

La riflessione di Auerbach su *Figura* come paradigma indiziario e spunto generativo: Dante e il caso Proust (tutta un'altra *Recherche*)

LUCIA LAZZERINI



<https://orcid.org/0009-0002-9041-4030>

Università di Firenze

Abstract

This paper re-examines the concept of *figura*, which is central to Auerbach's *Dantesstudien*, also focusing on the criticism that has been levelled at the German philologist. It recognizes the plausibility of some of these critiques, while showing the groundlessness of others. Auerbach rightly asserted – against Croce's ostracism – the fundamental role of allegory (or, as I believe it would be more accurate to define it, “trans-literal” interpretation), which is inseparable from poetry; he also masterfully traced the historical development of the term. However, he was maybe less incisive in his selection of examples that should explain the peculiarities of the *typological symbolism* in Dante's work. This concept, borrowed from mystical exegesis, assumes great significance even in passages of the *Commedia* never analyzed in this light – such as the episode of Paolo and Francesca. *Figura* implies a surplus of meaning: beyond one character lies another character; beyond one story, another story. From the medieval novel through the *roman à clé*, this narrative strategy extends all the way to contemporary literature and to Proust: recognizing it means discovering an entirely different *Recherche*.

1. *Stilistica, diktat crociani e metodi formali*

Passata ormai la stagione in cui la discussione su metodi, strumenti critici e ferri vecchi o nuovi aveva sopraffatto la ricerca sui testi, il tema della ‘teoria nascosta’ offre ancora qualche motivo di riflessione a chi, gettando uno sguardo retrospettivo al variegato panorama culturale del secolo scorso, s’interroghi su splendori e decadenza della critica stilistica, divenuta egemone intorno agli anni ’70. Al successo aveva contribuito non poco la diffusa insofferenza per certe «frettolose e grossolane analisi sociologiche» (Onofri [1995] 2023, 105-106) al cui confronto gli esercizi proposti dagli adepti della stilistica, quasi sempre ammirevoli per ingegno e cultura, apparivano come un consolante approdo a una sorta di ‘aristocrazia dello spirito’, per usare l’espressione riferita da Auerbach ([1929] 2001, 36; [1963] 2009, 25) alla «comunità del cor gentile». Erano però in agguato effetti perversi. L’autorevolezza accademica dei capiscuola che, privilegiando l’approccio linguistico-filologico, promossero un’apertura incondizionata prima allo strutturalismo e poi alla semiologia (nel cui nome, sulle orme dei formalisti russi, si applicarono gli stessi protocolli aperti-Sesamo alle fiabe siberiane, alla *Commedia* e ai romanzi di Calvino), innescò un’insana competizione per la conquista del podio formale; ma che la fede nell’infallibilità ermeneutica di quel tipo d’analisi non fosse tetragona neppure nei padri fondatori della stilistica traspare anche da dichiarazioni e distinguo dei tre grandi critici del secolo scorso, Spitzer, Auerbach e Contini. Quest’ultimo, a dire il vero, aborrisce il proliferare di certi vacui epifenomeni, ma esternava le sue riserve solo in conversazioni private con gli allievi; sicché la critica struttural-semiologica portata alle estreme conseguenze morì per lenta consunzione, non prima d’aver tramortito la saggistica letteraria con overdose di formule, diagrammi e terminologia inutilmente astrusa.

