*, p. 636, n. 6.

<sup>21</sup> Sulla meraviglia nel senso classico tramandato da Aristotele cfr. le degnità che vanno dalla XXXV alla XXXIX (§§ 184-189).

<sup>22</sup> G. Vico, *La Scienza nuova* (1730), a cura di P. Cristofolini, con la coll. di M. Sanna, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2013<sup>2</sup>, p. 133 (d'ora in poi citata come *Sn30*).

ed altre. I frammenti della legge delle XII Tavole, se bene vi si rifletta, nella più parte de' suoi capi va[nno] a terminar in versi adoni, che sono ultimi ritagli di versi eroici<sup>23</sup>.

I frammenti che Vico riporta sono vere e proprie testimonianze che consentono di conoscere un evento in particolare: in questo caso i resti della lingua eroica parlata dai greci e dai romani. I frammenti, permettono, da un lato, di confermare la divisione delle età ripresa da Vico e, dall'altro, consentono di cogliere le differenze tra la lingua eroica e quella odierna. Nonostante essi siano solo piccoli ritagli, questi reperti sono documenti filologici imprescindibili che accertano le ipotesi di Vico e contribuiscono in maniera decisiva alla scientificità della sua opera.

A questo punto risulta chiaro come nell'ambito dei reperti rientrino tutta una serie di elementi che vanno dagli oggetti più piccoli e particolari alle idee generali. Possono essere frammenti un grandissimo numero di cose: i reperti archeologici e i monumenti, le iscrizioni antiche e le sculture, le favole e i poemi, fino ad arrivare a identificare con quel nome anche le stesse idee guida della *Scienza nuova*. Si può perciò affermare che «tutta l'opera è cosparsa di rottami, anzi tutto l'oggetto dell'opera è costituito da rottami (poemi omerici compresi): Vico non fa che lavorare su testimonianze del mondo antico pensate ed elaborate come reperti dei quali va trovata la chiave interpretativa»<sup>24</sup>.

I frantumi dell'antichità si inseriscono a pieno diritto in una verità di tipo filologico che rientra nell'ambito del certo e che rimanda ai particolari empirici, i quali sono riconducibili in primo luogo all'attività sensibile del vedere<sup>25</sup>. Come «i grandi rapidi fiumi si sporgono molto dentro il mare e serbano

<sup>23</sup> *Sn44*, § 469. Si veda anche *Ivi*, § 438: «Appo i latini le prime memorie della loro lingua sono i frammenti de' Carmi salariali, e 'l primo scrittore che ce n'è stato narrato è Livio Andronico poeta».

<sup>24</sup> P. Cristofolini, *Vico pagano e barbaro*, Edizioni ETS, Pisa 2001, p. 34.

<sup>25</sup> Con il richiamo alla dimensione percettiva Vico esplicita il suo debito culturale nei confronti di Bacone: «le quali pruove filologiche servono per farci vedere di fatto le cose meditate in idea d'intorno a questo mondo di nazioni, secondo il metodo di filosofare del Verulamio, ch'è «*cogitare videre*»» (*Sn44*, § 359). In questo caso Vico paragona i *Cogitata et visa* baconiano alla cooperazione tra filosofia e filologia: infatti, il filosofo napoletano riprende proprio da Bacon il metodo induttivo in cui si va dalla conoscenza empirica al *cogitare*. Inoltre Vico, volente o nolente, deve anche a un altro pensatore alcune sue considerazioni esposte proprio nella sezione sul metodo. Mi riferisco a Descartes e in particolar modo alle *Regulae* (ad es. Regola V, VII, IX). Le regole cartesiane del metodo sembrano infatti essere richiamate sia quando il filosofo napoletano dichiara che le mitologie da lui utilizzate sono «diritte, facili e naturali» (§ 352) sia nel capoverso dedicato ai frantumi, i quali per essere compresi devono essere disposti in serie. Sul rapporto di Vico con questi due autori cfr. E. de Mas, *Vico e Bacone*, in *Idem* (a cura di), *Vico e l'instaurazione delle scienze: diritto, linguistica, antropologia*, Massapica, Lecce 1978, pp. 11-74; E. Nuzzo, *La «critica di severa ragione» nella scienza della storia. Vico e l'«ermeneutica» dei tempi favolosi attorno al primo '700*, in *Idem*, *Tra ordine della storia e storicità. Saggi sui saperi della storia in Vico*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2001, pp. 57-108.

dolci l'acque portatevi con la violenza del corso»<sup>26</sup>, così i rottami continuano a scorrere nel tempo storico e *sporgono* fuori da esso. Il filologo, da parte sua, deve essere capace di scorgerli, riconoscerli e ricollocarli nell'idea filosofica a cui si riferiscono così da avere una scienza vera fondata sulla nuova arte critica.

### 3. I frantumi e la metafora del naufragio

La questione del frammento, inoltre, può essere analizzata anche da un punto di vista diverso rispetto a quello tecnico-metodologico. La natura stessa dei rottami frantumati dell'antichità e il loro essere collegati alla dimensione del vedere richiama, infatti, l'immagine del naufragio<sup>27</sup>.

La metafora del naufragio con spettatore, frequentemente utilizzata anche da Vico, è una delle più longeve della storia della filosofia e una delle sue più celebri occorrenze è l'*incipit* del secondo libro del *De rerum natura* di Lucrezio:

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,  
e terra magnum alterius spectare laborem;  
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,  
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est<sup>28</sup>.

L'osservatore, che rappresenta il sapiente consapevole che ognuno di noi sia in vita come un naufrago sospinto da ogni parte, gode del suo porto sicuro da cui può osservare il naufragio pur rimanendone distante. È proprio questa distanza, non il vedere gli altri affogare nella tempesta, a generare il godimento da parte di chi osserva. Si crea quindi una polarità tra spettatore, sicurezza, estraneità e immobilità, da un lato, e attore, rischio, coinvolgimento, movimento, dall'altro<sup>29</sup>. Questa polarità inizia a rovesciarsi a partire dall'età moderna quando la curiosità umana comincia a farsi talmente forte da inizia-

<sup>26</sup> *Sn44*, § 412.

<sup>27</sup> Già Fubini aveva suggerito che i termini rottami e frantumi evocassero «l'immagine di un naufragio o di non so quale rovina» (M. Fubini, *Stile e umanità di G.B. Vico. Con un'appendice di nuovi saggi* (1946), Ricciardi, Milano-Napoli 1965<sup>2</sup>, p. 87). Sul tema del naufragio in generale si veda H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinmetapher* (1979), trad. it. di F. Rigotti e B. Argenton, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna 1985.

<sup>28</sup> «È dolce, quando i venti sconvolgono le distese del vasto mare, / guardare da terra il grande travaglio di altri; / non perché l'altrui tormento procuri giocondo diletto, / bensì perché t'allieta vedere da quali affanni sei immune» (Lucrezio, *De rerum natura*, II, vv. 1-4, trad. it. di L. Canali, intr. di G. B. Conte, testo e commento a cura di I. Dionigi, *La natura delle cose*, BUR, Milano 1994, p. 157).

<sup>29</sup> Cfr. R. Bodei, *Distanza di sicurezza. Introduzione all'edizione italiana*, in H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, cit., pp. 7-23.

re a vedere il porto sicuro dell'osservatore di Lucrezio come una sorta di prigione. Simbolo di questo cambiamento di paradigma è l'epigrafe pascaliana, «vous êtes embarqués»<sup>30</sup> posta all'inizio dell'opera di Blumenberg, dedicata proprio allo studio dell'immagine del naufragio.

Anche Vico<sup>31</sup>, nelle sue opere, fa ampio utilizzo di questa metafora e anche in lui si può notare quell'inversione di paradigma rispetto al significato dei versi lucreziani. A un primo livello è lo stesso filosofo napoletano, in una lettera indirizzata a Jean Le Clerc, a paragonare l'impresa che l'ha portato a scrivere la *Scienza nuova* a una traversata oceanica<sup>32</sup>. In questo caso la metafora nautica è chiaramente legata alle difficoltà del processo conoscitivo e alla possibilità di scoprire, dopo una travagliata navigazione, una nuova terra.

In tutte e tre le edizioni del suo capolavoro, Vico ripropone questa metafora in frasi molto simili tra loro, ma che sembrerebbero denotare un progressivo abbandono della metafora del naufragio. Si vedrà invece che ciò non è del tutto vero: se da un lato la metafora nautica che indica le difficoltà della conoscenza viene messa in secondo piano, dall'altro i frantumi risultano ancora più connessi alla metafora del naufragio, che si presenta arricchita di un nuovo significato.

Nell'edizione del 1725 della *Scienza nuova* possiamo leggere in due passi molto vicini tra loro (Corollario del capitolo VII del "Capo secondo") la metafora del naufragio:

Che dense notti di tenebre, che abisso di confusione non dee ingombrare e disperdere le nostre menti messe in ricerca [...].

Quindi si *elegga*, se in tal densa notte, per sì aspro mare, in mezzo a tanti scogli di difficoltà, debbasi seguire di correre sì crudel tempesta, che sconvolge dal fondo tutto l'umano raziocinio, per difendere l'*Ombre del Tempo Oscuro*; e le *Favole del Tempo Eroico*<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> B. Pascal, *Pensées* (1670), trad. it. di E. Balmas, pref. di J. Mesnard, *Frammenti*, BUR, Milano 1994, 2017<sup>4</sup>, p. 416. Il frammento corrisponde al numero 233 dell'edizione Brunschvicg e al numero 418 di quella Lafuma.

<sup>31</sup> Su ciò cfr. E. Nuzzo, *Tra metafore «naturali» e metafore «civili»: gli itinerari della conoscenza in Giambattista Vico*, in F. Rigotti e P. Schiera (a cura di), *Aria, terra, acqua, fuoco: i quattro elementi e le loro metafore. Luft, Erde, Wasser, Feuer: die vier Elementen und ihre Metaphern*, Il Mulino-Duncker & Humboldt, Bologna-Berlin 1996, pp. 167-211; A. Battistini, *Teoria delle imprese e linguaggio iconico vichiano*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani» 1984-1985/14-15, pp. 149-177.

<sup>32</sup> «Laonde rendo infinite grazie, a V(ostra) S(ignoria) Ill(ustrissi)ma di cotanti benefizj fattimi, che nel valicare quest'oceano ella mi ha servito di Tramontana; perdendomi spesse volte di animo, ella mi ha spirato il vento favorevole a seguire il cammino; e nelle tempeste della contraria fortuna e della corruzione del secolo, ella mi difende di Porto» (Lettera di Vico a Le Clerc del 3 novembre 1725, in G. Vico, *Epistole. Con aggiunte dei suoi corrispondenti (Parte prima: 1693-1728)*, «Laboratorio dell'ISPF» 2007/4, 1, pp. i-lxx; p. xlv).

<sup>33</sup> G. Vico, *Principj di una Scienza nuova* (1725), a cura di P. Cristofolini, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 52-56 (§§ 82-88). Citata d'ora in poi come *Sn25* seguita dal numero di pagina e dal numero di capovero corrispondente.

Abisso, mare, scogli e tempesta: questi sono gli elementi marini che, accoppiati con parole che richiamano la notte, indicano i tormenti che vive in generale la razionalità umana e più in particolare chi intende ricercare, come Vico, i tempi dimenticati in cui si formò l'umanità e con essa le nazioni civili.

Vico fa nuovamente uso della metafora della nave che rischia di perdersi anche nella sezione "De' Principj" dell'edizione del 1730:

Perchè in tal *densa notte di tenebre*, ond'è *coverta l'Antichità*, per questo *immenso Oceano di dubbieze* apparisce questo *lume eterno*, che *non tramonta, di questa verità*, che può servirci di *Cinosura*, onde giungiamo al desiderato *porto di questa Scienza*: che *questo Mondo Civile certamente egli è stato fatto dagli huomini*: onde se ne possono, perché se ne debbono, *ritrovare i Principj dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana*<sup>34</sup>.

In questo brano le parole oceano, Cinosura (la stella polare) e porto rendono bene l'immagine di una navigazione che necessita, per non perdersi, di punti di appoggio forti. Mentre nella *Scienza nuova* del 1725 l'idea del naufragio viene manifestata attraverso l'elemento notturno e con parole che richiamano la tempesta, qui il naufragio corrisponde a un andare alla deriva, un perdersi nella vastità del mare. Per questo motivo all'elemento notturno fa eco la metafora della luce, che permette di tenere la rotta nell'immensità di tutto ciò che riguarda il mondo civile. Anche nella prima edizione dell'opera si ha un primo abbozzo della frase sopra citata, ma qui l'elemento nautico si ritrova solo nell'inciso «immenso oceano di dubbieze» riferito al mondo civile fatto dagli uomini. In questo caso a far da supporto alla metafora nautica non è la luce eterna, come nell'edizione del 1730, ma la «picciola terra, dove si possa fermare il piede»<sup>35</sup>. Mentre nella prima versione di questo brano la contrapposizione è quella classica tra acqua e terra, nella seconda edizione l'elemento acquatico si identifica più con la notte a cui, infatti, è contrapposta la luce, simbolo della verità<sup>36</sup>. Questo spostamento dalla coppia terra-acqua verso quella luce-notte diventa definitivo nella *Scienza nuova* del 1744, dove, nello stesso passo della sezione "De' Principi", non si ha più alcun riferimento alla metafora del naufragio: la «densa notte di tenebre» che riveste l'antichità è messa di fronte alla sola luce eterna, cioè la verità che ci conferma che, nella misura in cui questo mondo è stato fatto dagli uomini, possiamo trovare i principi che cerchiamo dentro le modificazioni subite dalla mente umana stessa<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> *Sn30*, p. 122.

<sup>35</sup> *Sn25*, p. 30 (§ 40).

<sup>36</sup> Sulla questione della verità cfr. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960), trad. it. di M. V. Serra Hansberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

<sup>37</sup> «Ma, in tal densa notte di tenebre ond'è coverta la prima da noi lontanissima antichità, apparisce questo lume eterno, che non tramonta, di questa verità, la quale non si può a patto alcuno chiamar in dubbio; che questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini,

Nei quasi venti anni che vedono la pubblicazione delle tre edizioni della *Scienza nuova* si ha quindi una leggera variazione riguardo al lasso di tempo su cui Vico si concentra: mentre nel 1725 il filosofo sembrerebbe rivolgersi al più generale vasto mare della storia, nel 1744 i suoi interessi sono infine diretti verso la più precisa antichità, la quale risulta ricoperta da una densa notte di tenebre che necessita di essere illuminata. La metafora nautica, che indica il viaggio conoscitivo, non è però del tutto abbandonata, perché per muoversi all'interno di quella oscurità sarà necessario individuare dei principi che permettano di evitare i «duri scogli di mitologia» e le «aspre tempeste cronologiche»<sup>38</sup>.

Nonostante questo breve accenno, la metafora del naufragio, nell'edizione del 1744, è maggiormente riferibile all'utilizzo dei termini frammenti, frantumi, rottami. In questo senso, allora, essa subisce un leggero slittamento di significato rispetto all'uso precedente. Se prima infatti Vico si serve della metafora in modo simile all'utilizzo che ne fa Pascal, esprimendo cioè con gli elementi nautici le difficoltà che si incontrano nel processo conoscitivo, ora i frantumi e i frammenti richiamano un naufragio che è già avvenuto. Il ribaltamento che era stato attuato nell'età moderna della metafora lucreziana viene arricchito di un'ulteriore accezione che si oppone ancora una volta al filosofo antico. Se per Lucrezio i rottami che il naufragio sparge per il mondo sono un avvertimento a restare sulla terra ferma<sup>39</sup>, per Vico sono un invito a cercare di riunire insieme ciò che resta del naufragio<sup>40</sup>. Infatti, come detto prima, i rottami non solo si spargono, ma anche *sporgono*: sono infatti qualcosa che può essere compreso nella misura in cui essi vengono visti, riconosciuti e raccolti dall'osservatore. Così la filologia filosofica di Vico, per mezzo dei frantumi, diventa lo strumento attraverso cui ci si immerge in ciò che il naufragio ha disseminato per il mondo e lo si ricompone. «L'esperienza fondamentale della scienza è che essa è in grado di scoprire cose che resistono,

onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana» (*Sn44*, § 331).

<sup>38</sup> «Ma questi duri scogli di mitologia si schiveranno co' principi di questa Scienza, la quale dimostrerà che tali favole, ne' loro principi, furono tutte vere e severe e degne di fondatori di nazioni [...]. L'aspre tempeste cronologiche ci saranno rasserenate dalla scoperta de' caratteri poetici» (*Ivi*, § 81).

<sup>39</sup> «Sed quasi naufragiis magnis multisque coortis / disiectare solet magnum mare transtra cavernas / antemnas proram malos tonsasque natantis, / per terrarum omnis oras fluitantia aplustra / ut videantur et indicium mortalibus edant, / infidi maris insidias virisque dolumque / ut vitare velint». In traduzione italiana: «Ma come quando per il verificarsi di molti naufragi / il vasto mare suole rigettare su tutte le rive / banchi, scafi, antenne, prue, alberi, / remi alla deriva, così che si possono scorgere / fluttuanti alpustri, avvertimento offerto agli uomini / affinché vogliano evitare le insidie, la violenza, gli inganni / dell'infido mare» (Lucrezio, *op. cit.*, II, vv. 552-558, pp. 197-199).

<sup>40</sup> La metafora del naufragio in relazione ai frammenti viene utilizzata anche, prima che da Vico, da due autori: Biondo Flavio e Bacone. Cfr. *supra* l'articolo di E. Bacchi.

e che forniscono un solido fondamento per conoscenze ulteriori»<sup>41</sup>. Questo fa la scienza vichiana e questo ci invita a fare Vico: recuperare quei rottami (mentali e non), che resistono all'usura del tempo, per ricostruirli e fare di quei frantumi dei fari per illuminare l'antichità e, di riflesso, il presente.

<sup>41</sup> H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, cit., p. 42.



# Le conchiglie della storia e le medaglie della natura

## Metodo antiquario e storia naturale tra Buffon e Boulanger

Matteo Marcheschi

### 1. *Bouvard, Pécuchet e le médailles de la nature*

Continuarono gli studi, ma senza passione, stanchi dell'eocene e del miocene, del Monte Jorullo, dell'isola Giulia, dei mammoth siberiani e dei fossili che tutti gli autori paragonavano invariabilmente [*invariablement*] a «medaglie [*médailles*] che costituiscono testimonianze autentiche», tanto che un giorno Bouvard gettò lo zaino per terra, e dichiarò che non sarebbe andato oltre<sup>1</sup>.

La passione per l'*histoire de la terre* di Bouvard e Pécuchet, nell'omonimo romanzo di Flaubert, si interrompe di fronte alle «lacune» della geologia: i fossili, medaglie che non ingannano, tracciano un quadro incompleto della storia del mondo, restituendo solamente, come aveva scritto Darwin, «una scena presa a caso» del «dramma lentamente variabile»<sup>2</sup> del reale. Il sapere degli uomini, i due lo scopriranno nel corso del loro viaggio intellettuale, si risolve in parole e lacerti: frammenti di sapere si innestano su altri, dando vita a ipotesi che si confrontano con altre ipotesi. Poco rimane del sogno dei due personaggi di un sapere compiuto – un *orbem disciplinarum* alla maniera delle enciclopedie di un tempo<sup>3</sup> – se non l'acribia dell'antiquario, la fedeltà alla parola che narra e conserva il reale e le sue impalcature. Bouvard e Pécuchet hanno un destino da copisti<sup>4</sup>.

Ma lo scacco del sapere geologico, che si situa all'altezza del terzo capitolo dell'opera, non è ancora sufficiente a convincerli che la conoscenza sia solo un "immenso accumulato" di parole sul quale l'umanità costruisce se stessa e

<sup>1</sup> G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1880-1882), trad. it. di E. Ferrero, *Bouvard e Pécuchet*, in *Idem, Opere. Volume secondo (1863-1880)*, Mondadori, Milano 2000, p. 1031. Ho leggermente modificato la traduzione.

<sup>2</sup> C. Darwin, *On the origins of the species* (1872), trad. it. di L. Fratini, *L'origine delle specie*, Boringhieri, Torino 1967, p. 404.

<sup>3</sup> Cfr. A. Angelini, *Metodo ed enciclopedia nel Cinquecento francese*, Olschki, Firenze 2008, 2 voll.

<sup>4</sup> Uno degli ultimi frammenti del romanzo, che è rimasto incompiuto, vede la decisione di Bouvard e Pécuchet, silenziosa, autonoma, ma identica, di farsi copisti, di copiare ciò che è già stato detto e scritto, forse scoprendo ironicamente nella ripetizione l'unico atto creativo e critico proprio al sapere umano (Flaubert, *op. cit.*, p. 1255).

le sue condizioni di possibilità: Bouvard e Pécuchet, dimenticata la geologia, «sei mesi più tardi erano diventati archeologi»<sup>5</sup>. Dalla storia del mondo alla storia degli uomini il passo è breve. E anche gli strumenti dello storico non sono così diversi, se paragonati a quelli del geologo: dalle medaglie della natura si giunge, quasi insensibilmente, a quelle coniate dai re e dagli imperatori. Anche in questo caso, però, le crepe si stagliano sulla superficie apparentemente liscia del sapere: «le medaglie a volte ingannano. Sotto Carlo IX si battevano monete con il conio di Enrico II»<sup>6</sup>.

Bouvard e Pécuchet, avvertendo lacero e scontato il paragone tra medaglie dell'antiquaria e medaglie della natura (fossili) e transitando insensibilmente dal sapere geologico a quello storico, sono gli stanchi e involontari testimoni di un processo che, iniziato alla fine del XVII secolo, ha avvicinato, attraverso le metafore della *médaille* e del *monument*, discipline differenti, contaminandone metodi e strumenti. Tra Tournefort e Buffon, passando per Boulanger, le medaglie e i monumenti divengono infatti le immagini che riformulano i tratti di un conoscere che non può accedere direttamente al suo oggetto di studio – il passato, in questo caso –, dovendo inventare, attraverso i frammenti che le cose hanno lasciato dietro di esse, una maniera obliqua per pensare il tutto<sup>7</sup>. Se Bouvard e Pécuchet si situano alla fine di questa storia, occorrerà adesso provare a tracciarne gli inizi. A tal fine si analizzerà una costellazione di testi che ha i suoi punti focali ne *Les époques de la nature* di Buffon e nelle *Anecdotes physiques de l'histoire de la nature* di Boulanger.