Un pregevole saggio dedicato alla «stilistica filosofica» degli illustri maestri sopra ricordati individua la caratteristica prioritaria del loro metodo nella capacità «di vedere le opere come ‘forme di vita’, di mettere in rapporto ‘testo’ e ‘mondo’ partendo dall’esplorazione della superficie del testo e dall’attenzione al particolare, «nella consapevolezza che la ‘forma’ non è scindibile dal ‘contenuto’» (Mancini 2015, 9): assunto, questo, fuori discussione, purché si abbia ben chiaro che neppure l’indagine formale più acuta e minuziosa sarà di per sé in grado d’illuminarci sul ‘contenuto’, ossia di garantirci la piena intelligenza dell’opera. Significative al riguardo le riserve espresse da Spitzer nei confronti dell’etichetta ‘critica stilistica’, quasi a voler prendere le distanze da un’analisi attenta solo alle peculiarità linguistiche ed espressive: «è pur vero che spesso analizzo con metodi stilistici, ma non credo che la critica estetica possa esaurirsi nella considerazione dello stile; c’è estetica anche nell’intreccio, nell’affabulazione di un’opera poetica. Quindi ho evitato sempre più con il passare del tempo di chiamare le mie raccolte di studi ‘studi stilistici’» (Spitzer 1960, 125-126; Mancini 2015, 19). La rivendicazione di una prospettiva

critica più ampia, volta alla scoperta dell'«architettura del pensiero», attenta alla presenza del *Geist* nella storia e nei testi, resta ampiamente condivisibile. I contributi su Maria di Francia, per esempio (Spitzer 1985, 13-94), offrono spunti attraenti quando la prospettiva si allarga alla tradizione latina e alla posterità dei *poetae philosophi*, mentre i *lais* riletti con epidermica levità come 'favole problematiche' lasciano un'impressione d'inadeguato approfondimento, evocando un piccolo mondo incantato e *naïf* che trova smentita negli stessi colti riferimenti del prologo.

Anche ad Auerbach la stilistica stava un po' stretta. Pur confermando di sentirsi legato al «gruppo dei filologi interpreti dello stile» (Auerbach [1958] 1960, 25), il critico berlinese non mancò di sottolineare il proprio *diversum sentire* rispetto a Spitzer: le sue interpretazioni, scriveva, «mirano sempre all'esatta comprensione della singola forma linguistica, della singola opera o del singolo poeta. In perfetta armonia con la tradizione romantica [...], egli tende soprattutto a cogliere esattamente le forme individuali. A me invece interessa qualche cosa di universale» (ivi, 26). Quanto a Curtius, altra grande *auctoritas* degli studi letterari in area germanica, la sua sterminata ricerca sui *tópoi* confluita in *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948) era distante dalla stilistica: oggi ci appare piuttosto come un eruditissimo saggio d'impostazione comparatistica con stimolanti intuizioni pre-strutturaliste, e non a caso è stato osservato che «il particolare storicismo di Auerbach ancora più nettamente che alla critica stilistica di Spitzer, sul quale peraltro diede dei giudizi non sempre ispirati ad autentica simpatia, si contrappone all'interpretazione dei *tópoi* di Curtius e, più in generale, alla sua concezione della civiltà medievale» (Lucchini 2016, 262). In Italia dettava la linea Benedetto Croce, che nella raccolta di saggi danteschi pubblicata in occasione del sesto centenario della morte del poeta aveva proclamato il dogma dell'incompatibilità tra allegoria e poesia (Croce 1921, 20):

tra le forme d'espressione [...] usuali o predilette nel Medioevo, c'era, senza dubbio, l'allegoria, il fare a nascondino, il proporre e sciogliere indovinelli; e talvolta occorre, per intendere certi concetti o per avere notizia di certi fatti, decifrare (se i mezzi disponibili consentono di decifrarli) i criptogrammi allegorici. Ma, checché pretendano e vantino gli investigatori e congetturisti delle allegorie dantesche, nella poesia e nella storia della poesia le spiegazioni delle allegorie sono affatto inutili e, in quanto inutili, dannose. Nella poesia, l'allegoria non ha mai luogo: se ne parla bensì, ma, quando si va a cercarla e a volerla cogliere, non si trova: ombra vana perfino nell'aspetto, nonché all'abbracciare.

Non c'era motivo per tenere in gran conto gli assiomi di chi pretendeva, nonostante una limitata conoscenza della letteratura medievale latina e volgare, d'interpretarne i capolavori alla luce di una propria estetica presunta universale; eppure il prestigio del «papa laico della cultura italiana» (definizione gramsciana) mise quei postulati al centro di un inutile dibattito, e l'irriducibile «avversione per la poesia allegorica dantesca gettò una larga e duratura ombra

su gran parte della critica italiana successiva» (Zambon 2021, 16). Per contro, in *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Auerbach [1929] 2001, 215) si affermava senza alcun timore reverenziale che «in ihm Lehre und Dichtung nicht trennbar sind» [in lui (Dante) dottrina e poesia sono inscindibili]. Sconfessato nella sua *petitio principii*, Croce inizia la recensione all'ambizioso saggio del giovane accademico con un elogio che suona quasi beffardo, visto che la benevolenza esordiale trascolora ben presto in reprimenda al discolo impertinente (c'erano tra i due 26 anni di differenza) reo d'aver messo in discussione, lui piccolo barbaro teutonico, la superiorità dell'italica sapienza: «L'Auerbach non si è reso pieno conto che la distinzione fra teoria e poesia, 'intenzioni' ed effettualità poetica, ormai universalmente accolta in Italia e la cui tradizione dal De Sanctis risale al Vico, è qualcosa che preserva la critica italiana della poesia e dell'arte da quello psicologismo e storicismo in cui la critica tedesca cade assai spesso e di cui anche oggi offre esempi cospicui» (Croce 1929, 214).

Tuttavia, nascondendosi a volte l'eterogenesi dei fini anche in pagine da dimenticare, quella stroncatura ebbe l'effetto positivo di stimolare Auerbach ad approfondire il concetto di 'figura'. Il saggio del 1929 mostra ancora un forte influsso della critica stilistica nel confronto tra le peculiarità formali di Dante e quelle dei precursori (trovatori e stilnovisti), oltre che nell'attenzione alla riflessione teorica esposta nel *De vulgari eloquentia*; però, al di là delle puntuali osservazioni sullo stile, si percepisce una netta presa di distanze dall'idea spitzeriana del testo come *hortus deliciarum*. Non è certo *conclusus* l'*hortus* di Auerbach: la sua indagine, mentre si sofferma sulla sperimentazione perseguita dai poeti occitani studiati e citati a modello da Dante, si distacca dal giudizio negativo, di stampo romantico, espresso da Vossler sulle canzoni «pompose e vistose», pur senza respingere *in toto* la banale distinzione dello stesso critico fra trovatori concentrati sull'abilità tecnica (strutture metriche complesse, *rimas caras*, lessico intessuto di vocaboli rari e oscuri) e «cantori del sentimento immediato» che con naturale freschezza e semplicità «singen wie der Vogel singt» [cantano come canta l'uccello]:

È certamente vero che Giraut de Bornelh, Folchetto di Marsiglia, Arnaldo Daniello e altri poeti citati da Dante non possono più poetare così spontaneamente, dall'empito del sentimento, come Jaufré Rudel e Bernardo di Ventadorn, e che essi si sforzano di superare una grande difficoltà; ma le loro poesie non sono affatto solo opere rappresentative [*repräsentative Schauwerke*, 'opere di bell'effetto' (ma di maniera)], e non è l'*art pour l'art* la dottrina nascosta nei versi oscuri e nell'arte della rima (Auerbach [1963] 2009, 47).

La difesa dell'*obscuritas* e delle più raffinate tecniche versificatorie dalla superficiale accusa di 'artificiosità ricercata per mero sfoggio di bravura' non si limita alla rivalutazione del gran lavoro formale esperito dai migliori fabbri del parlar materno. Vi si coglie un'embrionale percezione del nesso decisivo tra la ricerca dell'eccellenza stilistica e l'arduo percorso verso la perfezione spirituale che sola può garantire l'accesso al servizio della *domna*: «Come

quasi dappertutto nelle opere manieristiche dell'arte medievale – e così pure nel manierismo vero e proprio del XVI secolo – è contenuto [...] uno spiritualismo di derivazione neoplatonica, un misticismo fortemente soggettivo, che nella reinterpretazione e sublimazione del fenomeno giunge all'idea» (ivi, 47-48).