## 2. Conchiglie e medaglie

Come nella storia civile [*histoire civile*] si consultano i documenti, si cercano le medaglie, si decifrano le antiche iscrizioni, al fine di stabilire quali siano state le epoche delle rivoluzioni umane, e per fissare le date degli avvenimenti morali, così nella storia naturale [*histoire naturelle*] si deve rovistare negli archivi [*archives*] del mondo, si devono estrarre dalle viscere della terra i vecchi monumenti [*monumens*], e riunire in un corpo di prove [*preuves*] tutte le tracce [*indices*] dei cangiamenti fisici che possono farci risalire alle diverse età della natura<sup>8</sup>.

*L'incipit* de *Les époques de la nature*, il saggio di Buffon pubblicato nel quinto volume dei supplementi alla *Histoire Naturelle* al fine di riformulare le teorie geologiche che egli aveva espresse nella sua *Histoire et théorie de la*

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 1034.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 1060.

<sup>7</sup> Su questo si veda C. Ginzburg, *Conchiglie e medaglie. Ancora su morfologia e storia*, in *Idem, Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Adelphi, Torino 2017, pp. 352-354.

<sup>8</sup> G. L. L. de Buffon, *Des époques de la nature* (1778), trad. it. di M. Renzoni, *Le epoche della natura*, Boringhieri, Torino 1969, p. 15.

*Terre*<sup>9</sup>, pone il quadro metodologico entro il quale si situa l'opera dell'Intendente del *Jardin des rois*. Il geologo, così come colui che si occupa di antichità storiche, sfoglia gli archivi della natura – vale a dire le miniere, le montagne e i depositi fossili –, cercandovi monumenti e frammenti che, se interpretati come indizi e prove, possano contribuire a ricostruire un quadro delle epoche remote della Terra, offrendo un'esperienza mediata del passato. A ciò si aggiungono due altre risorse che costituiscono lo strumentario proprio allo storico: a) i fatti (*faits*), dei quali si può fare esperienza diretta nel presente (il calore interno della Terra, la forma del pianeta); b) le tradizioni popolari, nelle quali è depositata, pur se corrotta, la memoria (esperienza obliqua) di certi eventi naturali particolarmente significativi e catastrofici, come esondazioni, diluvi e terremoti<sup>10</sup>. Compito dello storico è allora legare le tracce e i fatti e interpretare le tradizioni, ricorrendo all'analogia<sup>11</sup> (*analogie*) per ricostruire la catena ininterrotta che connette il presente all' antichità più remota del pianeta.

Buffon, dopo aver elencato i fatti principali dei quali intende servirsi nella sua analisi, individua cinque monumenti (*monumens*) che costituiscono gli indizi basilari per trarre informazioni sul passato. Tutti questi sono riconducibili a una serie di fenomeni che hanno a che fare con due tipologie di reperti antiquari: le conchiglie fossili, che si trovano sulle vette delle montagne più alte e che spesso si rivelano appartenenti a specie esotiche o estinte; le ossa dei grandi mammiferi, sepolte in luoghi nei quali oggi non vivono né elefanti né ippopotami<sup>12</sup>. La storia naturale di Buffon è dunque la medesima nella quale si imbattono Bouvard e Pécuchet un secolo più tardi: mammut e fossili sono il baricentro dell'indagine del Conte. Attraverso di essi, Buffon può stabilire che gran parte delle terre emerse sono state un tempo sommerse da oceani e che il calore della Terra diminuisce sensibilmente col passare delle epoche, destinando il pianeta a un' irreversibile morte termica.

Non tutti i reperti godono però dello stesso statuto: dei cinque monumenti elencati da Buffon, ben tre, tra i quali il primo, hanno a che fare con le conchiglie fossili e i loro depositi montani. La scelta non è casuale, ma rivela il ruolo fondativo delle *coquilles* per tutta l'indagine naturalistica settecentesca, come testimoniano anche le prime righe di un *mémoire*, comparso nell'*Histoire de l'Académie Royale des Sciences* del 1720, che Réaumur dedica alle conchiglie fossili della regione della Touraine: «negli ultimi quaranta o

<sup>9</sup> Se Buffon, nel 1749, concepisce una storia della Terra ciclica, che vede l'alternarsi di emersione e sommersione dei continenti, nel 1778 adotta un modello temporale, e dunque geologico, lineare e irreversibile. Cfr. J. Roger, *Buffon: un philosophe au Jardin du Roi*, Fayard, Paris 1989; S.J. Gould, *Time's arrow, time's cycle: myth and metaphor in the discovery of geological time* (1987), trad. it. di L. Sosio, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico*, Feltrinelli, Milano 1989.

<sup>10</sup> Buffon, *op. cit.*, p. 18.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 25-27.

cinquant'anni, non vi è nessun'altra ricerca alla quale i naturalisti si siano dedicati più generalmente di quella sulle conchiglie fossili»<sup>13</sup>.

Le ragioni di un tale interesse sono almeno due, ed è lo stesso Buffon a consentire di metterle in rilievo. In primo luogo, le *coquilles* costituiscono una prova cruciale, nel senso di Bacon<sup>14</sup>, capace di dirimere la controversia tra i sostenitori di posizioni creazionistiche ortodosse e quelli di teorie geologiche eterodosse. Se gli uni ritenevano infatti che dio avesse creato il mondo compiuto e inalterabile, gli altri sostenevano invece che la terra fosse il prodotto di una lunga e inquieta storia: «la vecchiazza della terra, a causa delle sue rughe, dovrà somigliare a quella dell'uomo; se oggi la terra fosse uniforme e omogenea ciò sarebbe una prova della sua giovinezza e non della sua eternità»<sup>15</sup>, commenta Boulanger nelle sue *Anecdotes de la nature*. I due schieramenti si confrontavano dunque sull'interpretazione da dare ai depositi di conchiglie fossili che, situati lontani dai mari, denotavano, senza alcun dubbio, un cambiamento nell'ordine delle cose terrestri. Nella prospettiva dei primi, l'immutabilità morfologica del globo poteva essere stata rotta solo da un evento soprannaturale e divino che avesse inondato la Terra, ricoprendola fin sopra le vette più alte. Solo il Diluvio universale era di conseguenza capace di offrire una chiave per comprendere i depositi fossili<sup>16</sup>. I secondi, invece, sostenendo l'impossibilità che un singolo evento di breve durata avesse potuto produrre strati tanto estesi e copiosi di materiale calcareo, ritenevano che per lungo tempo terre oggi emerse fossero state sommerse dal mare. Più marginali erano invece le posizioni di coloro che vedevano nelle conchiglie delle *pierres figurées*<sup>17</sup> – giochi della natura che apprende a fare l'uomo, per dirla con il titolo di un'opera di Robinet<sup>18</sup> – o, come ricorda Buffon con una certa ironia, che scorgevano nelle conchiglie le tracce degli scarti della cucina di qualche incontinent *gourmand* del passato<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> R.-A. F. de Réaumur, *Remarques sur les coquilles fossiles de quelques cantons de la Touraine, et sur les utilités qu'on en tire*, «Histoire de l'Académie Royale des sciences» 1720/1, p. 400.

<sup>14</sup> F. Bacon, *Instauratio Magna* (1620), trad. it. di P. Rossi, *La grande instaurazione*, in *Idem, Scritti filosofici*, Utet, Torino 2009, p. 717.

<sup>15</sup> AN = N.-A. Boulanger, *Anecdotes physiques de l'histoire de la nature*, in *Idem, Œuvres complètes*, Champion, Paris 2006, t. II, AN, p. 356.

<sup>16</sup> È questa la posizione dell'Abbé Pluche ne *Le spectacle de la nature* e di de Lignac nelle *Lettres à un Américain*. Per una ricostruzione del dibattito si veda G. Cristani, *Tradizione biblica, miti e rivoluzioni geologiche negli Anecdotes de la nature di Nicolas-Antoine Boulanger*, «Giornale critico della filosofia italiana» 1994/75, pp. 98-105.

<sup>17</sup> B. L. B. de Fontenelle, *Sur des coquilles fossiles de Touraine*, «Histoire de l'Académie Royale des sciences» 1720/1, pp. 5-6.

<sup>18</sup> J.-B. Robinet, *Considérations philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être ou les essais de la nature qui apprendre à faire l'homme*, Saillant, Paris 1768.

<sup>19</sup> G. L. L. de Buffon, *Histoire et théorie de la Terre*, in *Idem, Histoire naturelle, générale et particulière*, de l'Imprimerie royale, Paris 1749, t. I, p. 281.

Se le *conquilles*, in primo luogo, erano dunque al centro di una querelle sulla affidabilità storica e scientifica della *Bibbia*, dall'altro lato esse divenivano espressione metaforica<sup>20</sup> del laboratorio metodologico che la geologia aveva inaugurato, cercando di definire sé e i suoi procedimenti. Se la storia della natura era una vera e propria "seconda antiquaria" – così come si evince dall'*incipit* del testo di Buffon –, ciò avveniva lungo una direttrice analogica che consentiva di pensare i fossili come monumenti e medaglie della natura.

La prossimità tra reperti antiquari – monete, iscrizioni, lapidi e oggetti archeologici – e geologici era stata abbozzata da Robert Hook, durante una seduta della Royal Society: «ora queste conchiglie [...] sono le medaglie, le urne e i monumenti della natura»,<sup>21</sup> ma solo nel '700 francese l'immagine diviene teoreticamente centrale. Già Fontenelle, nel 1722, pare recepire la metafora, arrivando a sostenere che i fossili costituiscono dei «monumenti autentici» e delle «storie scritte dalla mano della natura»<sup>22</sup>.

Del resto, l'interesse per le conchiglie si afferma come un fatto intellettuale maggiore nella Francia del XVIII secolo: la "*conchyliologie*" diviene una vera e propria disciplina – assieme alla litologia, una delle parti principali della storia naturale, come recita il titolo di un saggio di Dezallier d'Argenville<sup>23</sup> – che cerca di ragionare sui suoi limiti e i suoi presupposti, dandosi una nomenclatura condivisa. Gersaint, nel suo *Catalogue raisonné de coquilles, insectes, plantes marines et autres curiosités naturelles* (1736), si dice disponibile a farsi carico di stampare delle collezioni di incisioni di conchiglie, in modo che si possa trovare per esse «un nome francese analogo alla loro forma»<sup>24</sup>, facilitando così comunicazioni e ricerche naturalistiche.

La *conchyliologie* – il titolo del catalogo di Gersaint è un chiaro indizio di ciò – non è però, nel Settecento, solo una parte fondamentale della storia naturale e della teoria della terra, ma anche una sezione considerevole delle collezioni raccolte nei *cabinets* di curiosità: «le conchiglie sono l'oggetto della ricerca di due differenti categorie di persone, i *physiciens* e i *curieux*»<sup>25</sup>. Storicamente, l'imponente collezione di Tournefort, naturalista che a lungo aveva viaggiato per ordine di Luigi XIV, aveva inaugurato un nuovo interesse parigino per le *coquilles*, suscitando l'ammirazione e l'emulazione di

<sup>20</sup> Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960), trad. it. di M. V. Serra-Hansberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Cortina, Milano 2009, p. 5.

<sup>21</sup> R. Hook, *A Discourse of Earthquakes*, in *Idem, Posthumous Works*, Smith e Walford, London 1705, p. 335. Sulla nascita della geologia nell'Inghilterra di fine '600, cfr. C. Schneer, *The Rise of Historical Geology in Seventeenth Century*, «*Isis*» 1954/45, pp. 256-268.

<sup>22</sup> B. L. B. de Fontenelle, «*Histoire de l'Académie Royale des Sciences*» 1722/1, p. 4.

<sup>23</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *L'histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales, la lithologie et la conchyliologie*, de Bure, Paris 1742. La stessa idea si trova anche ne l'*Observations sur les coquillages* che apre E.-F. Gersaint, *Catalogue raisonné de coquilles, insectes, plantes marines et autres curiosités naturelles*, Flahault, Prault, Paris 1736, p. 1.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 21.

molti curiosi<sup>26</sup>. Tutto ciò aveva avuto un chiaro riflesso materiale, che può essere esemplarmente colto nella parabola dello stesso Gersaint. Commerciante d'arte e di antichità, come testimonia il celebre dipinto di Watteau, *L'enseigne de Gersaint*, nel quale ci si muove in un ambiente colmo di quadri e oggetti da collezione, egli diviene ben presto assai attivo nel promuovere aste di conchiglie e di reperti di storia naturale<sup>27</sup>. Tale traiettoria ha registrato anche un suo corrispettivo dal lato del curioso, al punto che, nelle collezioni, le conchiglie e i minerali prendono rapidamente il posto delle monete e delle medaglie:

fra il 1700 e il 1720 il 39 per cento dei collezionisti parigini si interessava alle medaglie sia in modo esclusivo sia accanto ad altri oggetti: dipinti, stampe, curiosità varie. Ma già nel trentennio successivo le medaglie figurano nei gabinetti soltanto per il 21 per cento. Questa percentuale scende all'8 per cento fra il 1750 e il 1790. Nello stesso periodo di tempo un percorso esattamente inverso viene compiuto dagli oggetti di storia naturale: conchiglie, minerali, esemplari anatomici e botanici e così via. Questi aumentano dal 15 per cento degli anni 1700-1720 al 21% del periodo 1720-1750 fino al 39% degli anni tra il 1750-1790<sup>28</sup>.

A partire dal 1700, nelle collezioni parigine cominciano dunque a convivere, in rapporto spesso concorrenziale, medaglie e conchiglie fossili: il declino dell'attenzione per le une si accompagna a un crescente favore per le altre. Tale fenomeno è stato interpretato, semplicisticamente, come un passaggio da un interesse prevalente per un tipo di sapere erudito – quello per i frammenti dell'antichità – a uno più prettamente filosofico – quello che cerca di interpretare la natura attraverso i reperti<sup>29</sup>. In realtà, la prossimità materiale che costituisce la condizione di possibilità dell'immagine dei fossili come medaglie e monumenti della natura, si rivela anche carica di valore teorico. La sovrapposibilità degli spazi fisici delle collezioni e delle abitudini dei collezionisti è infatti la spia di una continuità metodologica tra i saperi e di una similitudine analogica tra gli oggetti considerati che, interrogando *Les anecdotes de la nature* di Boulanger, sarà possibile indagare.

<sup>26</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 5-6; G. Brice, *Descriptions nouvelle de la ville de Paris*, Le Clerc e Girin, Paris 1698, t. II, p. 15. Si veda anche Y. Laissus, *Les cabinets d'histoire naturelle*, in R. Taton (a cura di), *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Hermann, Paris 1964, pp. 663-664.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 67-668.

<sup>28</sup> K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle* (1987), trad. it. di G. Arnaldi, D. Modonesi, M. Romano, D. Tortorella, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 163. Ho modificato la traduzione.

<sup>29</sup> Pomian imposta una semplicistica equazione, secondo la quale medaglie : conchiglie = erudizione : filosofia.

### 3. Ritratto di Boulanger en antiquaire: la storia naturale sub specie antiquitatis

Le *Anecdotes physiques de l'histoire de la nature* di Boulanger, rimasti a lungo in forma manoscritta<sup>30</sup>, si pongono sotto l'egida di una duplice epigrafe: il «*nihil novum sub Sole*» dell'*Ecclesiaste* si combina con i versi ovidiani sul cambiamento costante delle forme – «*nec perit [in toto] quicquam, mihi credite, mundo, / sed variat faciem que novat*»<sup>31</sup>. L'inquietudine, tema centrale della filosofia che si situa all'incrocio della ricezione di Locke e Leibniz sul tema dell'*uneasiness*<sup>32</sup>, si riflette nella vacuità del movimento descritta da *Qohèlet*, valorizzando quei versi nei quali il «niente di nuovo sotto il sole» si realizza nella forma della dimenticanza di ciò che è avvenuto e di ciò che accadrà. Il duplice riferimento crea dunque un cortocircuito tra il divenire continuo delle cose e l'inevitabile oblio del movimento delle stesse, che pare rendere ogni forma immutabile. Boulanger introduce il lettore nella sua opera attraverso un dispositivo di citazioni che lo induca a guardare criticamente il mondo, cogliendo nella stabilità delle cose un complesso di rovine e frammenti, di tempi che si sono depositati e intersecati, lasciando dietro di essi l'immagine pallida di «un'altra terra che non è più»<sup>33</sup>. Boulanger invita cioè il lettore a vedere nelle «conchiglie del mare che sono radunate con un'abbondanza che si può dire prodigiosa [...] nelle rocce delle montagne più alte, come nel fondo delle miniere più profonde»<sup>34</sup>, negli «animali e piante terrestri pietrificati»<sup>35</sup> (i fossili) e nelle catene montuose<sup>36</sup> le tracce che il naturalista ha a disposizione per interrogare i fenomeni geologici.

A tal fine, egli ricorre all'immaginario dell'antiquario: con la stessa solerzia e acribia dell'erudito, lo storico della terra scorge negli oggetti un complesso di segni che *annunciano* – il termine è di Boulanger<sup>37</sup> – fatti ed eventi. Dallo strumentario dello storico egli trae anche tutto un vocabolario che evoca reliquie (*reliques*), segni (*signes*), detriti (*débris*) e macerie (*décombres*), impronte e sigilli (*empreintes*), monumenti (*monuments*), medaglie (*médaillles*) e vestigia (*vestigés*). Il rapporto tra i due campi del sapere non rimane solo

<sup>30</sup> Sulla vicenda editoriale del testo, si veda l'introduzione di P. Boutin a AN (pp. 9-23) e J. Roger, «Un manuscrit inédit perdu et retrouvé: les Anecdotes de la nature de Nicolas-Antoine Boulanger, «Revue des sciences humaines» 1953/71, pp. 231-254.

<sup>31</sup> «Niente perisce, credetemi, in tutto il cosmo, / ma muta e rinnova il suo aspetto» (Ovidio, *Metamorphoseon Libri XV*, XV, vv. 254-255, trad. it. di G. Paduano, *Metamorfosi*, Mondadori, Milano 2007, p. 695).

<sup>32</sup> Cfr. J. Deprun, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Vrin, Paris 1979.

<sup>33</sup> AN, p. 110; AN, p. 3.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>36</sup> Cfr. *ivi*, p. 194.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 110.

un'intuizione metaforica, ma rivela un'analogia non ontologica, ma *logologica*; un'analogia, vale a dire, che ha a che fare con il complesso dei saperi e dei discorsi che si cristallizzano intorno alle cose<sup>38</sup>. È così che, per Boulanger, il rapporto tra le piramidi egizie e il tempo è lo stesso che si pone tra quest'ultimo e le conchiglie<sup>39</sup>: la storia, depositata nei due tipi di monumenti, si osserva col medesimo sguardo.

Il carattere antiquario del sapere sulla natura delle *Anecdotes* non è del resto espressione di una analogia debole, ma è il frutto di una costante contaminazione tra il mondo degli eruditi e quello dei naturalisti. La riflessione di Boulanger incarna tale sintesi: attraverso i resoconti di viaggio in Oriente, nei quali le competenze di biologi e antiquari spesso si sovrappongono – è il caso di Tournefort, di de Maillet, e di Bourguet<sup>40</sup> –, i trattati di numismatica e collezionismo e i *Mémoires de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres* che Boulanger conosce e studia approfonditamente<sup>41</sup>, egli concreta una riflessione sul metodo naturalistico-antiquario di cui si tratteggeranno ora i lineamenti principali, mostrandone le consonanze e le convergenze con la riflessione sulle antichità storiche.

A partire da tale prospettiva è possibile, in primo luogo, mettere a fuoco quella che è la natura degli oggetti della riflessione di Boulanger. È il titolo stesso dell'opera a suggerire come il metodo della ricerca si basi essenzialmente su aneddoti, termine che, nel '700 francese, indica «quelle cose che vengono fatte conoscere per la prima volta al pubblico»<sup>42</sup>, con un particolare riferimento alle vicende della vita politica. Boulanger si situa però nel solco della riflessione di Fontenelle, che utilizza il termine per indicare quelle novità in ambito scientifico che non sono state ancora diffuse<sup>43</sup>: esse hanno il carattere della notizia, dunque della comunicazione circoscritta di casi ed eventi particolari. Gli aneddoti sono cioè frammenti, collezioni di fatti locali, detriti discontinui (*détachés*) scampati all'oblio che lo «storico (*historien*) ha raccolto (*ramassés*) in ogni dove»<sup>44</sup>.

<sup>38</sup> Sulla logologia, si veda B. Cassin, *L'effet sobhistique*, Gallimard, Paris 1995.

<sup>39</sup> AN, p. 257.

<sup>40</sup> Cristani, *op. cit.*, p. 108. Boulanger critica quei viaggiatori, la maggior parte, che «hanno sempre scritto e viaggiato senza metodo» (AN, p. 141).

<sup>41</sup> Boulanger, nell'*Antiquité dévoilée par ses usages*, cita 42 volte l'*Histoire de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres*. Cfr. P. Sandrin, *Nicolas-Antoine Boulanger, 1722-1759, ou avant nous le déluge*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century» 1986/240, p. 146. Per l'enumerazione puntuale delle fonti si veda il II tomo dell'edizione, a cura dello stesso Sandrin, dell'*Antiquité dévoilée*, Les Belles Lettres, Paris 1978.

<sup>42</sup> D. Diderot, ANECDOTES, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Le Breton, Briasson, David, Durand, Paris 1751, t. I, p. 452b.

<sup>43</sup> Cfr. S. Mazauric, *Fontenelle et l'invention de l'histoire des sciences à l'aube des Lumières*, Fayard, Paris 2007, p. 235.

<sup>44</sup> AN, p. 286. Il termine 'ramasser' ricorre anche a p. 349.

Il monumento col quale il naturalista ha a che fare, pertanto, non parla di una storia continua – non mostra la temporalità come un flusso successivo di eventi –, ma isola un fatto che ha un rapporto casuale e parziale, ma non per questo meno necessario, con la storia che egli cerca di ricostruire. Ogni aneddoto porta dunque in sé le vestigia di un evento particolare, singolare e radicato in uno spazio e in un tempo limitato: «frugando tra i monumenti della natura, si otterranno conoscenze sicure e certe su alcuni specifici eventi, accaduti in relazione ad alcuni specifici mutamenti che la terra ha subito»<sup>45</sup>. L'indizio da interpretare è, di conseguenza, spesso minuto, quasi una traccia impercettibile: la storia naturale, così come quella antiquaria, «trova pietre che parlano a ogni angolo delle nostre strade»<sup>46</sup>. «Non è necessario – scrive J. Spon nella sua *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon* (1673) – che un'iscrizione sia estesa, affinché insegni qualche Storia»<sup>47</sup>: le lettere O.M. incise sul fianco di una montagna consentono di comprendere il fatto che essa fosse stata dedicata a Giove, chiarendone anche l'origine del nome, Montjou, così come un masso errante può dire molto della antica conformazione di un sito geologico<sup>48</sup>.