Auerbach, dunque, intravede nella poesia trobadorica d'ispirazione erotica un nucleo «di derivazione neoplatonica» inscindibile dal linguaggio metaforico-allusivo che, come nella più sottile tradizione mistica (Lazzerini 2017), esprime attraverso immagini carnali il desiderio di un'*Amor* che è puro anelito al soprannaturale; per contro, il canto in lode di una *domna* reale e persino storicamente individuabile dispiega sovente gli stessi *tópoi* adibiti alla lode di Sapienza. Con l'avvertenza che quest'ultima, nella sua femminilità allegorica, può teoricamente identificarsi tanto nel supremo grado dell'esperienza contemplativa (il vagheggiato amplesso equivalente all'*osculum* dello Sposo) quanto, in ambienti eterodossi, nella gnosi catara; e forse certe astute ambiguità di stampo nicodemitico contribuirono al successo della lirica occitana, in concomitanza non casuale con la massima diffusione dell'eresia. Meno convincente è l'interpretazione di questo recuperato spiritualismo in chiave di «misticismo fortemente soggettivo»: si attinge invece all'inesauribile patrimonio dell'esegesi medievale, che si colora di valori estetici nel segno di san Bernardo, il *doctor mellifluus* che, penetrando il senso profondo delle Scritture, diffonde una dolcezza (il miele è simbolo della sapienza nascosta) in cui si scioglie il mistero: «gustare, hoc est intelligere», scrive Guglielmo di Saint-Thierry (come ricorda de Lubac [1959] 1988, 271). Quanto all'idea che i trovatori linguisticamente e metricamente meno impervi siano cantori del sentimento immediato, riteniamo ormai dimostrata l'infondatezza di questa lettura ingenua: Jaufrè Rudel, a parte i riferimenti alla crociata che introducono un robusto motivo storico-militante nella levità dell'esiguo canzoniere, intesse i propri versi di criptocitazioni polemiche (i bersagli sono Ovidio e Guglielmo IX); Bernart de Ventadorn non canta spensierato «come canta l'uccello», perché il volo della sua *lauzeta*, archetipo dell'*allosedetta* dantesca, è costellato di *tópoi* mistici – con i relativi stigmi lessicali – che prefigurano l'allegoria di un dotto naturalista: «Alauda a laude diei nomen sortita est. Haec igitur [...] contemplativorum studia ex parte repraesentat» (Alexander Neckham [Wright 2003, 115]). Anche i poeti alieni da elaborate architetture strofiche e poco inclini a *rimas caras* conoscono alla perfezione l'arte della *transumptio* e compongono liriche distanti dalla presunta spontaneità popolare a cui pure talvolta attingono; i loro testi sono allusivi ed elusivi quanto basta per suggerire ai lettori più accorti una *mira profunditas* comparabile a quella nascosta sotto la scorza del *sermo humilis* scritturale.

La riflessione su spiritualismo e misticismo trobadorico poteva preludere a un approfondimento della continua, polisemica transizione, tipica della letteratura medievale in lingua d'oc, dalla lettera all'accezione simbolica. Si pensi alla mutevole identità della figura di *midonz*, che svara da un'allegoria

permixta apertis (ossia disvelata da riferimenti biblici ‘parlanti’) all’intenzionale ambiguità instaurata tra *Amor* (sostantivo femminile) oggetto del canto e *domna* destinataria del componimento poetico, fino a inversioni parodiche scurrili e a rivisitazioni in chiave politica astutamente dissimulate. Esemplari, per queste ultime, i casi dei due grandi romanzi occitani, *Jaufre* e soprattutto *Flamenca*, dove le allusioni ferocemente anticapetinge e quelle palesemente filoaragonesi sono ben decifrabili tra le *subtilitates* profuse da chierici educati all’esegesi scritturale secondo i quattro sensi, a dispetto di tante vacue cicalate moderne su ideologia ‘cortese’ (che lì è soltanto ironico *integumentum*) e blasfema trasgressione della morale ecclesiastica. Invece il promettente accenno di Auerbach a uno stretto rapporto con la cultura mediolatina coeva resta generico, quasi che l’acuta intuizione fosse frenata da una prevalente lettura per linee interne, conforme al metodo della critica stilistica (nel 1928 erano per l’appunto uscite le *Stilstudien* di Spitzer) e non insensibile ai dettami della stessa estetica crociana, che oltre a esecrare l’allegoria derubricava le ricerche su fonti e aspetti storici, indispensabili strumenti ermeneutici, a elementi allotri. Arnaut Daniel è sì «un talento eccezionale»; senza dubbio «c’era in lui l’arcana mescolanza di sensibilità passionale e di rigore logico che anche Dante possedeva», ma... c’è un ma: «l’ascoltatore deve cercare significati artificiosi e nascosti, e l’effetto generale si spezza». L’*excellentissimus gradus constructionis* suscita ammirazione nella poesia dantesca ma non entusiasma il lettore della lirica d’oc. Cos’è che in Dante fa la differenza? Perché i suoi versi danno un’impressione di vigore e di nitore che raramente promana dal canto trobadorico?

Lo studioso procede allora a un attento esame della sintassi dantesca, scorrendo nell’arte «d’intrecciare le rime con la regolarità e l’esattezza del periodo» (Auerbach [1963] 2009, 48) il *quid* che mancava ai maestri del *trobar* per raggiungere le stesse vette d’eccellenza: le frasi di Arnaut Daniel, per esempio, non mostrerebbero «un libero e continuo fluire e una distinzione evidente fra le parti» (ivi, 49). Forse è così, o forse questa conclusione è solo il tentativo di spiegare razionalmente, sulla base di dati stilistico-formali oggettivi, la sensazione di freddo mestiere percepita nel *trobar clus*. Il giudizio negativo sui trovatori resta peraltro arbitrario e debolmente motivato: si parla di «metaforismo» falso e impreciso, di pensieri generici, slegati e strani, di «struttura» imperfettamente congegnata. In realtà nelle liriche più felici dei poeti che Dante riconosceva come suoi maestri non c’è né fatua esibizione né gratuita bizzarria: si avverte invece l’ansia di esprimere, attraverso la strenua ricerca verbale e la sfida delle innovazioni metriche, una tensione mai appagata verso la Bellezza e la Verità.

2. Auerbach e le implicazioni del figuralismo: Francesca, Paolo e il personaggio-poeta

La prospettiva cambia quando, nel 1936, i tragici eventi che preludono alla seconda guerra mondiale costringono Auerbach, come già Spitzer, a lasciare la Germania per rifugiarsi a Istanbul. Le difficoltà di reperire nelle biblioteche turche i testi indispensabili a un filologo romanzo potevano far temere un periodo buio per la ricerca. Invece, grazie all'interessamento del nunzio apostolico mons. Roncalli (futuro papa Giovanni XXIII), l'esule ebbe accesso alla biblioteca del convento domenicano di Gàlata. Il patrimonio librario dei Padri Predicatori non annoverava riviste o collezioni professionalmente utili al docente di Marburgo; c'era però la *Patrologia* del Migne, e immergendosi in quella lettura Auerbach rimase colpito dalla creatività dell'esegesi mistica nell'esplorazione di ogni rigo della Scrittura alla luce dei quattro sensi (storico, allegorico, tropologico, anagogico). A questo punto l'influenza della critica stilistica e delle sue capillari ricognizioni, evidente nella produzione giovanile, sembra passare in secondo piano di fronte alla scoperta dell'analogia tra la funzione assegnata da Dante ai personaggi più memorabili della *Commedia* e i fondamenti dell'ermeneutica transletterale, con particolare riferimento al concetto di *typus* o *figura* (dove il titolo del celebre saggio). Come la *spiritalis intelligentia* nata dalla Redenzione e diffusa dal Nuovo Testamento svela l'aspetto profetico di un episodio veterotestamentario e sovrappone un significato spirituale ai protagonisti di quell'evento, che pure conserva intatta la sua dimensione storica, così Virgilio può divenire ipostasi della *rationalis philosophia* (Pietro di Dante) o della *ratio naturalis in homine* (Benvenuto da Imola) mantenendo la propria identità di poeta augusteo e cantore dell'impero romano; Beatrice è, in quanto guida subentrante alla ragione nell'*itinerarium mentis in Deum*, *imago* della teologia e della grazia, 'figura', infine, di Cristo-Sapienza (1 Cor 1, 24), pur restando la piccola Bice Portinari che conquistò il cuore del giovanissimo Dante.