Parziali e locali, i monumenti con i quali l'antiquario e lo storico della natura hanno a che fare spesso si assomigliano tra di loro: tutti sembrano raccontare quasi la medesima storia. La chiave di quella «nuova scienza [*science nouvelle*]<sup>49</sup>» che è il sapere aneddótico sulla natura, ritiene Boulanger, è però proprio la ripetizione: attraverso scarti minimi la trama dei fatti passati e sepolti appare meno inconsistente. Il cumulo di rovine che si somigliano, ma non sono le medesime, sembra dischiudere una possibile idea di architettura.

Le medaglie della natura, in quanto frammenti individuali e discontinui di storie, stabiliscono allora uno specifico rapporto con la durata: le collezioni di rovine si mostrano come depositi e sacche temporali tra loro anacronistiche. Nel presente, luogo di osservazione dello storico, convivono tracce di eventi differenti e di epoche distanti: nell'oggi dell'antiquario, spie di fatti non contemporanei si pongono come contemporanei.

Il metodo dello storico della natura<sup>50</sup>, così come quello dell'antiquario, non si limita però a collezionare i fatti, ma cerca di ricostruire i nessi tra di essi, per via indiziaria e congetturale – «in ogni collezionista si nasconde un

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 349.

<sup>46</sup> J. Spon, *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon*, Faeton, Lyon 1673, Préface.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Il riferimento a Vico non è casuale: il problema che pone la storia umana è il medesimo di quello suscitato dalla storia naturale. In entrambi i casi fondamentale è il tentativo di costruire sui frammenti una scienza nuova. Cfr. *supra* l'articolo di T. Parducci. Su Vico e Boulanger, cfr. AN, pp. 430-431, n. 153.

<sup>50</sup> «Senza metodo e senza principi ci si smarrisce in ogni scienza» (AN, p. 192).

allegorista e viceversa»<sup>51</sup>, avrebbe scritto Benjamin. Ogni traccia testimonia di come la continuità tra gli eventi che rappresenta – con i fatti a essa contemporanei – sia venuta meno: le grandi catene montuose e la morfologia della terra appaiono a Boulanger tronche e mutile, separate dal contesto e dai processi che le hanno generate e che le avrebbero rese immediatamente comprensibili, così come una statua di Alessandro che sia stata ritrovata senza il naso o un braccio<sup>52</sup>. Ciò non impedisce però all'antiquario e al naturalista di immaginare il mondo o l'opera d'arte così come dovevano apparire un tempo: «si può giudicare la natura di un edificio distrutto dalle sue rovine»<sup>53</sup>.

Moltiplicando e intrecciando i frammenti simili, l'immaginazione del naturalista si sforza di risuscitare il potenziale anacronistico<sup>54</sup> che è depositato in ogni reperto. Una pietra situata in un complesso roccioso rispetto al quale è morfologicamente e geneticamente eterogenea, non rimane, allo sguardo antiquario, solo se stessa, ma schiude i tempi e i processi che l'hanno costituita e poi isolata: «Questa pietra non ha potuto essere costituita altrimenti che nell'acqua e dall'acqua; ma, poiché l'analisi della parte coincide con quella della massa totale che non sussiste più, i terreni un tempo interi dei quali aveva fatto parte, sono stati anch'essi costituiti dal lavoro delle acque»<sup>55</sup>. I frammenti sono dunque testimoni che depongono (*déposent*) una testimonianza che occorre saper interpretare: il paradigma della prova è anche quello giudiziario.

Ogni medaglia, rimanendo situata nel particolare, esprime allora se stessa, la vicenda alla quale essa si riferisce e le tendenze generali – antropologiche o naturali – che la attraversano: per mezzo delle monete, come tenta di fare Bizot, si può ricostruire una *Histoire metallique de la Republique d'Hollande*. In questo contesto, la traccia non è però, a differenza di ciò che ritiene P. Boutin<sup>56</sup>, in una prospettiva galileiana e lockiana, un fatto che ha lo statuto della verità scientifica, ma una prova che, in quanto tale, è efficace solo quando sia inserita in un contesto interpretativo che la sappia leggere, riconnettendola ad altre. L'antiquario è cioè colui che, come il medico, interpreta i sintomi. Tra i due la filiazione è esplicita, come nota lo stesso C. Patin: «la maggior parte di coloro che hanno scritto sulle Medaglie sono Medici»<sup>57</sup>.

<sup>51</sup> W. Benjamin, *Das Passagenwerk* (1982), trad. it. di R. Solmi, A. Moscati, M. De Carolis, G. Russo, G. Carchia, F. Porzio, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2010, t. I, p. 222.

<sup>52</sup> AN, p. 214.

<sup>53</sup> AN, p. 165.

<sup>54</sup> Sull'anacronismo, cfr. G. Didi-Hubermann, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000), trad. it. di S. Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

<sup>55</sup> AN, p. 282.

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 26-34.

<sup>57</sup> C. Patin, *Histoire des médailles*, Gallet, Amsterdam, 1695, *Préface*. Patin, Spon, Vaillant e molti altri antiquari erano medici. Cfr. A. Momigliano, *Storia antica e antiquaria*, in *Idem, Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino 1984, p. 23; C. Ginzburg, *Spie. Radici di un*

In definitiva, i reperti antiquari, F. Bianchini lo scrive nella sua *Istoria universale provata con monumenti e figurata*, sono «simboli insieme, e prove dell'istoria»<sup>58</sup>, che realizzano, per mezzo di un meccanismo di rimando che è per sua natura metaforico, un'universalità non concettuale<sup>59</sup>.

Il metodo del naturalista e dell'antiquario, fondato sull'abduzione e sulla capacità di leggere e interpretare le spie che rivelano i fenomeni ha molto a che fare con l'educazione "artigianale" dell'immaginazione – non a caso la facoltà delle scienze curiose dell'antiquaria –: è interpretando prove che essa si scopre capace di interpretare prove, individuando, attraverso un costante ricorso all'ipotesi e al ragionamento per assurdo, negli effetti le cause che li possono aver generati<sup>60</sup>. L'immaginazione dunque, «raddrizza col pensiero»<sup>61</sup> i monumenti – naturali e non –, sviluppando le potenzialità più proprie all'anacronismo: non la compresenza dei passati nel presente, ma la capacità di schiudere i possibili temporali in ogni tempo. È così che l'immaginazione vede il futuro nella costruzione appena iniziata e il passato in quella distrutta nel tempo: «i giunti di attesa dei nostri edifici permettono di conoscere ciò che si è progettato per il futuro», mentre «nelle rovine antiche, ciò che resta in piedi, fa giudicare della loro condizione passata»<sup>62</sup>.

Non sempre però essa si esercita correttamente: «l'immaginazione dell'uomo non ha mai trovato in nessun altro soggetto una miniera più vasta e più adatta a liberare tutta la sua forza, la sua abilità e, a volte, pure la sua follia»<sup>63</sup>. Ciò accade perché le vestigia del passato non sono prove di per sé, ma lo diventano nel nesso analogico che costituisce un reticolo di somiglianze e differenze: un reperto diviene una traccia solo quando è letto in continuità con altre tracce, quando produce una storia continua che è compatibile con i frammenti discontinui della storia. In questo senso, si comprende perché i depositi montani di conchiglie, apparentemente «medaglie incontestabili» del Diluvio universale, siano in realtà «la peggior prova di questo grande avvenimento»: tali vestigia, se confrontate vicendevolmente, rivelano come un simile evento «non abbia potuto essere capace di operare così generalmente tutto quello che noi vediamo»<sup>64</sup>.

*paradigma indiziario*, in A. Gargani (a cura di), *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino 1979, pp. 59-66.

<sup>58</sup> F. Bianchini, *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli de gli antichi*, de Rossi, Roma 1697, p. 10.

<sup>59</sup> H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinmetapher* (1979), trad. it. di F. Rigotti, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 115-136.

<sup>60</sup> Cfr. AN, p. 119; p. 144; p. 146.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 344.

<sup>62</sup> *Ibidem*. I giunti di attesa sono pietre sporgenti che erano collocate agli angoli degli edifici in vista di un futuro ampliamento degli stessi.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

Che l'immaginazione sbagli nel ricostruire una trama coerente della storia del mondo o degli uomini era una delle preoccupazioni principali dell'antiquaria, costantemente dibattuta nelle forme di una sorta di *pirronismo storico*<sup>65</sup>. Nei *Mémoires de l'Académie des inscriptions* e nei trattati eruditi ci si interrogava infatti sulla veridicità delle tracce e degli indizi: Jean Hardouin, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, confrontando la storia che si può dedurre dalle monete e quella che emerge dai testi letterari, giunse alla paradossale conclusione che tutti i testi antichi, fatti salvi Cicerone, le *Georgiche*, Plinio il Vecchio e le *Satire* e le *Epistole* di Orazio fossero dei falsi medievali. Dante e Agostino stesso gli apparvero come tracce di quella mistificazione<sup>66</sup>.

Il pirronismo storico si innestava poi anche su un ulteriore dibattito metodologico, che cercava di definire il rapporto reciproco tra fonti storiche narrative – tra il racconto delle *res gestae* dei grandi autori – e le tracce antiquarie. Tale problema, che gli studiosi di monete si posero con frequenza, sostenendo che le tracce materiali non narrative fossero più credibili perché al riparo dell'effetto distorsivo delle passioni umane<sup>67</sup> e perché più difficilmente falsificabili dal punto di vista materiale, venne accolto anche nelle *Anecdotes*. Se, da un lato, le medaglie della natura sono lo strumento che rende intelligibili i testi di storia, dall'altro queste divengono comprensibili attraverso di essi. Boulanger, sensibile a tale questione, elabora un metodo in cui i monumenti della natura confermano e fanno emergere la verità storica depositata nelle tradizioni (*traditions*) raccolte nella *Bibbia*, in Ovidio e nelle mitologie orientali<sup>68</sup>. L'autore delle *Anecdotes*, però, così come gli antiquari, sembra riconoscere la superiorità delle testimonianze indiziarie rispetto a quelle narrative. La validità di queste ultime si misura sulle prime: «i fatti trovati negli archivi e nel tesoro stesso della natura, non hanno bisogno né di prove, né di sostegni, né di autorità che le giustifichino»<sup>69</sup>.

#### 4. Boulanger e le rovine di Persepoli: il mondo come storia del mondo

Testimonianze letterarie e prove antiquarie non sono però solo due tipi differenti di tracce, ma la prevalenza dell'una o dell'altra porta con sé modelli di storia e di temporalità differenti. Se la prima dà origine a un sapere

<sup>65</sup> Sul pirronismo storico si veda, ad esempio, Momigliano, *op. cit.*, pp. 17-22; C. Borghero, *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*, Angeli, Milano 1983.

<sup>66</sup> Cfr., ad esempio, J. Hardouin, *Doutes proposés sur l'âge de Dante*, «Mémoires pour l'histoire des Sciences et des beaux Arts» 1727/8, pp. 1516-1535. Cfr. G. Martini, *Le stravaganze critiche di padre Jean Hardouin*, in *Scritti di paleografia e diplomatica in onore di Vincenzo Federici*, Olschki, Firenze 1945, pp. 351-364; Momigliano, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>67</sup> Patin, *op. cit.*, p. 8; Spon, *op. cit.*, *Préface*.

<sup>68</sup> Tale questione, che meriterebbe uno studio autonomo, è stata ampiamente affrontata da Cristiani, *op. cit.*, pp. 111-123.

<sup>69</sup> AN, p. 348.

evenemenziale, in cui gli avvenimenti si connettono tra loro in un regime di causa-effettualità, situandosi su una linea temporale continua e valorizzando, sul modello di Svetonio, la storia dei re e degli imperatori; la seconda, collocandosi nel solco della tradizione varroniana, raccoglie tutte le vestigia minute dell'antichità e crea tra di esse un reticolo che si fonda su una logica analogica, di prossimità morfologica<sup>70</sup>. Ogni frammento è, in questa prospettiva, uno spaccato del mondo, un quadro che taglia la storia in orizzontale – *a contropelo* –, spazializzandola. L'antiquario, attraverso le monete e le iscrizioni ricostruisce un universo di tensioni in atto e di abitudini: come le medaglie consentono di far riemergere non sono i singoli eventi storici – i matrimoni, le guerre, le successioni reali – ma anche i costumi e gli strumenti della vita quotidiana, le forme architettoniche, gli abiti e le maniere di scrivere<sup>71</sup>, così la storia che risorge dai fossili e dalle medaglie della natura parla di movimenti ripetuti, di eventi che sono propri a ogni tempo. Ciò significa, di conseguenza, che ciascun frammento è in potenza tutta la storia: esso è anacronistico perché resiste allo scorrere del tempo ed è tutti i tempi, esprimendo metaforicamente tutti gli eventi che lo hanno reso detrito e rottame e trasformando la sua radicale individualità – la sua discontinuità storica – nella sua più marcata appartenenza al *continuum* storico. Dentro ogni traccia vive allora la storia universale e ogni detrito di realtà altro non è se non quella storia: Boulanger scopre in ogni pietra una spia che parla «del tutto del quale non ci resta che qualche frammento»<sup>72</sup>. E dietro di esse scorge il gioco infinito del rimando, la vertigine anacronistica della storia: «a volte le singole parti che compongono i marmi sono composte dai detriti di altri marmi, a loro volta composti, ogni parte dei quali imporrebbe un'altra analisi e annuncerebbe delle epoche ancora più remote»<sup>73</sup>. Dal marmo, come mostrerà Diderot qualche anno più tardi, si può anche giungere alla vita<sup>74</sup>.

Nelle rovine delle mura di Persepoli, la cui descrizione era stata offerta al pubblico francese dal celebre resoconto di Chardin<sup>75</sup>, Boulanger scorge almeno cinque epoche: da quando le pietre erano ancora un filone in un montagna, si giunge, passando per gli anni in cui si sono erse maestose, fino al presente che le ha rese rovine<sup>76</sup>. Ma quelle mura, che paiono raccontare un'unica storia – quella della gloria e della decadenza di Persepoli – suscitano un dubbio nell'antiquario naturalista: se quelle pietre, prima di divenire un

<sup>70</sup> Sui modelli di storia, cfr. Momigliano, *op. cit.*

<sup>71</sup> Cfr. P. Bizot, *Histoire métallique de la république de Hollande*, Horthemels, Paris 1687, *Avertissement*.

<sup>72</sup> AN, p. 281.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 283.

<sup>74</sup> D. Diderot, *Le rêve de d'Alembert* (1769), trad. it. di P. Campioli, *Il sogno di d'Alembert*, BUR, Milano 2002, pp. 28-31.

<sup>75</sup> Cfr. *Voyages de monsieur le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, De Lorme, Amsterdam 1711, t. III, pp. 117-118.

<sup>76</sup> AN, pp. 323-324.

imponente sistema di difesa, fossero state utilizzate per costruire altri palazzi? Se custodissero le tracce di molte altre vite?

Per analogia, dalla Persia, Boulanger torna ai territori che meglio conosce: «è così che a Langres si vedono delle pietre nelle mura della città che rappresentano cornici e fregi di antichi edifici, di sculture e di iscrizioni del paganesimo»<sup>77</sup>.

I frammenti moltiplicano i loro racconti sotto gli occhi dell'antiquario e i tempi si incastrano, suggerendo altre storie. Ogni reliquia è usata e riusata, ciò che è iscrizione in un palazzo, diviene pietra d'angolo in una casa. Lo storico della natura si scopre allora anche antiquario: negli oggetti dell'uno c'è pure il sapere dell'altro. Nonostante ciò, il naturalista può solo risuscitare parzialmente il potenziale anacronistico di ogni frammento: tutto il mondo gli appare un coacervo di simboli che hanno come referente l'intera storia universale. Ogni traccia apre sentieri che si biforcano, le storie si sovrappongono e all'immaginazione umana non rimane allora che moltiplicare e ammassare frammenti, costruendo rotte parziali nel reale e cercando così di trovare un ordine momentaneo delle cose, al fine di conoscere e di agire, quasi scoprendo nella parzialità interpretativa la condizione del suo pensiero e della sua vita.

Sullo sfondo di tutto ciò, l'antichità e la natura – Boulanger avrebbe sottoscritto le parole di Novalis – appaiono solo come l'atto di un soggetto che pensa per frammenti, dando origine a vere e proprie collezioni di sabbia:

Natura e comprensione della natura nascono insieme, come antichità e conoscenza dell'antichità: ché si erra profondamente se si crede che ci siano antichità. Soltanto adesso inizia a sorgere l'antichità. Essa prende forma sotto gli occhi e l'anima dell'artista. I resti antichi non sono che stimoli specifici per la formazione dell'antichità. L'antichità non viene fatta con le mani. Lo spirito la produce attraverso l'occhio – e la pietra scolpita non è che un corpo che acquista significato soltanto mediante essa, diventandone la manifestazione<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 324.

<sup>78</sup> Novalis, *Über Goethe*, trad. it. a cura di F. Desideri e G. Moretti, *Opera filosofica* 2 voll., vol. I, Einaudi, Torino 1993, pp. 585-586.

# La storia come un dramma

## Figure, allegorie, sopravvivenze

Matteo Bensi

### 1. *Quale storia è possibile?*

Nello stesso anno in cui compare il saggio crociano *La storia come pensiero e come azione*, Erich Auerbach si pone, seppur indirettamente, alcune domande sul metodo storiografico nel saggio *Figura*, uno dei suoi testi più programmatici e più difficilmente classificabili: si può definire un contributo di semantica storica debitore del canone spitzeriano, ma per molti versi, in particolare per le possibilità interpretative del tempo storico che se ne ricavano, è anche un saggio di filosofia della storia, di metodologia della ricerca storica. Auerbach non è uno storico, eppure, formato alla scuola dello storicismo tedesco, di se stesso dice: «Io ho sempre avuto l'intenzione di scrivere storia; mi accosto dunque al testo non considerandolo isolatamente, non senza presupposti»<sup>1</sup>. La scrittura della storia non può che porsi come un problema per Auerbach filologo e studioso del metodo della filologia, perché quel metodo è in gran parte condiviso anche dalla storiografia. In *Figura* Auerbach si propone di fornire una chiave di interpretazione del corso degli eventi a partire da un tropo utilizzato per dare perspicuità all'interpretazione dei testi, la "figura" per l'appunto. L'assunto di partenza è che il "fatto" sia come un testo la cui leggibilità dipende dalla paziente ricostruzione della tradizione, dalle emendazioni proposte, dalle lacune ricucite. Ne risulta una proposta di interpretazione del corso storico che fa della discontinuità la chiave di lettura del tempo e della citazione la malta tra fatti e frammenti lontani, eppure richiamantisi in forma di prefigurazione e adempimento. La storia così interpretata è discontinua e frammentaria e in essa non si rispecchia più, come accadeva nelle storie universali, la limpida coscienza ordinatrice dell'uomo moderno. È una storia barocca, come un dramma<sup>2</sup>, iscritta in una temporalità piena di cicli, ricorrenze, ritorni, sopravvivenze e rottami. Auerbach dialoga, da vicino, con i contemporanei, consapevoli della crisi dell'idea di storia, fra tutti con il maestro Ernst Troeltsch, e da lontano con colui che più profondamente ha influenzato il suo pensiero: Giambattista Vico. Mentre le costruzioni storiche dei razionalisti «si sforzano di comprendere il

<sup>1</sup> E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spät antike und im Mittelalter* (1958), trad. it. di F. Codino, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli Editore, Milano 1960, p. 26.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 25-27.

mondo all'interno dell'Io, per farlo sentire a casa propria [...] Vico al contrario, più focoso di tutti loro, se ne sta da solo nella gelida aria di un ghiacciaio e su di lui si inarca l'immensa cupola barocca del cielo»<sup>3</sup>. La fascinazione di Auerbach per il barocco si deve, oltre che a Vico, al collega e amico Walter Benjamin e al suo studio *L'origine del dramma barocco tedesco*. Sembra essere proprio nel confronto con la proposta di Benjamin di assumere un atteggiamento allegorico nei confronti delle macerie del tempo, evidenziando di queste la vuotezza intrinseca, che Auerbach inizia a lavorare a una formula di interpretazione della storia in dialogo con quella benjaminiana, desumendola a sua volta dalla critica testuale. Barocco e allegoria sono espressione di un secolo, il Seicento, che è anche il secolo, ce ne dà ampia testimonianza Momigliano, dell'antiquaria. Il Vico barocco di Auerbach, dinanzi all'immensa congerie di fatti, frammenti e macerie che la sua epoca esibisce, ripensa la scrittura storica a partire da questi reperti, che producono un attrito irresistibile con il *continuum* evenemenziale. Lo strumentario della filologia testuale, risemantizzata su nuove funzioni – fanno parte della nuova filologia anche l'epigrafia, la numismatica e la cronologia (Vico, *De Constantia*) – è il più idoneo a raccogliere le sfide di questa nuova dimensione della scrittura storica. Una «Nuova arte critica», così la chiama Vico, nasce all'incrocio fra storia universale e antiquaria; ha come oggetto un sapere empirico, deputato a ricostruire la storia delle cose. È sufficientemente ampio il campo epistemologico della filologia per ospitare questa ridefinizione dei suoi oggetti? È una scienza senza nome<sup>4</sup>, il suo oggetto ha la natura del frammento, eppure il suo scopo è sempre quello di trovare una sintesi, un universale concreto, di ricostruire i nessi disponibili e non disponibili tra i suoi frammenti e pervenire così a una qualche generalizzazione, a un sapere a sua volta non frammentario.

La ricerca filologica vichiana ha a che fare col ritrovamento dei principi, del punto o dei punti di partenza, dell'inizio di una tradizione. Trovare un inizio non vuol dire necessariamente riavvolgere il nastro della tradizione, di essa non è scontato infatti che si conoscano le tappe. Un inizio si fa largo tra gli eventi per la sua densità di significato e si dimostra capace di ricordare attorno a sé una costellazione di elementi che compongono la sua storia. La *Scienza Nuova* è il più grandioso tentativo di raggiungere una sintesi storica a partire dal ritrovamento del principio del mondo civile in un preciso atto dell'uomo, ancora nel suo stato ferino: un atto di divinazione – la scienza che

<sup>3</sup> E. Auerbach, *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftlicher Natur der Völker – Einleitung* (1924), trad. it. mia, *Introduzione alla Scienza nuova*.