Simili raffronti tra protagonisti di episodi biblici e personaggi letterari hanno suscitato non poche perplessità. Se gli esegeti medievali, concordi, vedono in re David la *figura Christi* per eccellenza, sarà lecito estendere analoga definizione a Beatrice – postfigurazione, non prefigurazione –, considerando pertinente la doppia identità (storica e simbolica insieme) e irrilevante il palese *hýsteron próteron*? L'interrogativo offre l'occasione per discutere qui alcuni dei rilievi avanzati (su altri aspetti problematici della teoria cfr. Lazzerini 2010, 92-93 e 121-126; Lazzerini 2013, 265-204). A conclusione del saggio su *Figura*, Auerbach precisa d'aver voluto dimostrare come l'intenzione di Dante fosse quella di rappresentare il mondo terreno storico «già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino, già giudicato» (Auerbach [1963] 2009, 125); l'aldilà della *Commedia* non solo contiene quel mondo, ma è il luogo dove ogni forma terrena trova piena realizzazione. Il principio costitutivo del peculiare realismo

dantesco (ivi, 127) viene quindi individuato nella concezione figurale, in radicale disaccordo col dogma crociano dell'incompatibilità tra poesia e allegoria. È stato però osservato che la figuralità «si determina in senso orizzontale, storico terreno, e implica un rapporto tra diversi di tipo analogico; non si costruisce in senso verticale, fra terreno e sovraterreno, storico e metastorico, né all'interno di un'identica realtà» (Mineo 2009, 129). Critica in parte condivisibile: possiamo concordare sul fatto che la nozione auerbachiana di figuralità tenda in qualche caso a diluirsi in una generica interpretazione transletterale, laddove sarebbe auspicabile evitare un eccessivo ampliamento semantico di termini codificati dall'esegesi. Un'altra obiezione pertinente riguarda il rapporto col concetto di realismo: «se la figura è l'anticipazione, che realismo sarebbe quello del poema? È 'reale' il momento anteriore, quello che viene successivamente inverato? O quello dell'inverarsi, che però, a rigor di termini, andrebbe riferito al senso anagogico?». Nel mirino entra soprattutto Beatrice: «il critico [Auerbach] voleva contestare il giudizio di chi negava la possibilità di un coincidere di realtà storica e 'significato più profondo'»; ma pur essendo innegabile la dimensione simbolica del personaggio, «il principio figurale non poteva essere idoneo a convincere della legittimità della coincidenza, poiché in questione era messa in sé la consistenza umana della fanciulla fiorentina per l'attribuzione di un così alto significato» (ivi, 130).