<sup>4</sup> La «Scienza senza nome» è anche il titolo di un importante contributo di Agamben su Aby Warburg (1975), che riprende la boutade di Robert Klein sullo storico dell'arte come creatore di una disciplina qui n'a pas de nom. R. Klein, *La form et l'intelligible*, Gallimard, Parigi 1970, p. 224. Un approfondimento su questi temi si trova in F. Desideri, *L'estetica possibile* di Aby Warburg, in A. Barale, F. Desideri, S. Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione*. Warburg, Panofsky, Wind, Mimesis, Milano 2016.

Vico inaugura è infatti una teologia civile ragionata. Immaginarsi Dio è una prerogativa della *Nazioni gentili*, che le differenzia dal popolo ebraico, quasi una qualità antropologica fondamentale. Nel suo *Beginnings*, Said, che ha a lungo studiato i testi di Auerbach lettore di Vico, caratterizza ogni nuovo inizio come questo primordiale inizio: quasi un atto di divinazione, che istituisce un'autorità per ciò che segue e rappresenta una discontinuità rispetto a ciò che lo precede. Un buon inizio magnetizza elementi intorno a sé, crea una rete di relazioni, di citazioni (per adiacenza, contiguità, analogia, parallelismo, complementarità) in una dimensione più vicina a quella spaziale che a quella temporale.

## 2. Il dramma della storia: figure, allegorie, sopravvivenze

### Figure

L'idea di storia che emerge dalla lettura del saggio *Figura* è inevitabilmente condizionata dalle vicende storiche che attraversano l'Europa e la vita privata di Auerbach nel 1939. Le categorie del progresso, dell'inarrestabile correre in avanti del tempo che travolge i fatti e attribuisce loro senso a partire dall'orizzonte futuro, non conservano più alcuna rispondenza con il presente vissuto da un ebreo tedesco in esilio. Più in generale, e anche al di là della questione privata, a venire meno è la possibilità di pensare la storia come un in sé, come qualcosa di reale e razionale in cui si rispecchi la coscienza della classe dominante. Il progresso si infrange contro la grande tragedia del conflitto mondiale e della persecuzione degli ebrei e quella totalità che sembrava essere raggiunta osservando la processualità del corso storico va in mille pezzi. Le parole che rappresentano meglio la distruzione di questa idea di storia sono quelle di Benjamin nella nona delle *Tesi sul concetto di storia*:

C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (1942), trad. it. di G. Bonola, M. Ranchetti, *Sul concetto di storia*, tesi XIII, Einaudi, Torino 1997, pp. 35-37.

Come osserva Desideri: «La scena del tempo fattosi “catastroficamente” spazio acquista una profondità: le rovine, i framtumi divengono allegorie di una possibilità redentiva che riguarda il risveglio della coscienza»<sup>6</sup>. Il *continuum* rappresentato dagli storici della storia universale lascia spazio a uno scenario di macerie e rovine, frammenti che aspettano di ricomporsi. La possibilità di ricomposizione dell’unità perduta non è data nella ricomposizione di una nuova storia bensì, come afferma Desideri, nella «possibilità redentiva che riguarda il risveglio della coscienza». È l’*Eingedenken*, la rammemorazione, che assume la funzione di ricomporre l’intero perduto nel frammento. Quello del ricordare è un atto involontario, ed è piuttosto il frammento che reclama di essere ricordato per acquisire nuovo significato dal passato nel presente, e trovare qui il suo adempimento. Il frammento oggetto della rammemorazione sollecita quindi la coscienza con urgenza; la sua costitutiva incompiutezza lo rende sempre permeabile di nuove interpretazioni, lo rende allegoria in attesa di assumere un nuovo significato. Riconosciamo in questa funzione della rammemorazione lo stesso bisogno di riconnettere presente e passato nella ricomposizione del frammento, presente nel saggio *Figura*<sup>7</sup>. In entrambi i casi siamo dinanzi a tentativi di verticalizzazione del tempo, che arresta la sua processualità continua su un’immagine dialettica, contenente in sé la forza di aprirsi a una relazione tra il passato che rappresenta e il presente in cui può assumere nuova conoscibilità.

### *Allegorie*

Col dramma barocco tedesco la storia va in scena con una fisionomia allegorica, riempiendo il palcoscenico di rovine di fasti passati, di reminiscenze antiquarie; da qui la celebre similitudine di Benjamin tra allegorie e rovine: «Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose»<sup>8</sup>. Lo scorrere del tempo assume nel dramma barocco il senso della decadenza e della caducità, prodotte dall’allegorizzazione delle forme letterarie e poetiche, e contemporaneamente quello del continuo ribaltarsi dei piani di significato, che trovano fuori da sé il proprio riempimento. Si assiste allo

<sup>6</sup> F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci, Roma 2010, p. 172. Di F. Desideri è utile consultare anche il recente *Walter Benjamin e la percezione dell’arte. Estetica, storia e teologia*, Morcelliana, Brescia 2018.

<sup>7</sup> Per approfondire il rapporto tra le nozioni di “Figura” e “Allegoria” è imprescindibile il saggio di J. M. Gellrich, *Figura, Allegory, and the Question of History*, in S. Lerer (a cura di), *Literary History and the Challenge of Philology: the Legacy of Erich Auerbach*, Stanford University Press, Palo Alto (California) 1996, pp. 107-123.

<sup>8</sup> W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), trad. it. di E. Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971, p. 188. Segnalo la recente traduzione dell’opera di Benjamin a cura di A. Barale, con prefazione di F. Desideri, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Bologna 2018.

svuotarsi dell'intreccio e al prodursi di ridondanze stilistiche, orpelli, ghirigori, anagrammi, onomatopoeie, di incessanti ribaltamenti di significato. L'ordine dell'allegoria è la collezione, quella dell'antiquario per l'appunto, ed è un ordine confuso, nel quale «il fanatismo del raccogliere ha come contrappeso la labilità della disposizione»<sup>9</sup>. Eppure in questo disordinato scenario di rovine che si ritrova quale modello delle figurazioni allegoriche risiede a sua volta un significato allegorico, che ribalta la raffigurazione della morte del barocco e, con un balzo verso il passato, la redime e la apre all'interpretazione.

Se il simbolo è l'unità indissolubile di segno e idea, l'allegoria è caratterizzata dalla consapevolezza della frattura tra i segni e i loro significati. La storia non è più portatrice di un significato trascendente, non si pretende più storia di salvezza e racconta solo della solitudine e del decadimento dei simboli della vecchia storia e delle macerie dei fasti del passato. L'interprete che si trovi dinanzi a questo vuoto non può che imporre la solitudine della propria soggettività, che riluce a frammenti nello specchio infranto dell'allegoria. È preclusa anche ogni possibilità di riconoscimento nella nuova immagine della storia presentata da Benjamin che trova la sua perfetta espressione, come nota anche Desideri, nel nome del dramma barocco tedesco, *Trauerspiel*, dove la vitalità dei simboli cristiana si è inaridita fino a riassumersi nell'immagine del teschio<sup>10</sup>.

### Sopravvivenze

Chi si è posto in termini analoghi il problema di una concezione più aperta di tempo e di corso storico è stato sicuramente, dalla prospettiva di storico dell'arte, Aby Warburg. In una importante conferenza del 1912, concludendo il suo intervento sui motivi astrologici degli affreschi di Francesco del Cossa a Ferrara, Warburg richiamava il suo uditorio alla necessità di “aprire” la storia dell'arte in «un'arringa a favore di un ampliamento metodologico dei confini tematici e geografici della nostra disciplina [*eine methodische Genzerweiterung unserer Kunstwissenschaft*]»<sup>11</sup>.

Studiare la storia dell'arte significava principalmente per Warburg mettersi davanti al tempo complesso delle immagini, come fonti. Da questo confronto risulta immediatamente, come scrive Didi-Huberman, che il tempo dell'immagine non è il tempo della storia: Warburg «sente di dover prendere un altro tempo rispetto al tempo vasariano delle “storie” autocelebrative,

<sup>9</sup> *Ivi.*, p. 200.

<sup>10</sup> F. Desideri, M. Baldi, *op. cit.*, p. 84.

<sup>11</sup> A. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara* (1980), trad. it. di E. Cantimori, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, in *Idem, La Rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, La Nuova Italia, Firenze 1966, p. 268.

o al tempo hegeliano del “senso universale della storia”. Egli crea un tipo inedito di rapporto tra il particolare e l’universale<sup>12</sup>. L’immagine ricercata da Warburg è portatrice tanto di fitti legami con il contesto di estrazione quanto di possibilità di risignificazione nel contesto di interpretazione; essa non è solo immagine, ma anche simbolo, figura e atto. Il «tipo inedito di rapporto tra il particolare e l’universale» risiede quindi nella stessa complessità dell’immagine come punto di partenza, dato singolo da cui ricostruire le concatenazioni morfologiche e i rapporti antropologici che rendono queste singolarità storicamente e culturalmente operanti<sup>13</sup>. Il paradigma alla base di questa interpretazione dell’immagine come singolarità aperta a connessioni figurali è quello di “sopravvivenza” (*Nachleben*). Il corso storico è permeato di continuità e sopravvivenze che inanellano sequenze di immagini, atti, e eventi richiamanti per affinità morfologiche. Il *Nachleben* di Warburg non è testimonianza di un’evoluzione in corso, impone piuttosto un disorientamento: come un fossile vivente reca testimonianza di uno stato più originario ma non porta con sé le tracce di un’evoluzione, così la sopravvivenza warburghiana apre la storia verso il passato, portando nel presente un altro tempo, un racconto anacronistico.

Con il metodo del mio tentativo di interpretare di Palazzo Schifanoja spero di aver mostrato che un’analisi iconologica la quale non si lasci intimorire da un esagerato rispetto dei confini, e consideri antichità, Medioevo ed evo moderno come una epoca connessa, e interroghi altresì le opere dell’arte autonoma e dell’arte applicata in quanto sono entrambe e a pari diritto documenti dell’espressione, spero di aver mostrato che questo metodo, cercando di illuminare con cura ogni singola oscurità, illumina i grandi momenti dello sviluppo generale nella loro connessione. A me premeva meno l’elegante soluzione che l’enucleazione di un nuovo problema che vorrei formulare in questo modo: “in che misura l’avvento della trasformazione stilistica della figura umana nell’arte italiana è da considerarsi come il risultato di un confronto su base internazionale coi sopravvivenuti concetti figurativi della civiltà pagana dei popoli del Mediterraneo orientale?”<sup>14</sup>.

La riflessione warburghiana sulle sopravvivenze matura alla luce di studi di antropologia e filologia; fra gli autori più significativi per la sua formazione vi è sicuramente Hermann Usener. Il suo *I nomi degli dèi* è un trattato a cavallo fra la filologia e la morfologia della religione che ha a oggetto la formazione dei concetti astratti e utilizza come banco di prova la storia delle parole che sono servite per designare le essenze divine. «Nei nomi degli dèi noi quindi cercheremo la spiegazione documentaria del modo in cui si

<sup>12</sup> G. Didi-Huberman, *L’image ouverte* (2007), trad. it. di A. Serra, *L’immagine insepolta, Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 41.

<sup>13</sup> G. Bing, *Aby M. Warburg*, «Rivista storica italiana» LXXII/1960, I, pp. 100-13.

<sup>14</sup> A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, cit., p. 268.

formarono rappresentazioni dell'infinito»<sup>15</sup>. Le lunghe etimologie dell'opera di Usener fanno emergere nella parola, grazie al lavoro filologico, l'intreccio di sacro e poetico, edificando un lungo richiamarsi di permanenze nella rappresentazione del mondo, per mezzo del linguaggio, dalla preistoria dell'uomo al suo presente, attraverso le "modificazioni" dell'animo umano:

Cerchiamo una storia delle rappresentazioni che costituisca la preistoria delle cose fuori di noi e in noi e se seguiamo il molteplice formarsi e riformarsi delle singole rappresentazioni, prepareremo i mattoni per la grande costruzione di una storia dello sviluppo dello spirito umano<sup>16</sup>.

La «storia dello sviluppo dello spirito umano» di Usener richiama da vicino la warburghiana «psicologia storica dell'espressione umana» che, «brancolando cerca di trovare la propria teoria dello sviluppo fra gli schematismi della storia politica e le teorie del genio»<sup>17</sup>. Entrambe le proposte di ridefinizione delle rispettive discipline, la storia dell'arte per Warburg, la filologia per Usener, partono dalla consapevolezza vichiana di una «comune natura umana di tutte le nazioni», di un persistere funzionale delle rappresentazioni della preistoria dell'uomo nelle "modificazioni" dell'animo umano. Il lavoro filologico consente di risalire la corrente della storia dello sviluppo dello spirito umano e di descrivere, o quantomeno elencare, le tappe di questo percorso, rendendo perspicue le connessioni tra queste e il presente.

Visto che noi per il momento non troviamo nella nostra coscienza fatti che possano renderci perspicui gli impulsi e i processi spirituali dei popoli preistorici, un procedimento di tipo speculativo qual è quello esercitato dalla cosiddetta filosofia della religione è escluso. È soltanto immergendoci con abnegazione in queste tracce spirituali di un tempo trascorso, vale a dire mediante il lavoro filologico, che noi possiamo educarci al sentire quel che altri hanno sentito: allora, pian piano, quelle corde che in noi stessi sono affini potranno vibrare e risuonare, inducendoci a scoprire nella nostra coscienza quei fili che collegano l'antico al nuovo<sup>18</sup>.

Il positivista Tito Vignoli, che costituisce il tramite tra i due autori e Vico – Warburg frequenta le lezioni di Usener a Bonn tra il 1886 e il 1887, lezioni nelle quali Usener farà esplicita menzione di Vignoli – sente la necessità addirittura di ritrovare una legge intrinseca psico-organica per giustificare il persistere e il ricomparire dell'attività mitica nella storia dell'uomo<sup>19</sup>. Queste persistenze o sopravvivenze, come le chiama Warburg, sono testimoniabili

<sup>15</sup> H. Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung* (1896), trad. it. di M. Ferrando, *I nomi degli dèi*, Morcelliana, Brescia 2008, p. 47.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 366.

<sup>17</sup> Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, cit., p. 268.

<sup>18</sup> Usener, *op. cit.*, p. 43.

<sup>19</sup> T. Vignoli, *Mito e scienza* (1879), in *Idem, Mito e scienza e Saggio di una dottrina razionale del progresso*, Edizioni ETS, Pisa 2010, p. 241.

nell'ambito della storia della religione e delle rappresentazioni divine, nei mutamenti che subiscono i nomi degli dei che assecondano la progressiva formalizzazione del linguaggio: dagli dei momentanei, il cui esistere coincide con un contenuto intuitivo immediato, fino agli dèi personali, la cui denominazione rappresenta un progressivo allontanarsi dal ricordo dell'impressione singola – il fulmine di Giove – del dio momentaneo il cui nome perdura come attributo del nuovo dio.

La condizione che rende possibile la nascita degli dèi personali è rappresentata da un processo di tipo storico-linguistico. Nel momento in cui la denominazione di un dio particolare più importante, a causa di un chiaro mutamento oppure della caduta della radice verbale corrispondente, smarrisce il legame con il vivo patrimonio linguistico, e perde la sua autonomia, diventa un nome proprio. Solo in quanto connesso ad un nome proprio il concetto del dio mantiene la facoltà e l'impulso di creare forme personali nel mito e nel culto, nella poesia e nell'arte figurativa. [...] Non appena un dio è divenuto personale grazie al nome proprio, attrae nella sua sfera di influenza i singoli concetti affini degli dèi particolari: questi, se non sono in possesso di un particolare significato, deperiscono e muoiono, mentre se hanno maggior peso continuano la loro vita come appellativi della divinità personale oppure, come essenze subordinate, entrano a far parte del loro seguito<sup>20</sup>.

La stessa persistenza che hanno nel linguaggio i nomi degli dei si riscontra in quelle che Warburg chiama "Formule di pathos". L'espressione compare nel saggio del 1905 *Dürer e l'antichità italiana*<sup>21</sup> e poi la si trova diffusamente, come documenta Carlo Ginzburg<sup>22</sup>, negli appunti accumulati nel corso degli anni. Con *Pathosformeln* Warburg voleva documentare «gesti di emozione tratti dall'antico, ripresi nell'arte del Rinascimento con significato rovesciato. Un esempio di quest'inversione energetica (il termine di Warburg) è la Maria Maddalena raffigurata come una menade nella *Crocifissione* di Bertoldo di Giovanni, il plastificatore fiorentino discepolo di Donatello»<sup>23</sup>. Proprio la Maria Maddalena menadica è rappresentata due volte, nelle tavole 25 e 42, del grande progetto che Warburg realizzò alla fine della sua carriera, l'atlante di immagini *Mnemosyne*. Un altro esempio di conservazione e, contemporaneamente, di inversione della carica energetica di un'immagine lo troviamo raffigurato sulla Colonna Traiana: l'imperatore che travolge un nemico sconfitto con il suo cavallo, è una figura che nel medioevo viene interpretata come simbolo della pietà di Traiano che trattiene il cavallo dinanzi alla supplica della madre di un barbaro ucciso. Leggiamo l'episodio per come arriva a Dante:

<sup>20</sup> Usener, *op. cit.*, pp. 350-351.

<sup>21</sup> A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike* (1905), trad. it. di E. Cantimori, *Dürer e l'antichità italiana*, in *Idem, La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. 196.

<sup>22</sup> C. Ginzburg, *Paura reverenza terrore*, Adelphi, Milano 2015, p. 12.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 13.

La miserella intra tutti costoro  
pareva dir: “Segnor, fammi vendetta  
di mio figliuol ch’è morto, ond’io m’accoro”;

ed elli a lei rispondere: “Or aspetta  
tanto ch’i’ torni”; e quella: “Segnor mio”,  
come persona in cui dolor s’affretta,

“se tu non torni?”; ed ei: “Chi fia dov’io,  
la ti farà”; ed ella: “L’altrui bene  
a te che fia, se ’l tuo metti in oblio?”;

ond’elli: “Or ti conforta; ch’ei conviene  
ch’i’ solva il mio dovere anzi ch’i’ mova:  
giustizia vuole e pietà mi ritene”<sup>24</sup>.

La restituzione dell’antichità da parte degli artisti rinascimentali non fu soltanto frutto di consapevolezza storica o di empatia stilistica, ma anche di un’autonoma riflessione sulla valenza psichica di alcune rappresentazioni provenienti dall’antico, come se ciascuna delle immagini sopravvivenenti si collocasse nella cronologia del presente, assumendovi un nuovo significato, sulla base della datazione dell’isotopo radiattivo dell’animo umano e dell’epoca. A questo proposito risultano illuminanti le parole di Warburg nell’introduzione a *Mnemosyne*:

Caratterizzare la restituzione dell’antichità come risultato della nuova consapevolezza della fattualità storica e di un’empatia artistica dalla coscienza libera, resta un evolucionismo descrittivo insufficiente se non si osa al contempo cercare di scendere nella profondità dell’intrico istintuale che lega lo spirito umano alla materia stratificata acronologicamente<sup>25</sup>.

Wind, in un’indicazione inedita citata da Buschendorf nella sua postfazione alla traduzione tedesca di *Pagan Mysteries in the Renaissance*, definisce la logica adottata da Warburg per il montaggio dei suoi quadri storici per immagini una logica configurale. La citazione è riportata anche nell’importantissimo saggio di Kany, *Lo sguardo filologico*, dove l’autore individua nella giustapposizione temporale, ovvero nella contiguità più che nella continuità, la dimensione del metodo rappresentativo warburgiano:

La visione che Warburg ha dei processi storici aggiunge così alla dimensione temporale-progressiva una dimensione spaziale-simultanea, governata da una categoria di azione reciproca. [...] Chi voglia osservare la storia dello spirito umano deve perciò, secondo Warburg, seguire non solo un tempo storico lineare, ma anche le “strade a

<sup>24</sup> D. Alighieri, *La divina commedia. Il purgatorio*, X, vv. 81-93.

<sup>25</sup> A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung* (1929), trad. it di I. Spinelli e R. Venuti, *Presentazione del Bilderatlas, in Mnemosyne. L’Atlante della memoria di Aby Warburg*, Artemide, Roma 1988.

tappe” [*Etappenstrassen*] sulle quali ha luogo lo scambio di potenziali simbolici di memoria fra diverse culture ed epoche<sup>26</sup>.

### 3. *Una storia possibile: dal frammento alla ricomposizione*

Se il punto di partenza è il dato singolo, e quindi l’oggetto guida sul contesto a priori, il raccontare lascia spazio alla collezione, la storia all’archeologia, il museo al bazar<sup>27</sup>. Il dato singolo ha sempre una natura frammentaria, è frammentario rispetto al contesto di provenienza e è un frammento del nuovo contesto potenziale.

Qual è lo statuto di questo frammento? Pensiamo al frammento in senso filologico, o al reperto archeologico, a una rappresentazione sopravvivenza, tutti esprimono una dialettica tra ciò che presentano e la realtà nella quale cercano di trovare un significato. Sono portatori di dialettica perché hanno il potenziale di mutare forma, di evocare tempi e contesti di significato sempre diversi e nuovi e di trasfigurarsi da testo/oggetto a realtà. La storia raccontata da un frammento quindi, proprio per questa iridescenza del frammento stesso nei confronti della realtà e dell’interpretazione, è, per l’appunto, come un dramma: si mette in scena. Un frammento evoca molteplici trame, la cui direzione è vincolata al rinvenimento di nuovi frammenti e ancora di più alla composizione e al montaggio di questi. Eppure sembra ancora che rimanga sospesa la domanda socratica, definitoria, “che cos’è un frammento”. Il frammento non è mai solo un dato singolo e non è mai autosussistente, perché è sempre frammento di qualcos’altro, di una cosa, di un tempo, di uno spazio, interi. Questa parzialità, questa lacunosità, lo rende più perspicuo dell’intero stesso, passato, di cui è figura, e del nuovo intero, del nuovo contesto di significato in cui può essere collocato, di cui è prefigurazione. È in questa condizione di intermedietà che si comprende meglio lo statuto del frammento, che io direi quindi un modo di essere, uno stato delle cose, del tempo, dello spazio. Intermedio e quindi non completo, ma oscillante tra il desiderio di completezza e di incompletezza, come è sempre una collezione, il frammento è figura, si potrebbe dire anche testimonianza, del suo intero passato, che costituisce il suo significato letterale, e prefigurazione di non un solo spirito, o nuova sintesi/significato, ma di molte, tante quante sono le combinazioni possibili. La collezione è una di queste combinazioni, altre metafore di combinazione sono la lista (Eco), il montaggio (Benjamin – Warburg – Didi-Huberman), la costellazione (Benjamin), l’atlante (Warburg).

<sup>26</sup> R. Kany, *Lo sguardo filologico. Aby Warburg e i dettagli*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» 1985/15, n. 4, pp. 1273-1274.

<sup>27</sup> Per un approfondimento su questi temi si consiglia di far riferimento al dibattito preliminare alla nascita della rivista *Ali Babà*. Della progettazione della rivista, che non vide mai vita, furono protagonisti Enzo Melandri, insieme a Carlo Ginzburg, Guido Neri, Italo Calvino e Gianni Celati. Tracce di questo dibattito si trovano nel saggio di G. Celati, *Il bazar archeologico*, in *Idem, Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1975.

Tutte queste sono modi di dispiegare la discontinuità del tempo e della storia, che si dimostra piena di sorprese, ricorrenze, sporgenze, rovine, sopravvivenze e ritornanze. Quello che conta mi sembra che non sia però né l'ordine né il disordine, ma il nuovo significato, sempre provvisorio e proliferante, che la lista, il montaggio, la costellazione e l'atlante riconfigurano per avvicinamenti analogici e anacronici.

Non è una ragione classificatrice quella che orienta la comprensione e la costruzione di queste riconfigurazioni, ma un'intelligenza, molto più simile alla *metis*, e che ha a che fare con la retorica. Proprio nella *Retorica*, infatti, Aristotele ci testimonia un'antica sinonimia di *peras*, il limite, e *tekmar*, cioè il segnale, l'indizio, il punto di riferimento. Si può ipotizzare dunque che il frammento rappresenti questo limite, una cerniera che consente di intravedere gli indizi, i nessi e le aperture della storia per montare insieme ordini di realtà eterogenei semanticamente, temporalmente e rendere possibili rappresentazioni davvero perspicue.

Al polo opposto della storia stanno l'archeologia e la collezione, che producono estraniamento e non identificazione e che muovono dal reperto, dal frammento, per descriverlo o indicarlo, senza pretese classificatorie o necessitanti una sua inclusione in un disegno o in intenzioni di una coscienza superiore narrante. Il collezionista libera l'oggetto dal suo contesto originale e dall'insieme delle sue relazioni funzionali per collocarlo in un nuovo intero, come dice Benjamin, in un nuovo ordine storico appositamente creato: la collezione appunto.

Ciò che nel collezionismo è decisivo, è che l'oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare nel rapporto più stretto possibile con gli oggetti a lui simili. Questo rapporto è l'esatto opposto dell'utilità, e sta sotto la singolare categoria della completezza. Cos'è poi questa «completezza»? Un grandioso tentativo di superare l'assoluta irrazionalità della semplice presenza dell'oggetto mediante il suo inserimento in un nuovo ordine storico appositamente creato: la collezione<sup>28</sup>.

Quella del collezionista è quasi una capacità divinatoria, da un frammento decontestualizzato riesce a ricostruire l'aria di famiglia delle sue somiglianze e a intuire un nuovo intero, a colpo d'occhio. Condivide questa facoltà, ce lo dice ancora Benjamin, con il fisiognomico<sup>29</sup>: «i collezionisti sono i fisiognomici dell'universo delle cose»<sup>30</sup>. La nuova sintesi della collezione è paragonabile, rimanendo nell'ambito della fisiognomica, a un 'ritratto com-

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Das Passagenwerk* (1982), trad. it. di E. Ganni (a cura di), *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2002, p. 214.

<sup>29</sup> R. Tiedemann, *Introduzione*, in Benjamin, *I "passages" di Parigi*, op. cit., p. XXV: «La fisiognomica deduce l'interno dall'esterno, decifra la totalità dal dettaglio, rappresenta l'universale nel particolare; prende le mosse, nominalisticamente, dal questo-qui corporeo, opera induttivamente a partire dalla sfera della perspicuità».

<sup>30</sup> Benjamin, *I "passages" di Parigi*, op. cit., p. 217.

posito' di Galton<sup>31</sup>, sia per il carattere predittivo di questo rispetto alle qualità antropologiche degli individui che intendeva tipizzare, sia per la modalità costruttiva per via di sovrapposizioni di immagini somiglianti. C'è un'eco di questo parallelismo tra fisiognomica e formulazione di concetti, universali e sintesi in termini non essenzialistici anche in Wittgenstein, che parla a sua volta di sovrapposizioni: «Non posso caratterizzare queste somiglianze meglio che con l'espressione "somiglianze di famiglia"; infatti le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia si sovrappongono e s'incrociano nello stesso modo: corporatura, tratti del volto, colore degli occhi, modo di camminare, temperamento, ecc. ecc.»<sup>32</sup>.

*Ogni grigio una volta scomposto in granelli chiari e scuri, luccicanti e opachi, sferici, poliedrici, piatti, non si vede più come grigio o comincia solo allora a farti comprendere il significato del grigio. [...] Forse fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello.*

Italo Calvino, *Collezione di sabbia*

<sup>31</sup> Per approfondire questo tema si consiglia lo studio di C. Ginzburg, *Family Resemblances and Family Trees: Two Cognitive Metaphors*, «Critical Inquiry» 2004/30, n. 3, pp. 537-556.

<sup>32</sup> L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1953), trad. it. di M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2014, p. 41.

# *Figura* come frammento: sulle tracce del metodo di Auerbach negli studi su Dante

Elisa Orsi

Che agli studi di Auerbach sia da riconoscere un ruolo decisivo negli sviluppi della dantistica novecentesca è notizia familiare, complici la manualistica e la straordinaria longevità di *Mimesis*<sup>1</sup>, ben oltre la cerchia ristretta, ma pur sempre molto affollata, degli studiosi di Dante. Si tratta certamente di un caso poco meno che unico; un fatto che tuttavia non desta stupore se si considerano le pagine di *Farinata e Cavalcante*, tra le più note e frequentate del celeberrimo studio sulla rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale.

Appare assai meno scontato l'eccezionale successo dell'altro saggio dantesco per antonomasia, *Figura*, caposaldo della riflessione di Auerbach su Dante, e tuttavia certo assai più tecnico e meno accessibile del capitolo sul realismo nel Canto X dell'*Inferno*. Dimenticando per un momento l'ormai consolidata posizione di Auerbach nell'empireo della critica e la consuetudine scolastica con la sua terminologia (*figura, prefigurazione, profezia storica, adempimento...*), non sembra fuori luogo domandarsi come una raffinata e complessa indagine retorica sull'evoluzione semantica del termine *figura*, densa di fonti patristiche, esegesi scritturale e analisi storico-linguistica, possa essere assurta a notissimo classico della critica novecentesca.

Le risposte che si potrebbero offrire, come spesso accade, sono tante quante le angolazioni da cui è possibile osservare la questione; nel corso di questo breve contributo alcune di queste possibilità verranno esplorate, altre soltanto accennate, altre ancora, per necessità di spazio e tempo, tralasciate. Dunque senza l'ambizione di tracciare un quadro esaustivo, al centro della nostra riflessione su *Figura* proporremo qui l'opportunità di considerare la centralità del saggio per gli studi letterari di Auerbach, suggerendone un'importanza prima ancora che contenutistica, anche e soprattutto di carattere metodologico. Attraverso un rapido *excursus* nei saggi danteschi dello studioso, il tentativo sarà quello di provare a individuare e distinguere le diverse funzioni che la figuratività svolge, anzitutto per Auerbach esegeta della *Commedia*, e, attraverso di esso, per Auerbach teorico di un nuovo modo di fare filologia.

<sup>1</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1956), trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Giulio Einaudi editore, Torino 2006.

## 1. *Gli studi su Dante e la riflessione sul frammento*

In *Filologia della letteratura mondiale* è Auerbach stesso a suggerirci, tra le righe, la possibilità di guardare agli studi danteschi come a un banco di prova ideale per misurare le opportunità offerte dal proprio approccio metodologico alla letteratura globale. Il campo della dantistica, in apparenza settoriale eppure così bibliograficamente e concettualmente esteso, si presta al tentativo di isolare in ambiente protetto le componenti di un metodo, verificandone azioni e reazioni su una materia che, per le sue caratteristiche, si approssima a una dimensione di universalità, includendo una straordinaria varietà di discipline e competenze specifiche.

Vi sono campi specialistici tanto ramificati che una loro conoscenza approfondita è compito di un'intera esistenza: Dante, ad esempio, che certamente non può essere designato come un campo specialistico perché un eventuale lavoro a lui dedicato deve irradiarsi in tutte le direzioni [...]: quante persone possono esistere che abbiano raggiunto la padronanza dell'intero materiale anche solo in quest'unico campo, con tutte le sue ramificazioni e indirizzi di ricerca?<sup>2</sup>

Non è un caso che proprio in uno dei rari testi teorici di Auerbach, dedicato alla ridefinizione del metodo e degli scopi di una nuova filologia mondiale, la dantistica appaia come paradigma di un sapere specialistico, che necessita tuttavia degli stessi strumenti e presenta le stesse difficoltà insite nella costruzione di un sapere letterario capace di muoversi in una dimensione sovranazionale e di misurarsi criticamente con «concetti e metodi non filologici che invadono la filologia: dalla sociologia, dalla psicologia, da alcune correnti filosofiche e dall'ambito della critica contemporanea»<sup>3</sup>. Guardare agli studi danteschi di Auerbach, dunque, ci proietta ben oltre i confini del sapere specialistico: significa assumere un'ottica privilegiata sul metodo auerbachiano di analisi letteraria, osservarne l'evoluzione, considerarne limiti e vantaggi.

Ancora in *Filologia della letteratura mondiale*, le indicazioni per costruire un grande progetto sintetico storico-letterario assumono i contorni ben definiti di una prassi filologica di ascendenza vichiana<sup>4</sup>, basata, in primo luogo, sull'individuazione di un punto di partenza (*der Ansatzpunkt*):

Occorre trovare [...] un punto di partenza, un appiglio, che permetta di afferrare l'oggetto. Il punto di partenza deve isolare una sfera di fenomeni ben definita e ben

<sup>2</sup> E. Auerbach, *Philologie der Weltliteratur* (1967), trad. it. di R. Englemann, *Filologia della letteratura mondiale*, Book editore, Bologna 2006, p. 49.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Auerbach esplicita più volte l'importanza di Vico nell'elaborazione del proprio metodo, mi limito qui a segnalare E. Auerbach, *Introduzione. Sullo scopo e il metodo*, in *Idem, Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (1958), trad. it. di F. Codino, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 12-29.

distinta; e l'interpretazione di questi fenomeni deve avere una tale forza d'irradiazione da ordinare e coinvolgere nell'interpretazione un settore assai più esteso di quello di partenza<sup>5</sup>.

Il procedimento che permette ad Auerbach di instaurare un solido legame tra fenomeno testuale individuato e sintesi storico-letteraria è, potremmo dire, di tipo *analogico*: a partire da un punto di partenza significativo, concreto e storicizzato (sia esso l'analisi di un uso retorico, la storia di un termine, lo studio di un fenomeno di stile...) è possibile arrivare a proporre un'elaborazione sintetica, a illuminare un principio di carattere generale che informa la letteratura o la cultura del periodo preso in esame; in questo modo, «un termine di per sé muto, relativamente anonimo, è posto all'origine di una particolare mentalità e rievoca i caratteri salienti di una precisa epoca. [...] una parola si trasforma in ricostruzione storica, un'unità in sintesi»<sup>6</sup>. Come nell'analogia, nella *filologia sintetica* di Auerbach, lo spazio che intercorre tra il primo e il secondo termine del discorso è determinato da una correlazione stabilita dal soggetto – in questo caso il critico – che costruisce il parallelismo; non a caso, in *Filologia della letteratura mondiale* uno speciale rilievo è riservato alla dimensione dell'intuizione individuale:

La sintesi storica, come la intendiamo noi, anche se può ricevere il suo significato solo da una penetrazione scientifica del materiale, è prodotto di un'intuizione personale e, quindi, la si può aspettare soltanto dal ricercatore singolo. Dove riuscisse perfettamente, ne scaturirebbe ad un tempo una produzione scientifica e un'opera d'arte<sup>7</sup>.

La ricerca di una sintesi unitaria e suggestiva, se non può prescindere da una profonda conoscenza scientifica, non può tuttavia limitarsi all'esibizione di un sapere enciclopedico, ma deve spingersi a *drammatizzare* dato scientifico e intuizione personale nel tentativo di rispondere alla domanda proposta dall'*Ansatzpunkt*, di per sé portatore di un'istanza di contemporaneità e individualità, ma anche frutto di una conoscenza specifica e di uno studio approfondito.

Dove il procedimento analogico, tuttavia, si caratterizza per un rapporto simmetrico tra i due termini del discorso coinvolti, la metodologia auerbachiana introduce una significativa variazione. Il punto di partenza si moltiplica, si amplia e si *irradia* nel corso dell'analisi, guidandoci verso un'interpretazione globale del fenomeno, che deve dimostrarne la capacità di «fornire un impulso alla storia del mondo»<sup>8</sup>. Il rapporto che si instaura tra i due momenti

<sup>5</sup> *Idem, Filologia della letteratura mondiale*, cit., p. 63.

<sup>6</sup> E.W. Said, *Beginnings. Intention and Method* (1975), The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1978, p. 79, la traduzione è mia.

<sup>7</sup> Auerbach, *Filologia della letteratura mondiale*, cit., p. 55.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 67.

della critica auerbachiana, dunque, può essere meglio definito richiamando proprio il concetto di *figura*, espresso per la prima volta nell'omonimo saggio:

l'interpretazione figurale stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali<sup>9</sup>.

## 2. La "scoperta" di Figura

Quando, nel bel mezzo delle proprie peregrinazioni dantesche, approda al concetto di *figura*, Auerbach scopre una struttura interpretativa intesa a sostenere sia lo scheletro della propria lettura della *Commedia* sia la propria idea di filologia. È il 1938 e la stroncatura di Benedetto Croce al suo primo saggio di argomento dantesco, *Dante, poeta del mondo terreno*,<sup>10</sup> se non è più materia cronologicamente recentissima, certo è ancora di attualità per la riflessione di Auerbach.

Nel saggio del 1929 Auerbach proponeva, sviluppando un'intuizione già hegeliana<sup>11</sup>, un'interpretazione del poema incentrata sulle peculiarità del *realismo* dantesco, che raggiunge la sua massima espressione nell'aldilà della *Commedia*:

Il suo [di Dante, N.d.R.] genio poetico ardi un'impresa che nessuno prima di lui aveva osato: rappresentare il mondo terreno-storico, di cui era giunto a conoscenza, già sottoposto al giudizio finale di Dio e quindi già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino, già giudicato, e non in modo tale che nelle singole figure, nella loro sorte escatologica finale, il carattere terreno fosse soppresso o anche soltanto indebolito, ma in modo da mantenere il grado più intenso del loro essere individuale terreno-storico, e da identificarlo con la sorte eterna<sup>12</sup>.

Siamo ai prodromi di quell'Auerbach campione della rappresentazione della realtà nella letteratura che impareremo a conoscere con *Mimesis*. Sin dalle sue prime prove liriche, il realismo di Dante, si concretizza, secondo Auerbach, in una tensione a *drammatizzare* il vissuto individuale entro una dimensione universale, per il tramite di un'esperienza amorosa che non è mai pura astrazione ma resta sempre pungolo concreto, sperimentato e visibile,

<sup>9</sup> E. Auerbach, *Figura* (1939), trad. it. di M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, *Figura*, in *Idem, Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 209.

<sup>10</sup> Cfr. B. Croce, *Recensione a Erich Auerbach*, Dante, als Dichter der irdischen Welt, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce» 1929/27, pp. 213-214.

<sup>11</sup> Il "punto di partenza" di *Dante, poeta del mondo terreno* è da rintracciarsi nelle *Lezioni di Estetica* di Hegel. Cfr. E. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 207.

<sup>12</sup> E. Auerbach, *Dante, als Dichter der irdischen Welt* (1929), trad. it di M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, *Dante, poeta del mondo terreno*, in *Idem, Studi su Dante*, cit., p. 79.

al perfezionamento morale e poetico. Ma è con il poema sacro che Dante si fa finalmente compiuto «poeta della realtà terrena conservata nell'aldilà»<sup>13</sup>. Nell'oltretomba della *Commedia*, Dante conserva ed enfatizza le qualità individuali dei personaggi terreni, riunendone il *destino* e il *carattere*<sup>14</sup> in una rappresentazione emblematica, resa possibile dalla cornice atemporale di un aldilà d'ispirazione tomistica. Qui la realtà mondana non sfuma nell'indeterminatezza, ma, al contrario, attraverso la mediazione del giudizio divino, il carattere di personaggi ed eventi storici rivela il suo significato più profondo.

Non stupisce che la voce di Croce si sollevi tempestiva – e non senza una punta di salace ironia – contro la proposta di Auerbach. Il teorico della distinzione irriducibile tra «l'acqua della poesia e l'olio della teologia»<sup>15</sup> non poteva certo accogliere l'idea che la struttura filosofica della *Commedia* non solo fosse da considerarsi parte integrante della poesia di Dante, ma ne costituisse persino il *motore primo*. Dalle pagine della «Critica», Croce muove dunque un'obiezione giustificata da una divergenza radicale di metodo e opinione, ma sottolinea anche la fragilità argomentativa del saggio. Auerbach, sembra dire Croce, asserisce che «oggetto e dottrina della *Commedia* non sono una parte accessoria, ma la radice della sua bellezza poetica»<sup>16</sup> e tuttavia non lo dimostra. Manca, in *Dante, poeta del mondo terreno*, un principio capace di giustificare le specificità della rappresentazione dantesca: se la *Commedia* nasce e si struttura in ragione della cultura del proprio tempo, che posto attribuire alle innovazioni dantesche?<sup>17</sup>

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>14</sup> Parafrasiamo qui la massima di Eraclito che Auerbach sceglie come epigrafe del saggio: «ἦθος ἀνθρώπου δαίμων» ovvero «il carattere è il destino dell'uomo».

<sup>15</sup> Croce, *Recensione a Erich Auerbach*, cit., p. 214. Per comprendere la lettura crociana di Dante cfr. il fondamentale B. Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1921. Il testo eserciterà una profonda influenza sulla dantistica italiana – e sulla formazione scolastica: la marginalizzazione del Paradiso nei programmi della scuola secondaria è il suo lascito più noto –, che si protrarrà, nelle sue forme meno esplicite, ben oltre la fine del magistero crociano. Si pensi, ad esempio, al caso di Contini, che, sotto al velo di una “correzione di tiro” nei confronti dell'illustre predecessore, lascia spesso intravedere una spiccata affinità terminologica con Croce e una comune idiosincrasia nei confronti delle letture “ideologiche” o “strutturali” della *Commedia*. Cfr. G. Contini, *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Idem, Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Giulio Einaudi editore, Torino 2001, pp. 113-142.

<sup>16</sup> Auerbach, *Dante, poeta del mondo terreno*, cit., p. 144.

<sup>17</sup> Nella stessa direzione è da intendersi la polemica di Croce contro le considerazioni di Auerbach sullo stile e il metro adoperati da Dante, anch'essi considerati frutto di influenze culturali: «non mi piace neppure che lo stile di Dante sia fatto dipendere, o dipendere in certa misura, dalle sue teorie retoriche, o che il metro delle terzine sia fatto discendere non dall'animo dantesco musicale a quel modo, ma dal concetto della Trinità divina. Anche altri rimatori credevano fermamente alla Trinità divina, e la verseggiarono in canzonette anacreontiche» (Croce, *Recensione a Erich Auerbach*, cit. p. 214). I rapporti tra Auerbach e Croce, nonostante le divergenze, rimasero sempre nel segno della reciproca stima, come testimoniano le missive dei due studiosi. Cfr. B. Croce, E. Auerbach, *Il Carteggio Croce-Auerbach*, a cura di O. Besomi, «Archivio Storico Ticinese» 1977/69, pp. 3-40.

La polemica crociana lascia il segno<sup>18</sup>, al punto che, tra le pagine di *Figura*, è Auerbach stesso ad ammettere i limiti del primo saggio:

Per questa concezione [la lettura proposta in *Dante, poeta del mondo terreno*, N.d.R.], che si trova già in Hegel e sulla quale si fondava la mia interpretazione della *Commedia*, mi mancava a quel tempo la precisa base storica; nei capitoli introduttivi essa era più intuita che riconosciuta. Ora io credo di aver trovato questa base: è appunto l'interpretazione figurale della realtà, che domina le concezioni del medioevo europeo<sup>19</sup>.

*Figura* nasce, dunque, anzitutto, con l'intento di integrare l'argomentazione del '29, individuando con maggior precisione il meccanismo che regola la creazione dell'aldilà dantesco, e che viene, appunto, identificato con l'esegesi figurale. Tuttavia, come vedremo, il portato concettuale di *Figura* per gli studi danteschi di Auerbach è soltanto una delle ragioni della centralità di un testo che assumerà un significato ben più ampio.

Nel saggio Auerbach illustra l'evoluzione semantica della parola *figura*, che gradualmente arriva a indicare, nell'esegesi biblica, il primo termine di un preciso rapporto analogico inteso a sottolineare la rispondenza tra personaggi ed eventi dell'Antico e del Nuovo Testamento. La figura si distingue dall'allegoria per la sua capacità di affermare allo stesso modo la storicità di entrambi i poli del discorso, in un rapporto in cui il primo è *figura*, *anticipazione* o *prefigurazione* del secondo, che a sua volta ne è l'*adempimento* (ad esempio, Adamo è *figura* di Cristo, ma entrambi sono reali e realmente esistiti). Per Auerbach questa prassi esegetica diventa una struttura caratterizzante del pensiero medievale, al punto da condizionarne la rappresentazione letteraria. Rileggere la *Commedia* alla luce dell'interpretazione figurale significa far emergere nuove possibilità interpretative. Celeberrimo è il caso di Catone l'Uticense, in vita pagano e suicida, nell'oltretomba guardiano del *Purgatorio*. In questo caso la lettura figurale ha il merito di sciogliere la contraddizione tra dimensione storica e oltremondana: il Catone storico è *figura* o *anticipazione* del Catone del *Purgatorio*<sup>20</sup>. Egli, infatti, nell'oltretomba non perde la propria identità, ma esprime qui, al massimo grado, la propria essenza – la difesa della libertà individuale ad ogni costo – che dà ragione della sua collocazione nella gerarchia purgatoriale<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Il carteggio con Croce ci mostra un Auerbach che tiene sempre in gran conto le opinioni dello studioso italiano, pur nella consapevolezza delle differenze talvolta inconciliabili. Esempari in questo senso le missive 27, 28, 29, 30 e 34 dell'edizione Besomi. In particolare nella lettera del 25 ottobre 1928, Auerbach presenta *Dante, als Dichter der irdischen Welt* a Croce, come frutto (*eine Frucht*) della lettura crociana della poesia di Dante e, al contempo, come un'opposizione (*ein Gegensatz*) a essa. Cfr. Auerbach, *Il Carteggio Croce-Auerbach*, cit., p. 22 e Besomi, *Introduzione al "Carteggio Croce-Auerbach"*, cit., pp. 4-5.