Sfuggono qui all'obiettore alcuni dati basilari, che invece sono stati acutamente messi in luce da Henri de Lubac nel suo fondamentale trattato sull'esegesi medievale. Dante assegna alla sua 'donna' una precisa identità terrena, quella appunto della fanciulla fiorentina, per mostrare l'essenza teologica della sua poesia, distante sia da un'astratta allegoria di tipo boeziano – la *philosophia* della *Consolatio* – sia dalla lirica profana (anche se, nonostante la pervicace vulgata, la polisemia della *domna* trobadorica è un precedente ineludibile). Mettere in risalto il livello storico significa distaccarsi dall'*ornatus* dei poeti per conformarsi al modello scritturale; e come i personaggi-*typus* della Bibbia compiono azioni biasimevoli o addirittura criminali, ma di cui a posteriori, compiuta la Redenzione, l'intelligenza spirituale scopre il significato profetico, così Dante personaggio-*auctor* costruisce intorno a fatti autobiografici di per sé trascurabili una storia che egli stesso reinterpreta in prospettiva escatologica. Prototipo di questa narrazione è il libro *digito Dei scriptus*, con annessa esegesi mistica: l'ingegno dei *philosophi* sfida l'oscurità o l'apparente irrilevanza della lettera per dimostrare che quanto nella Bibbia si legge di scandaloso (le frodi di Giacobbe, il progetto omicida dei fratelli di Giuseppe, l'incesto di Lot con le figlie, l'adulterio di David) tale appare solo alla nostra inadeguata intelligenza e cela invece un insegnamento profondo. Ogni possibile significato è contenuto nella Scrittura: sta all'acume dell'esegeta estrarne quello più illuminante, sfidando l'antinomia. È accettabile che il Salvatore sia prefigurato dal re d'Israele che, come dice Agostino (de Lubac [1959] 1988, 96), sbarazzandosi di Uria per commettere adulterio con Betsabea «graviter scelerateque peccavit»? Può David

peccatore essere figura del figlio di Dio, *agnus sine macula*? Possono l'adultera Betsabea o la meretrice Raab rappresentare simbolicamente la Chiesa? La risposta è sempre 'sì', giacché il senso ulteriore svelato dall'avvento del Cristo spiega e riscatta la lettera dell'Antico Testamento senza per questo giustificare i misfatti degli uomini. È il paradosso (su cui ha richiamato l'attenzione de Lubac, ivi, 99) posto a fondamento dell'esegesi da Ambrogio, Agostino e Gregorio Magno. Quest'ultimo, definendo la storia di Tamar e Giuda «exsecrabilis iuxta litteram, laudabilis iuxta significativam intelligentiam», compendia nella duplice antitesi il principio che in ambito anagogico non valgono i consueti parametri (anzi, l'interpretazione 'per antifrasi' è particolarmente apprezzata).

Ora, se colpe orrende non costituiscono ostacolo alla reinterpretazione cristologica di un personaggio storico, perché mai un'inadeguata «consistenza umana» di Beatrice Portinari dovrebbe escludere, nell'ottica dantesca, la sua spirituale identità di *figura Redemptoris*? Quanto all'inversione del rapporto cronologico tra enigma della figura veterotestamentaria e sua retrospettiva illuminazione cristiana, basterà osservare che l'identità storica del Nazareno non si sovrappone a quella dei patriarchi o sovrani d'Israele, ma è la sua *funzione* salvifica che a posteriori viene riconosciuta in loro come anticipazione profetica. Non dissimile è il percorso di Dante ermeneuta della propria personale esperienza: l'*auctor* stesso si fa investigatore dell'arcano significato e lo mette in chiaro. Prima di tutto, sulle orme del vescovo d'Ipbona, vige il principio *nomen omen*: come nel nome di David, che significa 'amato', 'diletto', è già insito (de Lubac [1959] 1988, 101) il carattere cristologico, così Beatrice ha il crisma onomastico di 'colei che dà beatitudine' e conduce dall'amore carnale all'amore divino in forza dell'*analogia entis*. A mio avviso la ricerca di Auerbach non ha perso la sua validità, nel complesso: semmai potremmo domandarci se ne siano state esplorate tutte le potenzialità.