<sup>19</sup> Auerbach, *Figura*, cit., p. 223.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, pp. 218-220.

<sup>21</sup> Non è possibile, in questa sede, tracciare il quadro degli studi danteschi e delle questioni aperte all'epoca dell'uscita del saggio. È necessario perlomeno ricordare che una delle ragioni

### 3. Un saggio del metodo

Ciò che colpisce in *Figura* è che la sua argomentazione non intacca in alcun modo l'interpretazione globale della *Commedia*, che rimane, nella sostanza, la stessa del saggio del '29, rispetto al quale anche gli studi successivi a *Figura* rappresenteranno sostanzialmente delle aggiunte. La "scoperta" della figuralità infatti, se apre ad Auerbach nuove possibilità esegetiche<sup>22</sup>, non rivoluziona la sua lettura di Dante, che sarà sempre orientata a enfatizzare il realismo paradossale dei personaggi di un oltretomba situato al di fuori della storia.

La vicenda di *Figura* è la cronaca della nascita di un'opera *retrospettivamente* nodale nella bibliografia di Auerbach, frutto della ricerca *a posteriori* di una chiave interpretativa, ma soprattutto, come vedremo, frutto della ricerca di un metodo. Infatti, se con *Dante, poeta del mondo terreno* il filologo tedesco aveva esordito con un'opera dall'ambizione sintetica – e dunque, nelle sue intenzioni, conclusa in se stessa –, la riflessione sui limiti della monografia aveva stimolato, a sua volta, una ricerca metodologica di cui *Figura* rappresenta il culmine. Di questa ricerca Auerbach stesso lascia dietro di sé alcuni indizi.

In *Sullo scopo e sul metodo*, breve introduzione a *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, lo studioso, tracciando il proprio ritratto di «filologo insoddisfatto dello specialismo puro», racconta di aver «applicato coscientemente»<sup>23</sup>, per la prima volta, quel *metodo del frammento* che ritroveremo qualche anno dopo in *Figura*, proprio intorno al

del successo dei contenuti di *Figura* risiede proprio nella sua capacità di inserirsi attivamente nel dibattito di lungo corso sulla natura dei personaggi della *Commedia*, che oppone chi attribuisce loro una natura puramente allegorica a chi, invece, vi cerca il rispecchiamento minuzioso di personaggi realmente esistiti (ad esempio, Beatrice/Teologia vs. Beatrice/"Bice" Portinari). Per una panoramica sulla questione si veda A. Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, in A. Balduino (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*, vol. IX/2, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Padova 1981, pp. 837-960. La "soluzione" figurale ha il pregio di conservare, senza contraddizione alcuna, sia la storicità dei personaggi sia il loro significato allegorico-morale; ciononostante, per tutta la durata del magistero di Croce la proposta auerbachiana resterà, nel contesto italiano, sostanzialmente ignorata e verrà recuperata soltanto a partire dalla pubblicazione di *Mimesis*. Cfr. anche Besomi, *Introduzione a "Il carteggio Croce-Auerbach"*, cit., pp. 4-5.

<sup>22</sup> È significativo, tuttavia, che Auerbach stesso riconosca in più passi sia l'impossibilità di applicare uniformemente a personaggi e luoghi della *Commedia* l'interpretazione figurale, sia la possibilità che la *figura* coesista, anche nel medesimo luogo testuale, con altre strutture affini, come l'allegoria. «La comprensione del carattere figurale della *Commedia* non offre certo un metodo universalmente valido per spiegare tutti i passi controversi, ma essa fornisce alcuni principi per l'interpretazione» (Auerbach, *Figura*, cit., p. 224). E ancora: si veda, ad esempio, il saggio su San Francesco, dove per leggere l'episodio dantesco delle nozze mistiche tra Francesco e *Paupertas*, Auerbach chiama in causa sia l'allegoria sia una forma di figuralità "rovesciata". Cfr. E. Auerbach, *Franz von Assisi in der Komödie* (1944) trad. it di M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, *Francesco d'Assisi nella Commedia*, in *Idem, Studi su Dante*, cit., pp. 227-240.

<sup>23</sup> Auerbach, *Introduzione. Sullo scopo e il metodo*, cit., p. 24.

1930, mentre attendeva a un saggio sul classicismo francese<sup>24</sup>. Dopo *Dante, poeta del mondo terreno* e dopo la stroncatura di Croce, sul finire del decennio Auerbach ritorna dunque con rinnovato vigore al tavolo dei suoi studi danteschi, e, armato di nuovi “arnesi del mestiere”, dissotterra quel fortunato principio, la cui consistenza era riuscito soltanto a intuire, e che, persino nella sua stessa articolazione, incarna le oscillazioni di un *modus operandi* critico perennemente in bilico tra la necessità di analizzare minuziosamente il dato particolare e l'esigenza di scrivere una storia universale. L'interpretazione figurale, infatti, rappresenta una speciale modalità di relazione con l'antico che è, nel suo complesso, assimilabile alla prassi e agli intenti della filologia di Auerbach. Le somiglianze non si esauriscono al rapporto latamente figurale che intercorre tra *Ansatzpunkt/prefigurazione* e *sintesi storico-letteraria/adempimento* – di cui abbiamo già trattato – ma riguardano, più in profondità, le coordinate spazio-temporali della pratica filologica.

[Nella concezione figurale, N.d.R.] l'interpretazione è sempre oggetto d'indagine dall'alto, verticalmente, e i fatti non sono considerati nel loro nesso ininterrotto ma staccati l'uno dall'altro, visti isolatamente, in considerazione di un terzo fatto promesso e ancora avvenire<sup>25</sup>.

La filologia è, anch'essa, un'indagine dall'alto, *verticale*, o, per meglio dire, che muove dalla necessità, sempre legata al presente e sempre attualizzante, di rispondere all'interrogativo da cui ha origine la ricerca. Frammento testuale e sintesi storico-letteraria appartengono a due prospettive diverse ma il primo contiene in sé, in potenza, tutte le qualità che si dispiegano nella seconda; grazie all'atto interpretativo del filologo, entrambi i poli diventano storici, reali e storicizzati, eppure il secondo esprime in maniera più compiuta le possibilità del primo.

Ma nell'esegesi figurale si afferma anche quel principio dell'intuizione individuale che innesca il recupero filologico, l'analisi stilistica del frammento e il suo compimento sintetico. Non è un caso il fatto che Auerbach non presenti mai la *figura* come un principio statico o universalmente valido – anche se

<sup>24</sup> Si tratta del saggio *La cour et la ville*: «Se è impossibile raccogliere in una sintesi ogni singolo fatto, è forse possibile arrivare alla sintesi spiegando il singolo fatto caratteristico. Questo metodo consiste nel trovare spunti o problemi chiave sui quali valga la pena di specializzarsi: giacché da essi una via conduce alla conoscenza di nessi, tanto che la luce da essi irradiata illumina quasi tutto il paesaggio storico. Io ho applicato coscientemente per la prima volta questo metodo quando lavoravo, intorno al 1930, sul classicismo francese. Mi pareva allora che lo strato sociale che si formò nel XVII secolo come pubblico delle opere letterarie rappresentasse qualcosa di nuovo. [...] il solo [strumento, N.d.R.] che permettesse di affrontare il problema, si trovò quando la mia attenzione fu richiamata sull'espressione specifica “*la cour et la ville*” che i contemporanei impiegavano per quello strato sociale» ivi, pp. 24-25. Il saggio è oggi pubblicato all'interno dell'omonima raccolta: E. Auerbach, *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Carocci editore, Roma 2007, (ivi, pp 24-25).

<sup>25</sup> *Idem*, *Figura*, cit., p. 214.

spesso, per affermarne l'efficacia, ne desidererebbe forzare i naturali confini di applicazione<sup>26</sup> – ma piuttosto la proponga come una struttura mentale che gli esegeti applicano in maniera elastica, spesso con funzione didattica<sup>27</sup>. La figuralità, così intesa, lascia dunque un ampio margine alla creatività dell'esegeta e denuncia il suo carattere costitutivamente provvisorio, ma non per questo meno storico. A ben vedere, infatti, Auerbach è interessato a rimarcare con decisione la costante presenza di una terza dimensione verso la quale i poli del testo e dell'interpretazione, della prefigurazione e dell'adempimento sono costantemente proiettati. Nella *Commedia* si tratta del *fatto promesso e ancora a venire* della venuta di Cristo e del Giudizio Universale; nella filologia di Auerbach si tratta del *telos* moderno e laico della prospettiva storica:

«Nonostante la storia della letteratura occidentale riveli la trama di una redenzione, questa redenzione, più che dell'adempimento di un fatto promesso, assume la forma di una promessa di adempimento costantemente rinnovata. La nozione di adempimento (...) fornisce [ad Auerbach, N.d.R.] un moderno equivalente del classico *telos* e un corrispettivo laico dell'apocalisse cristiana»<sup>28</sup>.

#### 4. La svolta di Mimesis

Già all'interno di *Figura* è possibile indovinare due diverse implicazioni del concetto di figuralità: una più propriamente contenutistica, vincolata allo stato della riflessione di Auerbach sulla *Commedia* e alla temperie degli studi

<sup>26</sup> Nonostante Auerbach, come abbiamo già osservato (*infra*, n. 21), affermi più di una volta che la figura non rappresenta un principio puntuale universalmente valido per leggere la *Commedia*, nei suoi studi è comunque rilevabile un certo grado di ambiguità in merito, generato dall'argomentare consequenziale e stringente, costruito per addizioni e ripetizioni. Nel caso di *Farinata e Cavalcante*, tuttavia, l'ambiguità è favorita anche dalla traduzione italiana. Qui si legge infatti che la *Commedia* «si fonda ovunque su una concezione figurale» dove il tedesco riporta il più prudente «überhaupt», «soprattutto» ma anche «in genere, generalmente».

<sup>27</sup> Cfr. Auerbach, *Figura*, cit., pp. 201-203.

<sup>28</sup> H. White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1999, p. 88, la traduzione è mia. Tuttavia White, nel prosieguo dell'argomentazione, amplia la portata di realismo figurale fino alle estreme conseguenze di un'analogia tra la temporalità figurale e l'idea che Auerbach ha della storia: concetto che pare forzare i termini della riflessione auerbachiana. Sulla scia di White anche G. Tiné, *Erich Auerbach. Una teoria della letteratura*, Carocci editore, Roma 2013. Qui proponiamo, invece, uno speciale rilievo del saggio *Figura* nell'elaborazione del metodo del frammento. A questa lettura in chiave metodologica consegue una limitazione di campo per la figuralità come principio interpretativo per la *Commedia*. Il richiamo di Auerbach alla Storia indica non tanto il proiettarsi delle vicende umane e letterarie verso un traguardo finalisticamente predeterminato, ma segnala l'importanza determinante, dello sguardo "in prospettiva" e inevitabilmente implicato del critico, che, "nella Storia", si muove. Conviene, infine, tenere presente l'avvertimento di Mancini, che sottolinea come per Auerbach la storia sia caratterizzata da un irreversibile processo di secolarizzazione, che il filologo tedesco si limita a rilevare, senza per questo darne un giudizio negativo. Cfr. M. Mancini, *Introduzione a E. Auerbach, "La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese"*, cit., p. XXIX.

danteschi dell'epoca; una seconda, di carattere metodologico, legata alla riflessione sui modi della filologia e dell'analisi letteraria che caratterizza, più o meno sottotraccia, la produzione di Auerbach intorno agli anni Trenta. Fino al saggio del 1938, i due aspetti restano comunque fortemente irrelati ed è soltanto grazie al confronto con gli sviluppi della critica dantesca, auerbachiana e non, che riusciamo a intuirne la natura, se non nettamente distinta, certo non perfettamente coincidente.

È a partire da *Farinata e Cavalcante*, e dunque con *Mimesis*, che assistiamo a una divaricazione visibile tra la figuralità come chiave di lettura dantesca e una figuralità che assume i contorni più definiti di un rispecchiamento metodologico. Nel saggio sul Canto X dell'*Inferno*, Auerbach ripropone i contenuti di *Dante, poeta del mondo terreno* e *Figura* in una nuova sintesi che ha per oggetto il frammento dell'incontro fra Dante e i concittadini Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti. Ancora una volta, infatti, ciò che interessa ad Auerbach, a partire da una minuta analisi retorica e stilistica del passo, è sottolineare il realismo dei personaggi della *Commedia*, che possono esprimere al massimo grado i propri caratteri terreni, proprio grazie alla concezione figurale.

Tuttavia, in questo caso, Auerbach compie un ulteriore passo in avanti. Nella realizzazione figurale della *Commedia* l'adempimento, che «di fronte alla figura è *forma perfectior*»<sup>29</sup> viene superato dalla figura stessa: la cornice oltremondana, accogliendo in sé la realtà terrena al suo massimo grado, ne viene drammaticamente forzata e in ultimo distrutta.

L'indistruttibilità dell'uomo storico e individuale, stabilita dentro l'ordine divino, si dirige *contro* quello stesso ordine divino, lo fa suo servo e l'eclissa. L'immagine dell'uomo si pone davanti all'immagine di Dio. L'opera di Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta. La potente cornice s'infranse per la strapotenza delle immagini che essa incluse<sup>30</sup>.

Il principio della figuralità, che dovrebbe esaurirsi nella sua realizzazione oltremondana, finisce, per un paradosso, per essere sopraffatto da quella stessa essenza storico-terrena di cui, solo, garantisce l'estrinsecarsi. È pur vero che ciò che interessa qui ad Auerbach, coerentemente con il tema portante di *Mimesis*, è sottolineare la potenza del realismo dantesco; tuttavia, attraverso questo testo, appare evidente come la figuralità perda progressivamente rilievo in quanto chiave di lettura della *Commedia*. In *Farinata e Cavalcante* la figuralità non è funzionale a risolvere una *impasse* interpretativa relativa ai personaggi chiamati in causa – come avveniva in *Figura*, ad esempio nel caso di Catone – ma rappresenta l'idea che consente dialetticamente<sup>31</sup> il formarsi

<sup>29</sup> Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 214.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 220.

<sup>31</sup> L'entità del debito di Auerbach nei confronti di Hegel è oggetto di dibattito. Mentre Tiné dà una lettura complessivamente hegeliana dell'Auerbach dantista, per Castellana (la cui

della *Commedia* e l'innalzarsi del realismo dantesco al di sopra della propria stessa struttura secondo un movimento che, dopo un *excursus* ultraterreno, "ci riporta sulla terra". È questa sintesi realistica, di nuovo profondamente umana, che interessa ad Auerbach e in cui si scioglie la contraddizione tra stile umile e stile illustre, tra vicende storico-terrene e allegoria<sup>32</sup>.

## 5. Figura come frammento

Auerbach intuisce il realismo dantesco, ne "scopre" la ragione figurale e infine ritorna all'interrogativo iniziale, arricchito stavolta da nuove sfumature. In questo movimento, il rapporto tra figura e adempimento, più che incarnare un solido principio esegetico per la *Commedia*, si rivela essere lo specchio di un metodo filologico-critico che teleologicamente riporta il testo alle istanze della contemporaneità, tentando tuttavia di non perderne di vista la collocazione storica.

Si tratta, senza dubbio, di una soluzione di compromesso, che denuncia la propria fragilità nell'impossibilità di applicare sempre in maniera altrettanto efficace o utile il principio figurale ai passi della *Commedia*. Non è un caso che negli ultimi studi americani su Dante, Auerbach si limiti a proporre interpretazioni di carattere figurale per passi molto specifici del testo, i cui risultati non raggiungono mai il respiro più ampio proprio degli studi precedenti<sup>33</sup>.

tesi è qui preferita) l'influenza di Hegel negli studi successivi a *Dante, poeta del mondo terreno*, dev'essere circoscritta al fatto che «il concetto di "realismo figurale" elaborato tra gli anni Trenta e Quaranta supera dialetticamente le tesi di partenza, comprendendole in un discorso più ampio nel quale l'elemento filologico compenetra quello strettamente filosofico, e dove la concretezza del particolare trova una sintesi ed un punto d'incontro con l'astrattezza dell'universale» (R. Castellana, *Recensione a G. Tiné*, Erich Auerbach. Una teoria della letteratura, «Between» 2013/6, vol. III, p. 3).

<sup>32</sup> Oltre a sciogliere la contraddizione tra essenza storico-terrena e significato allegorico dei personaggi della *Commedia* (per cui si veda *infra* n. 21), Auerbach riconduce alla figuralità la giustificazione teorica della coesistenza, all'interno della *Commedia*, di stile umile e stile illustre: l'alto poema «diventò di stile misto e figurale proprio per via della concezione figurale; divenne una *Commedia* e divenne, anche per il suo concetto stilistico, cristiana» (Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 216). In *Farinata e Cavalcante*, infatti, confluiscono anche gli studi di Auerbach sul *sermo humilis* nella *Commedia*, per cui cfr. E. Auerbach, *Sacrae scripturae sermo humilis* (1941), trad. it di M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, *Sacrae scripturae sermo humilis*, in *Idem, Studi su Dante*, cit., pp. 167-175. Dopo il primo lavoro, Auerbach amplia la propria prospettiva anche sullo stile dantesco. Le motivazioni "strutturali" addotte in *Dante, poeta del mondo terreno* come giustificazione delle peculiarità metrico-stilistiche della *Commedia* erano apparse ai primi suoi lettori non troppo convincenti, come testimonia ancora una volta la recensione di Croce (per cui si veda *infra*, n. 17).

<sup>33</sup> Negli studi danteschi del "periodo americano", l'ambizioso obiettivo di Auerbach è «il recupero dell'esatta prospettiva della cultura dantesca verso il passato biblico» (Della Terza, *Introduzione a E. Auerbach*, Studi su Dante, cit., p. XV), un recupero che prende la forma di piccole indagini mirate, che non convergono in una nuova interpretazione globale. Inoltre,

D'altra parte, non è possibile neppure trascurare il fatto che l'interpretazione figurale è una metodologia ricostruita a posteriori: se Dante la possedeva in quanto struttura mentale, nella prassi non pare che la distinguesse nettamente e consapevolmente dall'allegoria e dal simbolo<sup>34</sup>.

Auerbach, tuttavia, non è interessato a dissimulare i limiti della propria proposta, perché non è interessato a inserirsi in un paradigma di oggettività affine a quello delle scienze esatte. Ciò che interessa alla sua filologia è rimarcare il valore della prospettiva: uno sguardo per sua natura soggettivo, ma, in quanto umano, capace di leggere dentro la passata umanità, recuperandone i frammenti, che tornano a significare nell'occhio del critico.

Bisogna guardarsi, mi pare, dal prendere a modello le scienze esatte: la nostra esattezza si riferisce al particolare. Il progresso delle scienze storiche umanistiche negli ultimi due secoli consiste [...] soprattutto nel formarsi di un giudizio in prospettiva, che permette di attribuire alle diverse epoche e culture i presupposti e i modi di vedere loro propri, di impegnarsi al massimo nella scoperta dei medesimi e di respingere come antistorico e dilettantesco ogni giudizio assoluto, recepito dall'esterno, sui fenomeni<sup>35</sup>.

L'analisi di Auerbach, se è saldamente legata al presente e determinata dagli interrogativi critici che la stimolano<sup>36</sup>, nei suoi esiti cerca di rifiutare ogni

all'ultima stagione degli studi figurali di Auerbach, appartiene anche un saggio come *Typological Symbolism in Medieval Literature*, dove «la distinzione semantica tra simbolismo, figurismo o allegorismo è [...] assente o contraddittoria» (R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Un'introduzione a Mimesis*, Artemide, Roma 2013, p. 142).

<sup>34</sup> Significativa in questo senso la polemica sul fronte dell'effettiva diffusione dell'interpretazione figurale, che oppone Curtius (R. Curtius, *Die Lehre von Drei Stilen in Altertum und Mittelalter: zu Auerbachs Mimesis*, «Romanische Forschungen» 1952/64, pp. 57-70) ad Auerbach (E. Auerbach, *Epilegomena zu Mimesis*, «Romanische Forschungen» 1953/65, pp. 5-13). Curtius ridimensiona la portata dell'intuizione auerbachiana, sulla base di un ampliamento del campione di fonti, mettendo così in discussione l'effettivo predominio della figura sull'allegoria. La polemica allegoria vs. figura adombra quella tra due diversi metodi di ricerca: «uno, quello del Curtius, più comprensivo ed enciclopedico ma più statisticamente affidato alla ricerca universale delle forme topiche della cultura medievale, l'altro più esclusivo, più selettivo, ma nello stesso tempo più audace e dinamico» (Della Terza, *Introduzione a E. Auerbach, "Studi su Dante"*, cit., p. XIII).

<sup>35</sup> E. Auerbach, *Epilegomena a "Mimesis"*, in *Idem, La corte e la città. Saggi sulla cultura francese*, cit., p. 197.

<sup>36</sup> La tensione attualizzante della critica auerbachiana è un ritorno al presente dell'interrogativo critico, ma anche, coerentemente con l'affermazione di Auerbach secondo cui «*Mimesis* è coscientemente un libro scritto da una determinata persona, in una determinata situazione, all'inizio degli anni Quaranta», un *non sottrarsi* del critico al peso del momento storico in cui si trova a scrivere. Interessante, in questo senso, è la lettura di A. Zakai e D. Weinstein, che rintracciano, nel rilievo dato da Auerbach alla figuralità, la volontà di proporre una continuità tra Antico e Nuovo Testamento – e dunque di ribadire l'unità della cultura giudaico-cristiana – in un momento in cui il nazismo ne promuoveva una netta distinzione. (A. Zakai, D. Weinstein, *Erich Auerbach and His Figura: An Apology for the Old Testament in an Age of Aryan Philology*, «Religions» 2012/3, pp. 320-338).

finalismo. Tanto l'interpretazione figurale quanto il prospettivismo auerbachiano conservano una natura flessibile, aperta a farsi *Ansatzpunkt* di nuove e ulteriori indagini: il relativismo storico di Auerbach, infatti, è «radicale» e «duplice, si riferisce così all'oggetto da comprendere come pure a chi lo vuol comprendere»<sup>37</sup>.

In questo senso, possiamo allora guardare a *Figura* come a un punto d'osservazione privilegiato sul metodo dello studioso. Auerbach domanda alla *Commedia* e già immagina la risposta, interrogando accuratamente il testo e la cultura da cui esso proviene, alla ricerca di qualcosa capace di dar ragione della propria intuizione. Rintraccia, così, la figuralità: un concetto estremamente specifico, individuato, che per Auerbach tuttavia ha valore soprattutto per la capacità che esso ha di porre l'attenzione su una modalità interpretativa che invero al contempo oggetto di studio ed esegesi, accogliendo naturalmente il prospettivismo del critico.

Se il significato di *Figura*, dunque, nei suoi contenuti, resta limitato dalle e alle coordinate di un dibattito specialistico ormai superato – probabilmente già all'altezza di *Mimesis* –, è soprattutto il suo portato di esperimento metodologico a rimanere un utile spunto di riflessione e confronto, anche al di fuori dei confini della dantistica, con la seria avvertenza di tenere a mente il *discrimen* tra i due aspetti, qualora ci si voglia accostare a questo “frammento” e alla sua fortuna.

<sup>37</sup> Auerbach, *Introduzione. Sullo scopo e il metodo*, cit., p. 19.



# Il rifiuto e i rifiuti: forme del riuso in *Underworld* di DonDeLillo

Filippo Gobbo

## 1. *La scelta di un frammento e l'idea di un romanzo*

La mattina del 3 ottobre del 1991 Don DeLillo, leggendo il giornale, si imbatte in un articolo commemorativo. A essere ricordata nell'articolo è una partita di baseball, giocata quarant'anni prima a New York e passata alla storia non solo per la rivalità delle due squadre sfidanti – i New York Dodgers contro i Brooklyn Giants – ma anche per il finale inaspettato, deciso da un fuoricampo scagliato dal giocatore dei Giants, Bobby Thomson, e che viene ricordato negli annali della storia del baseball americano come *The shot heard 'round the world*. Il ricordo della partita si sedimenta così nella mente dello scrittore, riemerge nel corso delle sue giornate e, da curiosità nostalgica, diventa prodromo di un progetto più ambizioso. L'autore inizia a guardare l'avvenimento sportivo con uno sguardo differente, con un respiro più ampio, «all'interno dello storia»<sup>1</sup>. Senza una ragione chiara, spinto solo da un'intuizione, decide di recarsi nella biblioteca locale per scovare resoconti più dettagliati di quella giornata, trovando infine i microfilm con le annate del «New York Times». Tra quei documenti, a colpire particolarmente DeLillo è la prima pagina del 4 ottobre 1951 (il giorno successivo alla partita).

Prima pagina del New York Times. 4 ottobre 1951. Due articoli in prima pagina, uno accanto all'altro. Stesso carattere, stessa grandezza. A entrambi gli articoli sono riservate tre colonne di spazio e i loro titoli sono della stessa lunghezza (tre righe). *I New York Giants vincono la lega*, questo il tono plateale del primo titolo; *I russi fanno esplodere la bomba atomica* invece, l'infausta minaccia del secondo<sup>2</sup>.

Lo *shot heard 'round the world* trova il suo controcanto perfetto nel fungo atomico russo che inaugura l'inizio della Guerra Fredda. Lo scrittore vede intrecciarsi due linee: la storia dei desideri e delle passioni quotidiane incontra la Storia ufficiale. La simmetria dei due articoli in prima pagina ha allo stesso tempo la concretezza del dato storico e l'astrattezza del punto di

<sup>1</sup> «Mi sono ritrovato a pensare all'evento in un modo differente, con un respiro più ampio, all'interno della storia, come esempio di un fenomeno sociale irripetibile» (D. DeLillo, *The Power of History*, «New York Times Magazine» 7 settembre 1997, p. 60; consultabile anche in <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/books/090797/article3.html>). Dove non specificato esplicitamente, le traduzioni di saggi o opere narrative straniere sono mie.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

partenza dal quale muovere i primi passi per interpretare quarant'anni di storia americana.

Non è tuttavia un frammento casuale. Ci sono infatti tracce del passato che possono essere ripasmate e rivitalizzate attraverso il linguaggio e altre invece inservibili, in quanto oggetti di un consumo culturale portato all'eccesso. Ciò che fa da discriminante è quella che potremmo definire, sulla scorta di Benjamin, la riproducibilità "videografica" o televisiva della realtà che porta quest'ultima a esautorazione, facendola diventare un vuoto simulacro:

L'immagine del fuoricampo di Bobby Thomson ricorda qualcosa della Prima guerra mondiale. Più l'immagine è sfocata e tremolante, più essa ci chiede di rimanere. E la voce della radiocronaca della partita, la voce di Russ Hodges, è meravigliosamente isolata nel tempo, senza essere soggetta a quel svilente processo di ripetizione convulsa che esaurisce tutti gli eventi contemporanei<sup>3</sup>.

Non un frammento qualunque quindi: la partita del 1951 è perfetta come punto d'abbrivio per l'autore americano anche perché è stata l'ultima memorabile partita a non essere stata videoripresa e riprodotta all'infinito, rischiando di perdere la propria dimensione reale e storica<sup>4</sup>.

DeLillo ha vissuto pienamente la faglia storica che segna il passaggio da un mondo privo di visuale a uno basato sul suo predominio e sulla riproduzione convulsa dell'evento. Ciò fa sì che anche la sua postura di scrittore risenta fortemente di questa svolta culturale e cognitiva: non vivendo il visuale come semplice seconda natura, l'autore di *Underworld* ha un'idea della funzione del romanziere pienamente consapevole e novecentesca. All'epoca dell'accelerazione progressiva e alienata<sup>5</sup>, e del predominio dell'immagine, DeLillo si oppone con un gesto e un'arte fortemente inattuali: la letteratura e, in particolar modo, il romanzo:

Il romanzo, quell'opera di invenzione e di dubbio e di autocorrezione, *vecchia e lenta* come la tortura di una goccia [*the novel itself, the old, slow water-torture business of invention and doubt and self-correction*], sembra sia segnata ormai da una data di scadenza prossima<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>4</sup> Un tema, quello del potere dell'immagine, caro all'autore e che viene recuperato anche in *Underworld*, dove almeno tre sono le scene in cui uno o più personaggi si trovano dinanzi a una registrazione video, ripetuta all'infinito, finendo per esserne coinvolti senza alcuna consapevolezza. Si veda per esempio questa citazione, ripresa dalla seconda parte (l'oggetto è un video amatoriale in cui viene ripreso l'omicidio di un uomo): «Il nastro è iperreale, o forse sarebbe più appropriato dire subreale [*under-real*]. È ciò che rimane sul fondo scrostato di tutti gli strati che hai aggiunto. E questo è un altro dei motivi per cui continui a guardare» (D. DeLillo, *Underworld* (1997), trad. it. di D. Vezzoli, *Underworld*, Einaudi, Torino 2014, p. 163).

<sup>5</sup> H. Rosa, *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit* (2013), trad. it. di E. Leonzio, *Accelerazione e alienazione: per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Einaudi, Torino 2015.

<sup>6</sup> DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 62.

Il riuso di un oggetto desueto avviene con una postura antagonista rispetto allo stato di cose esistente e non interessa solo il *da che cosa* iniziare a rappresentare (la partita come oggetto desueto), ma anche *come* farlo. Ecco che al *fast-forward* contemporaneo viene contrapposto un movimento regressivo della storia; alla cultura visuale quell'«*old, slow water-torture business*» che è il romanzo.

Una postura che è possibile individuare a diversi livelli in *Underworld*, dove il senso complessivo, la gestione dei personaggi e le stesse scelte strutturali giocano una partita fondamentale, soprattutto rispetto al problema del riuso delle rovine, dei rifiuti e dei frammenti. Il primo che incontriamo regge e contiene la struttura entropica del romanzo: è la palla del fuoricampo del 3 ottobre 1951.

## 2. La palla da baseball e le particolarità: l'esplosione

Scagliata fuori dallo stadio in quella mattina del 3 ottobre 1951, la palla da baseball costituisce il debole filo rosso del romanzo: un oggetto carico non solo di passato, ma anche di proiezioni, desideri e aspirazioni dei singoli proprietari. Attraverso di essa DeLillo racconta quarant'anni di storia e di storie americane, dal 1951 al 1992. Come dice bene Marvin Lundy, uno dei personaggi del romanzo più ossessionati dalla palla e colui che tenta di delinearne il *pedigree* in giro per il mondo:

[la palla, N.d.R.] spingeva la gente a raccontargli le cose con entusiasmo, a confidargli segreti di famiglia e storie personali inconfessabili, a emettere singhiozzi accorati sulla sua spalla. Perché sapevano che lui era il loro, come dire, il loro strumento di sfogo. Le loro storie avrebbero assunto un rilievo diverso, sarebbero state assorbite da qualcosa di più vasto, il lungo viaggio della palla stessa e l'assurda marcia di Marvin nel corso dei decenni<sup>7</sup>.

La palla unisce i destini individuali e quelli generali, permettendo alle singole individualità di percepire la loro vita all'interno di una struttura che le trascenda. Viene così a crearsi, attorno a questo oggetto apparentemente inerte, una vera e propria costellazione con i suoi centri e le sue periferie rappresentate dalle vite dei singoli personaggi di carta con le loro speranze, le loro paure e i loro desideri.

*Desiderio*, non a caso, è un concetto che ritroviamo in due zone liminari del romanzo: l'inizio del prologo («sono i desideri su vasta scala a fare la storia»<sup>8</sup>) e la prima pagina dell'epilogo (ambientata a Guerra Fredda ormai terminata), ma con una connotazione completamente differente. Se nell'*in-*

<sup>7</sup> DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 336-338.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 5.

*cipit* del romanzo il desiderio è il desiderio collettivo (è una folla che, per quanto anonima, si dirige verso lo stadio a vedere la partita<sup>9</sup>), nell'epilogo se ne presenta la variante individualistica e livellante, quella che trova la sua ragione d'essere in un «modo di produzione che soddisfa i bisogni culturali e personali»<sup>10</sup>. Tra questi due fuochi, nel corso di ottocento pagine, si consuma la parabola del desiderio, il passaggio dalla dimensione collettiva (emblematizzata attraverso le scene di vita quotidiana ambientate durante i primi anni Cinquanta nel Bronx italo-newyorkese) alla vita privata del presente, dalla realtà degli anni Cinquanta all'irrealtà e alla paranoia a Guerra Fredda ormai conclusa.

La palla allora non funge solo da semplice simulacro in cui i personaggi ricordano il tempo perduto, ma rappresenta qualcosa di più: segnala che qualcosa all'interno della società americana è esploso. Come se fosse stata sganciata sulla cultura, sui meccanismi cognitivi e sulla forma di vita degli americani, la palla doppia – la bomba nucleare. In quest'ottica, trovano una loro ragione anche due elementi strutturali del romanzo. Da una parte il già citato movimento regressivo del racconto rispetto al tempo della storia richiama il conto alla rovescia dei test nucleari; dall'altra l'inedita composizione della quinta parte, composta da brevi frammenti (il sottotitolo scelto è indicativo: «frammenti scelti pubblici e privati degli anni cinquanta e sessanta»), segnala la distruzione, l'esplosione ormai avvenuta. Se la catastrofe nucleare non è materialmente scoppiata, a esserlo sono le vite degli americani, di cui rimangono singoli frammenti irrelati ed emblematici, senza nessuna apparente possibilità per essi di trascendere la propria particolarità. I personaggi del romanzo *presagiscono* di trovarsi all'interno di una storia più grande di loro, hanno l'esigenza di collocare la loro vita all'interno di un *plot*, di una trama di significati, di eventi ed esperienze più grandi. Ma tutto questo non è possibile all'interno del mondo finzionale: legare i frammenti, farli brillare di nuova luce all'interno di un *kósmos* che abbia senso, è una prerogativa che non gli appartiene. La ricerca del *plot* si traduce così in teorie del *complotto*, nella paranoia dei giochi numerologici, delle analogie casuali che vengono interpretate come segni di un disegno cospiratorio più grande.

<sup>9</sup> Si veda la seguente citazione: «anonime migliaia scese da autobus e treni, gente che in strette colonne attraversa marciando il ponte girevole sul fiume, e sebbene non siano una migrazione o una rivoluzione, un vasto scossone dell'anima si portano dietro il calore pulsante della grande città e i loro piccoli sogni e delusioni» (*Ivi*, p.5), dove la negazione all'interno della concessiva è in realtà da leggersi come affermazione. Parafrasando: sebbene non si tratti di una migrazione o una rivoluzione, è, al pari di esse, un evento storico collettivo.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 835.

### 3. Nominare la realtà, redimere il passato: la ricomposizione

In un atteggiamento opposto, a questa incapacità di connettere la dimensione particolare a quella collettiva, alcuni personaggi reagiscono con una fiducia totale nella tecnologia, esperita come un dispositivo ipertrofico a disposizione dell'uomo per ricostruire e agguantare la realtà. È quello che crede anche il già citato Marvin Lundy, figura centrale per provare a scavare all'interno delle modalità con cui il frammento – e, con un movimento “sineddochico”, il passato – viene trattato all'interno del romanzo di DeLillo. Marvin Lundy, nel suo tentativo di ricostruire il *pedigree* della palla del fuoricampo di Thomson, cerca di ricomporre l'infranto, di ricostruire la storia. Un'ossessione, questa, che si traduce in quarant'anni di viaggi e di ricerche per il mondo nel tentativo di scovare i singoli anelli che formano l'intera catena dei possessori della palla; un'ossessione che darà, infine, i suoi frutti apparentemente anche grazie all'ausilio della tecnologia.

A un certo punto Marvin aveva assunto un uomo che lavorava in un laboratorio fotografico e aveva accesso ad altre attrezzature speciali. Studiarono le foto di repertorio che ritraevano le tribune di sinistra del Polo Grounds [lo stadio dove si è giocata la partita tra Giants e Dodgers, N.d.R.] scattate subito dopo che la palla era caduta tra i sedili. Poi esaminarono gli ingrandimenti e le ottimizzazioni. [...]

- Ho guardato un milione di fotografie perché questa è la teoria della realtà detta dei puntini, cioè la teoria secondo la quale la conoscenza è totalmente disponibile se si analizzano i puntini.

[...] Ogni immagine un formicolio di puntini cristallizzati. Una fotografia è un universo di puntini. La grana, il composto alogeno, i piccoli grumi argentei nell'emulsione. Una volta entrati nel puntino, si accede all'informazione nascosta, si scivola all'interno dell'evento minimo.

Questo riesce a fare la tecnologia. Sbuccia le ombre e redime la confusione e l'incoerenza del passato. Fa avverare la realtà<sup>11</sup>.

Tuttavia, sebbene la storia della palla venga ricostruita quasi nella sua interezza, ci sono delle storie che rimangono nell'oblio e nell'ombra, vengono perse; storie che né la tecnologia né la paranoia possono riscattare: sono le storie di Manx e di Cotter Martin, padre e figlio afroamericani, primi veri possessori della palla; storie che a livello paratestuale vengono segnalate da DeLillo attraverso alcune pagine nere. Nessuno dei personaggi all'interno del mondo finzionale raggiunge questa verità (che è anche una verità storica<sup>12</sup>), nemmeno la teoria dei puntini di Lundy funziona: attraverso l'ossessiva

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 182-183.

<sup>12</sup> I Martin sono infatti gli unici proprietari afroamericani della palla da baseball. A una lettura attenta si nota che tutti i personaggi afroamericani presenti nel romanzo sono rappresentati in situazioni conflittuali con i bianchi, quasi dovessero lottare per entrare all'interno della *master narrative* americana. In questo senso acquistano anche un significato maggiore le parti segnalate dalle pagine nere: le pagine della storia afroamericana dimenticata.

lettura del frammento visuale non si accede a nessuna informazione nascosta, a differenza di quello che pensa Marvin. La tecnologia non avvera la realtà e a dimostrarlo sta l'insuccesso della missione del vecchio ricercatore di cimeli che, dopo anni, non riesce a individuare i primi proprietari della palla.

Dove non arriva il personaggio arriva però il narratore, o meglio DeLillo stesso, nel momento in cui racconta alcune scene della vita dei due personaggi afroamericani, riuscendo così a colmare il *gap* narrativo che separa il momento del fuoricampo da quello in cui la palla ricompare nelle mani del primo proprietario attestato da Lundy (Chuckie Wainwright). Quella che sembra una fortunata strategia per mantenere ancorato il lettore al testo (attraverso un motore narrativo tipico delle *detective stories*, dove a muovere la narrazione non è tanto la volontà di scoprire la fine della storia, quanto di individuarne l'inizio), in realtà ci dice qualcosa di più sul modo in cui il romanziere americano pensa il rapporto con il passato e i frammenti e le modalità in cui essi possono essere nuovamente riutilizzati e fatti brillare.

Per capirlo è necessario comparare due figure, accomunate dalla stessa ossessione nel rapportarsi con il passato e i suoi oggetti: l'autore/narratore e il personaggio/ricercatore. Partendo da quest'ultimo sono due le cose che, immediatamente, colpiscono il lettore: da una parte la già citata fiducia incondizionata di Lundy nel potere dell'immagine e della tecnologia, ben esemplificata dalla «teoria dei puntini»; dall'altra una grave forma di “pressapochismo semantico”, un'incapacità a trovare una corrispondenza esatta tra parole e cose che contraddistingue il personaggio in tutte le sue apparizioni nel corso del romanzo:

Marvin aveva raccolto mille frammenti d'informazione che collegavano la palla da baseball ai proprietari precedenti e alla fine, *qual è la parola che indica non l'ultima cosa ma quella prima dell'ultima* – alla fine era saltato fuori il nome di Wainwright<sup>13</sup>.

L'incapacità sul piano verbale di dire il mondo è tuttavia da intendersi come una prefigurazione di un'ulteriore e più grave incapacità di vedere la realtà più che come semplice tratto per caratterizzare il personaggio. Saper nominare la realtà significa saperla vedere in tutti i suoi interstizi. A dimostrare l'importanza della fisica del linguaggio all'interno del romanzo è una scena in cui il lettore assiste al dialogo tra Padre Paulus – un gesuita, direttore di una casa di rieducazione – e Nick Shay, uno dei protagonisti del romanzo, giovane irrequieto, italoamericano del Bronx che si è macchiato di omicidio. Oggetto del dialogo è un insegnamento che Padre Paulus vuole dare al giovane Shay, partendo da un esercizio di nominazione delle parti di una scarpa. Il ragazzo, incapace di andare oltre le componenti più comuni (stringhe, suola, tacco, linguetta) e sotto pressione dinnanzi allo sguardo severo del padre, confessa di non vederne altre. Di fronte alla povertà lessicale del giovane,

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 325 [corsivo mio].

padre Paulus esclama: «Non l'hai vista perché non sai guardare. E non sai guardare perché non conosci i nomi. [...] Lo vedi come restano nascoste le cose di tutti i giorni? Perché non sappiamo come si chiamano»<sup>14</sup>.

All'incapacità di nominare le cose, viene associata anche l'incapacità di vederle. Come Marvin Lundy, anche Nick non riesce a vedere la realtà perché gli manca la capacità di nominare, di utilizzare il linguaggio come strumento di ridefinizione della realtà stessa.

Credo che questo frammento non solo rappresenti la chiave di volta di buona parte dell'edificio romanzesco, ma anche una dichiarazione di poetica, nemmeno troppo velata, dello stesso DeLillo. La capacità di nominare e di dire il mondo attraverso le parole, l'esattezza che lo riproduce attraverso un giro di frase o un lessico preciso possono rianimare un frammento inerte e attraverso di esso richiamare il passato, farlo di nuovo rivivere o, per meglio dire, redimerlo. Non a caso *redenzione* e *redimere* ritornano in due citazioni, con un significato diametralmente opposto: alla fiducia nel potere della tecnologia e dell'immagine fatta pronunciare da DeLillo a Marvin Lundy («la tecnologia sbuccia le ombre e *redime* la confusione e l'incoerenza del passato»<sup>15</sup>), viene opposta la fisica del linguaggio, la sua capacità allo stesso tempo d'invenzione e di ri-creazione della realtà attraverso il lavoro sulla forma:

Il linguaggio può essere una forma di controstoria. Lo scrittore vuole costruire un linguaggio che vivifichi il libro. Vuole consegnarlo a esso. Lascia che il linguaggio dia forma al mondo. Lascia che spezzi la fiducia nella riproduzione convenzionale. Il linguaggio vive in tutto quello che tocca e può essere *un agente di redenzione*, la cosa che ci libera paradossalmente dalla piatta, stretta e implacabile configurazione della storia, da quel suo essere composta da pagine desolate, e che ci permette di trovare un'altezza che ci libera, un libero cambiamento di rotta dal tempo, dallo spazio e dal destino<sup>16</sup>.

Ricomporre i frammenti della storia allora significa non solo partire da un frammento che non sia saturato di significazione (come nel caso della prima pagina del *Times* dell'ottobre del 1951), ma anche «spezzare la fiducia nella riproduzione convenzionale», nella pura e semplice fattualità che porta a rinchiudersi dentro il dettaglio e dentro la gabbia inerte della realtà puramente referenziale (come accade a Marvin). Il frammento serve così come tentativo di slancio solo se suggerisce un movimento che lo trascende in cui si intuisca la risonanza tra esso e altri frammenti di realtà. Questo accade in *Underworld*, dove i frammenti di destino rimangono isolati, quasi roteando solo su sé stessi, non uscendo mai dalla loro particolarità: eppure il lettore dalla loro autonomia, indipendenza e distanza può sentire risuonare

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 577.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>16</sup> DeLillo, *The Power of History*, cit., p. 64 [corsivo mio].

una verità storica, pur debole e precaria. Una verità che non si gioca più sul piano della storiografia, della referenzialità e della riproducibilità, ma sullo sganciamento da esse, attraverso il ricorso al regime della finzionalità o della formalizzazione artistica.

#### 4. *I personaggi e il valore dello scarto: tra contenimento e riuso*

Lo si è visto: il modo in cui DeLillo concepisce i frammenti e i dettagli agisce, in armonia o in contrasto, anche con i modi in cui i personaggi si relazionano a essi, come nel caso di Lundy. Credo sia di particolare interesse vedere infine come questa concezione si irradi profondamente nella gestione del tema dei rifiuti all'interno del romanzo, un tema particolarmente adatto in questo caso per dischiudere alcuni significati profondi del testo.

Esistono due posture differenti dei personaggi, due gesti intellettuali che si contrappongono per la qualità con cui concepiscono il rapporto con il rifiuto e con lo scarto. Il primo è quello del *contenimento*<sup>17</sup>, mentre il secondo è quello del *riuso*.

Partiamo dal primo: *containment* è una parola che ricorre spesso nel corso del romanzo, soprattutto in relazione al già citato Nick Shay. Il quarantenne manager dell'azienda di trasporto e stoccaggio dei rifiuti *Waste Containment*, nel passato giovane delinquente, è uno dei personaggi finzionali che più di altri dimostra fin dall'inizio un eccessivo zelo nei confronti dei rifiuti e del loro contenimento<sup>18</sup>. Certo questa attenzione di natura ecologica potrebbe essere facilmente ricondotta alla professione di Nick alla *Waste Containment*; ma alcune spie invitano a leggere il fenomeno non come una *causa* dell'ossessione, ma come un *sintomo* della stessa. Un primo indizio per tentare di decifrarla lo si trova nel sesto capitolo della prima parte del romanzo, nel momento in cui Nick descrive la sua vita quotidiana (e la sua particolare dedizione ai rifiuti). La struttura del capitolo è disorientante per il lettore, ma significativa: i singoli paragrafi non seguono un ordine logico e consequenziale, ma si presentano come frammenti sparsi e apparentemente caotici. In alcuni di questi, Nick inizia a raccontare della scomparsa del padre allibratore all'età di undici anni:

<sup>17</sup> La categoria, suggerita dal romanzo stesso, è impiegata in maniera valida da M. Osteen in *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania, Philadelphia 2000, pp. 214-260.

<sup>18</sup> Si veda questa citazione, a titolo esemplificativo: «A casa nostra volevamo una spazzatura pulita, sana e sicura. Sciacquavamo le bottiglie vecchie e le mettevamo negli appositi bidoni. Toglievamo doverosamente la carta fruscante dalle scatole di cereali. Era come preparare un faraone per la morte e la sepoltura. Volevamo fare le piccole cose per bene». In DeLillo, *Underworld*, cit., pp.124-125.

Avevo undici anni quando lui uscì a comprare le sigarette, in una serata calda con la gente che giocava a pinnacolo nel circolo che dava sulla strada e voci radiofoniche dappertutto, c'è sempre qualcuno sulla strada e voci radiofoniche dappertutto, c'è sempre qualcuno che ascolta la radio, e lo portarono via, dalle parti di Orchard Beach, dove la costa è disseminata di piccole baie remote, e lo buttarono giù nell'inferno [*underworld*] un corpo sospeso sopra le alghe di scoglio, nella molle feccia organica<sup>19</sup>.

Altri paragrafi ripetono la scena aggiungendo, sottraendo o modificando alcuni dettagli, in quella che appare come una sorta di coazione a ripetere dell'esperienza della perdita del padre. Il trauma non solo emerge in maniera inaspettata all'interno di un resoconto dell'esperienza quotidiana, ma viene anche – di volta in volta – modificato. Come si scoprirà più avanti nel corso del romanzo il padre di Nick, Jimmy Costanza, non è stato assassinato dalla malavita come il figlio inizialmente racconta, ma è probabilmente scappato di casa, senza più ritornare. Una fuga da casa di cui Nick si sentirà sempre inconsciamente colpevole.

Collegato a questo avvenimento della vita del futuro *manager* dei rifiuti, ce n'è un altro che scopriremo quasi alla fine del romanzo, nel momento in cui, all'età di quindici anni, Nick sparerà accidentalmente all'eroinomane George Manza, una sorta di sostituto paterno per il giovane ragazzino del Bronx. Siamo nel 1951 dove il libro ha inizio e dove in un certo senso trova anche la sua fine, almeno del proprio movimento regressivo. Sono quindi due i traumi, come due facce della stessa medaglia, che riemergono nel corso della vita di Nick. Quest'ultimo continua ossessivamente a evitare di affrontarli, tenta in tutti i modi di contenerli, di fare in modo che il passato non ritorni a scompaginare la sua vita da uomo in carriera. Sul piano dell'*inventio* è quindi abbastanza evidente come DeLillo giochi con la figura retorica della esteriorizzazione: come Nick si occupa nella realtà di contenere i rifiuti, così cerca di sterilizzare e rendere inoffensivi i frammenti del suo passato<sup>20</sup>.

Ma il gesto di Nick non rimane isolato, viene anzi doppiato sul piano nazionale, come emerge chiaramente nell'epilogo del romanzo, *Das Kapital*. L'ultima parte, ambientata a Guerra Fredda ormai terminata, vede Nick visitare un'area deserta del Kazakistan accompagnato dal russo Viktor Mal'cev, dirigente di un'azienda che si occupa della distruzione delle scorie create

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>20</sup> Ci sono ovviamente altri personaggi e figure rubricabili sotto il paradigma del *contenimento*. Si pensi a due personaggi simmetrici come suor Edgar e J. Edgar Hoover, entrambi impegnati in una dura lotta per contenere, l'una, agenti patogeni, batteri e virus sul microlivello, l'altro, qualunque forma vivente e non che possa in qualche modo intaccare l'organismo nazionale e la sua salvaguardia. Si decide di non approfondirli nel corso di questo intervento, sia per ragioni di tempo sia perché, a differenza del caso di Nick Shay, il lavoro di contenimento non agisce contro rifiuti, scarti, o rimasugli del passato. Non è presente in poche parole quella dialettica tra passato e presente che qui ci interessa.

durante i test nucleari nel corso del conflitto. Lo scopo: commissionare all'azienda di Mal'Cev la distruzione di un grosso quantitativo di scorie nucleari prodotte dagli Stati Uniti. L'opera di annullamento materiale ha tuttavia un significato simbolico fondamentale per comprendere una parte del romanzo, come emerge da un dialogo particolarmente emblematico tra l'americano e il russo:

Dico a Viktor che c'è una curiosa relazione tra armi e immondizia. Non so esattamente quale. Lui sorride, tira su i piedi e si accovaccia sulla panca in una posa da cariatide. Dice, forse l'una è la gemella mistica dell'altra. L'idea gli piace. Dice che l'immondizia è la gemella del diavolo. Perché l'immondizia è la storia segreta, la storia che sta sotto [...].

Tutti quei decenni, dice, quando pensavamo in continuazione alle armi e mai alle scorie che si moltiplicavano in segreto.

- E in questo caso, - dico io. - Nel nostro caso, nella nostra epoca. Quello che scartiamo ritorna a consumarci.

Non lo dissotterriamo, dice lui. Tentiamo di seppellirlo. Ma forse questo non basta. Ecco perché ci è venuta questa idea. Uccidere il diavolo<sup>21</sup>.

«Uccidere il diavolo». La distruzione delle scorie del passato diviene quasi un atto rituale orientato a richiamare un altro gesto che sembra avvenire sul piano dell'inconscio collettivo. Mi riferisco alla *Verwerfung*, un concetto teorizzato dal primo Freud e traducibile in italiano come *rifiuto* o *rigetto*. A differenza della *rimozione* (*Verdrängung*), in cui i residui mnestici o pulsionali considerati inaccettabili, pur contenuti e confinati nella sfera inconscia, non vengono mai distrutti<sup>22</sup>, il *rifiuto* (*Verwerfung*) prevede una completa opera di espulsione, di perdita e di distruzione (rimangono nella sfera del reale, del pre-simbolico)<sup>23</sup>. Non è un caso allora che proprio colui a cui viene commissionata la distruzione delle scorie del passato, Viktor Mal'Cev, ammetta di essere stato, prima di diventare imprenditore, un insegnante di storia durante la Guerra Fredda. Viene così a crearsi un'esteriorizzazione doppia: dal dato materiale (il contenimento dei rifiuti) si passa a quello simbolico (il tentativo di contenimento-rimozione del passato, prima, e quello di soppressione-rifiuto); dal dato particolare (il tentativo di arginare il passato da parte

<sup>21</sup> De Lillo, *Underworld*, cit., p. 841.

<sup>22</sup> In questo caso la ormai consolidata traduzione italiana del termine tedesco risulta fuorviante. Se rimozione sembra suggerire al parlante italiano un'azione di distruzione o di annullamento, il concetto di *Verdrängung* potrebbe essere tradotto con maggiore profitto con il termine di *spostamento*, di *allontanamento* o anche di *contenimento*. Per i primi usi del concetto di *Verwerfung* in Freud si vedano gli studi sull'isteria (1892-95) e sulla neuropsicosi da difesa (1894) in S. Freud, *Opere Complete. Vol. II*, trad. it. di C. L. E. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp.117-134.

<sup>23</sup> «Nel rigetto (o rifiuto.), diversamente dalla proiezione o dalla rimozione, tutto è evacuato fuori, espulso e perduto, sia l'idea che la sua rappresentazione: il soggetto è vuoto, il suo mondo non sarà abitato che da realtà illusionali» (R. Valdrè, *La morte dentro la vita. Riflessioni psicanalitiche sulla pulsione muta* (2016), Rosenberg&Sellier, Torino 2016, p. 122).

di Nick Shay) si passa a quello collettivo (perpetrato simbolicamente dalla nazione americana). Eppure esistono altre figure, diametralmente opposte, artisti di carta che attraverso scarti e frammenti cercano di formalizzare la realtà attraverso le loro opere, composte da rifiuti. L'artista contemporanea Klara Sax, il graffitista adolescente Ismael Muñoz e il cabarettista Lenny Bruce sono figure differenti, ma con almeno due minimi comuni denominatori. Da una parte i loro gesti intellettuali sono sempre gesti di *riuso*: Klara Sax è una *waste artist*, Muñoz utilizza i vagoni dismessi della metropolitana di New York come tele per le sue opere, mentre Bruce riutilizza discorsi, frasi fatte, aneddoti ripresi dall'immaginario collettivo, rimpastandoli e creando monologhi che parlano in tono profetico della crisi missilistica cubana e della storia americana. Richiamando un celebre passo di Franco Fortini, i loro atti di riuso rappresentano «un controllo di uno stato di vigenza o di usura, e quindi della possibilità, o del dovere, di una loro distruzione-rifondazione, di un nuovo anno»<sup>24</sup>. Il frammento, lo scarto, il rifiuto non sono più elementi da allontanare e reprimere, ma si presentano come occasioni di slancio per ripensare il passato e riconfigurarne gli esiti, dotandolo di significazioni non convenzionali. D'altro lato queste figure permettono a DeLillo di pensare alla funzione dell'artista nella "postmodernità", di scandagliare attraverso di esse le possibilità e gli effetti che un'arte "dello scarto" può avere in una società che si fonda sulla inconscia produzione di esso (la società dei consumi è anche società dei rifiuti).

Una riflessione che non si limita al versante della rappresentazione, ma che attraversa anche la struttura stessa del romanzo, dal momento in cui i "mattoni" che lo compongono sono evidentemente oggetti culturali, provenienti dal passato e disposti in maniera caotica. Si osservi per un momento la titolazione delle otto parti dell'opera: *Il trionfo della morte* (opera pittorica di Bruegel il Vecchio), *Long Tall Sally* (una canzone di Little Richards), *La nube della non conoscenza* (trattato teologico anonimo del XIV secolo), *Cocksucker Blues* (documentario di un *tour* dei Rolling Stones), *Cose migliori per una vita migliore grazie alla chimica* (slogan pubblicitario), *Arrangiamento in grigio e nero*<sup>25</sup> (dipinto della seconda metà dell'Ottocento) e, infine, *Das Kapital* (la maggiore opera di Karl Marx). Così il romanzo si compone di oggetti provenienti dalla cultura alta e dalla cultura bassa, senza soluzione di continuità, mimando uno dei tratti tipici della società postmoderna, quella tendenza a prediligere «la cancellazione del confine tra la cultura alta

<sup>24</sup> In realtà nella citazione, Fortini si riferisce in particolar modo alle "forme" (d'arte o di vita) piuttosto che alla materia, come nel caso di *Underworld*. Si è deciso di impiegare comunque la citazione perché vi si nota un'analogia di fondo con i modi in cui il riuso dei materiali di scarto viene pensato nel romanzo di DeLillo. F. Fortini, *Extrema Ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990, p. 56.

<sup>25</sup> La traduzione italiana, in questo caso, sbaglia a tradurre l'*arrangement* inglese con l'italiano "composizione". Si perde così il riferimento intermediale al dipinto di Whistler.

e al cultura di massa o commerciale»<sup>26</sup>; ma allo stesso tempo essi vengono posti all'interno di una struttura che li trascende e li redime, portandoli a una inedita risignificazione all'interno della complessa struttura del romanzo. L'oggetto culturale e isolato, come i destini, risuona di nuovo generando echi di significato che si diffondono nel corso di tutto il romanzo, richiamandosi a vicenda. Elevare il frammento a strumento compositivo diventa così, per DeLillo, non una semplice resa allo stato delle cose, ma gesto antagonistico e di redenzione, proposta di interruzione del *continuum* del mondo non scritto e del suo disordine per rappresentarne un'unità discreta, seppur precaria, attraverso la formalizzazione letteraria.

<sup>26</sup> F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), trad. it. di Stefano Velotti, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Milano 2007, p. 53.

# Abstract

## *Vestigia, reliquia e fragmenta:* l'Umanesimo a caccia dell'Antico

*Elisa Bacchi*

In his *De Philologia*, Guillaume Budé is the first author to systematically describe the Humanistic philological approach through the metaphor of the hunt. According to Budé, philologist's *sagacitas* has to face ambiguous traces, which describe the discontinuous movement of a prey – the *antiquitas* – able to deceive and mislead his pursuer. As a result, Philology takes the form of an endless research activity where the object-objective becomes less important than the digressive way to follow or enclose it.

Against this background, my essay aims to trace the roots of this philological-antiquarian method and to show its theoretical foundation. This will be possible by focusing on the new Humanistic relationship with past and truth. On the one hand, I will show how the fragmentary remains (*fragmenta, reliquia*) of antiquity become both historical and anachronistic objects, collecting in the present many possibilities of past and future (Francesco Petrarca, Poggio Bracciolini). On the other hand, I will point out how the vestiges (*vestigia*) of an incommensurable truth multiply their potential references by breaking the proportional relationship with their own object (Niccolò Cusano). The investigation of these two convergent process will lead me to a clearer understanding of the function of the hunting metaphor in Budé's *De philologia*.

## «Squallidi, tronchi e slogati»: i frantumi vichiani tra metodo e metafora

*Tommaso Parducci*

My aim in this article is to show the importance of fragments in the Vichian philosophy. I will analyze this question from two different points of view: a methodological and a metaphorical one. In the first part I will examine how fragments can be interpreted as real methodological instruments of philology, on which it is based the “new critical art” of the *New Science*. In the second one, starting from an analysis of the shipwreck's metaphor, I will show that Vico, connecting that whit the fragments, enriches this metaphor of a new meaning.

Le conchiglie della storia  
e le medaglie della natura  
metodo antiquario e storia naturale  
tra Buffon e Boulanger

*Matteo Marcheschi*

My aim is to show how, in 18th century French, between Buffon and Boulanger, natural history develops its method by recovering the instruments of antiquarian knowledge. The relationship between these two disciplines is established through a metaphorical proximity, founded on texts and context, on material and intellectual processes: in the eye of natural philosophers, the fossil deposits of shells appear as medals and monuments of nature, which pose the same problems as monuments and medals of history. At the intersection between these two disciplines, Buffon and Boulanger constitute a naturalistic-antiquarian knowledge recurring to traces, clues and fragments to reconstruct a probable image of an object – i.e. the remote past of the Earth – that cannot be considered directly. During this process, Boulanger uses imagination as a faculty that interrogates the fragments by individuating their morphological similarities and arousing their anachronistic potentiality. Starting from this imaginative action, the natural historian discovers in each fragment the simultaneous and living coexistence of all times and events.

La storia come un dramma  
figure, allegorie, sopravvivenze

*Matteo Bensi*

The reflection on the concept of history in Auerbach, Benjamin and Warburg lies at the intersection of historiography and philology, of art history and archeology. Which history is possible if the starting point of the research is the single data, the fragment that undermines the *continuum* of the historical course? What is the status of this fragment? Think of the fragment in the philological sense, of the archaeological find, or of a surviving representation; all express a dialectic between what they present and the reality in which they try to find their meaning. They are bearers of dialectics because they have the potential to change form, to evoke different and always new times and contexts of meaning and to transfigure themselves from text / object to reality. The history told by a fragment then, precisely because of this iridescence of the fragment itself in relation to reality and interpretation, is, precisely, a drama: it should be staged.

*Figura* come frammento:  
sulle tracce del metodo di Auerbach  
negli studi su Dante

*Elisa Orsi*

The paper aims to demonstrate that *Figura*, Auerbach's most relevant work in the field of Dante Studies, would be better understood as a work of literary theory, rather than a key to interpreting the whole *Divine Comedy*. Following the path of Auerbach's reflections on Dante, from the early essays to *Mimesis*, the paper shows, on the one hand, how the birth of figural exegesis is strictly linked to the development of Auerbach's practice of reading texts through 'fragments'. On the other hand, *Figura* proves to become gradually less necessary to explain Auerbach's global interpretation of Dante's masterpiece. In conclusion, to understand its legacy, in *Figura* it is essential to distinguish two aspects: one related to the contents, one to Auerbach's method.

Il rifiuto e i rifiuti:  
forme del riuso in *Underworld* di DonDeLillo

*Filippo Gobbo*

Focusing on Don DeLillo's novel *Underworld*, this article aims at analyzing the meaning of fragments, garbage, and waste in the work of the Italian-American author. DeLillo's text is built on a fragment of the past, a historic home-run baseball ball that works as a literary device to connect individual lives to American history and, at the same time, as a symbolical object representing the atomic bomb. Although no real bomb exploded during the Cold War, DeLillo seems to suggest that a cultural one blew up, changing American lives forever. Given this issue, there are two different ways to face it in the novel: rejecting the fragments of the past or re-using them to recreate a new meaning.



## Gli autori

ELISA BACCHI (Pescia, 1990) è dottoranda in Studi Italianistici presso l'Università di Pisa. I suoi interessi di ricerca si concentrano intorno alla ricezione e alla reinvenzione della tradizione retorica classica e tardo-antica nel contesto dell'Umanesimo italiano ed europeo con particolare attenzione verso l'intreccio tra letteratura, filosofia e teoria delle arti. Ha pubblicato articoli sui rapporti tra poetica, fisiologia e immaginazione nel *Baldus* di Teofilo Folengo e sull'interazione tra sapere retorico e riflessione etica e teologica in Erasmo da Rotterdam. Ha partecipato a conferenze nazionali e internazionali (Firenze, Česká-Budějovice, Napoli, Pisa).

MATTEO BENSI (Empoli, 1988) è dottore di ricerca in filosofia e insegnante di storia e filosofia nei licei. Ha studiato il pensiero e l'opera di Erich Auerbach, con particolare riferimento agli studi dello stesso su Giambattista Vico. Per Edizioni ETS ha tradotto di I. Kant, *Che cos'è l'illuminismo*.

FILIPPO GOBBO (Pordenone, 1990) ha conseguito la laurea in Filologia Moderna presso l'Università di Padova. È stato uno tra gli organizzatori del convegno *La lingua dell'esperienza. Attualità dell'opera di Luigi Meneghelli* di cui sta curando gli atti. Attualmente è dottorando in Studi italianistici presso l'Università di Pisa in cotutela con la Friedrich-Alexander-Universität ErlangenNürnberg con un progetto di ricerca sulle modalità e le forme di rappresentazione della nazione italiana dagli anni Novanta ad oggi. È redattore della rivista «Ticentre»

MATTEO MARCHESCHI (Lucca, 1988) è dottorando in Filosofia e in Letteratura francese presso la Scuola Internazionale di Alti Studi «Scienze della Cultura» della Fondazione Collegio San Carlo di Modena e l'Université Paris Nanterre. Il suo progetto di ricerca indaga, attraverso la categoria di gusto e all'incrocio tra fisiologia e filosofia, i modi del recupero della tradizione retorica nel pensiero di D. Diderot. In generale, i suoi interessi di ricerca vertono sul rapporto tra immaginazione, medicina e retorica nel '700 francese, sullo spinozismo settecentesco, sui nessi tra filosofia e letteratura e sulla storia delle idee e delle metafore. Ha pubblicato alcuni saggi su Darwin e l'immaginazione e su Diderot e la filosofia francese del '700. Ha partecipato con relazioni a conferenze nazionali e internazionali (Losanna, Trois-Rivières, Firenze, Riga, Parigi, Pisa).

ELISA ORSI (Lucca, 1991) è dottoranda in Studi italianistici presso l'Università di Pisa. I suoi interessi scientifici riguardano principalmente l'ambito della letteratura italiana medievale – in particolare la lirica predantesca – e la storia della critica dantesca. Attualmente sta svolgendo, in collaborazione con la Società Dantesca Italiana, un progetto di ricerca riguardante la creazione di un repertorio bibliografico relativo agli studi sui manoscritti illustrati della Commedia, dal Novecento ad oggi.

TOMMASO PARDUCCI (Lucca, 1992) si è laureato in Filosofia presso l'Università di Pisa con una tesi sul rapporto tra mente e corpo in Vico. Successivamente ha svolto il corso di perfezionamento annuale in «Scienze della Cultura» presso la Scuola Internazionale di Alti Studi della Fondazione Collegio San Carlo di Modena. I suoi interessi di ricerca vertono sulla filosofia vichiana e sul rapporto tra immaginazione e matematica nella filosofia e nella scienza del '600.

# Indice

<i>Prefazione</i>	5
Vestigia, reliquia e fragmenta: l'Umanesimo a caccia dell'Antico <i>Elisa Bacchi</i>	11
«Squallidi, tronchi e slogati»: i frantumi vichiani tra metodo e metafora <i>Tommaso Parducci</i>	25
Le conchiglie della storia e le medaglie della natura Metodo antiquario e storia naturale tra Buffon e Boulanger <i>Matteo Marcheschi</i>	39
La storia come un dramma. Figure, allegorie, sopravvivenze <i>Matteo Bensi</i>	53
<i>Figura</i> come frammento: sulle tracce del metodo di Auerbach negli studi su Dante <i>Elisa Orsi</i>	65
Il rifiuto e i rifiuti: forme del riuso in <i>Underworld</i> di DonDeLillo <i>Filippo Gobbo</i>	79
Abstract	91
Gli autori	95

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di dicembre 2018