Partiamo da un'ulteriore considerazione sul caso paradigmatico di David e Betsabea. L'insegnamento morale desumibile dalla vicenda è palese: nessuno è al riparo dalle tentazioni, ma neppure a chi sia caduto nella più profonda abiezione, purché pentito, Dio nega la sua misericordia. Poi, come sappiamo, l'esegesi mistica scopre *sub cortice* un'altra storia: re David/Cristo libera Betsabea/umanità/Chiesa da Uria/antica legge/sinagoga/diavolo e la lega a sé con una nuova promessa. C'è un dato importante: il triangolo biblico giovane amante - bella sposa fedifraga - vecchio marito diventa un vero e proprio paradigma letterario, replicato con enorme successo dagli autori medievali. Quante volte troviamo questo schema narrativo, che si ripropone in varie forme ben oltre il medioevo?¹ Tristano, Isotta e re Marco; Lancillotto, Ginevra e re Artù; Cligès, Fenice e l'imperatore Alis; Guillem de Nivers, *Flamenca* e

¹ L'*auto* di Calderón de la Barca *El veneno y la triaca*, dove il Pellegrino è Cristo, l'Infanta è l'umanità, il Lucero è Lucifero, delinea una storia della redenzione dal peccato originale in parte rimodellata sulla leggenda di Tristano e Isotta.

Archimbaut de Bourbon... Nel geniale romanzo occitano di *Flamenca*, l'anonimo autore riutilizza l'antico modello non per diffondere una presunta ideologia cortese, come ancora si va ripetendo in contributi (a)critici di sconcertante banalità, ma per evidenti scopi politici, in funzione anticapetingia e filoaragonese. *Figura Christi* è il giovane Guillem (che adombra il re d'Aragona, Jaume *el Conqueridor*), liberatore dell'amata *Flamenca*-terra d'oc dalle grinfie dell'attentato Archimbaut, geloso marito-aguzzino. Costui esibisce connotati diabolico-animaleschi che, nella peculiare accezione politica attribuitagli dall'Anonimo, recuperano un *tópos* denigratorio tradizionalmente usato contro i sovrani francesi e qui esteso per dilleggio al signore di Bourbon, un fedelissimo della monarchia capetingia. L'eroe-amante dei 'racconti d'adulterio' mostra di solito tratti cristologici ben riconoscibili²; ed è difficile pensare che nel sangue versato per amore da Tristano, da Lancillotto o dal cavaliere-astore di un *lai* di Maria di Francia, *Yonec*, i chierici medievali non ravvisassero il simbolo di una *passione* (termine da intendere in duplice accezione, quella profana di 'trasporto amoroso' e quella religiosa di 'martirio') più forte della morte.

Sul motivo dei ferri acuminati che feriscono o uccidono il violatore del talamo coniugale offrono osservazioni interessanti due saggi, «Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso» e «... *de fole amor*» (Avalle [1978] 1990 e Avalle [1975] 1990). Al centro del primo è la compresenza di elementi cristiani e folklorici in *Yonec*, dove i riferimenti all'Annunciazione³ si fondono col mito quasi universale dell'amante divino d'aspetto teriomorfo; l'altro rintraccia invece nell'*aithed* celtico le radici storiche della trappola anti-adultero, in origine strumento della caccia ai trasgressori dell'ordine costituito. *Yonec* rientra a pieno titolo nello schema triangolare: c'è un vecchio marito geloso che, precursore di Archimbaut, tiene prigioniera in una torre la giovane sposa; c'è un misterioso astore che entra nella camera della malmaritata attraverso una finestra e si trasforma nel bel cavaliere Muldumarec. Venuto a conoscenza degli incontri clandestini della moglie con l'amante alato, il tradito dispone sulla finestra spiedi acuminati che saranno fatali: ferito a morte, il cavaliere si getta sul letto della dama e ne insanguina le lenzuola (Marie de France, *Lais* [Harf-Lancner 1990, 198]). È un particolare che ritorna nel *Chevalier de la charrette* (Chrétien de Troyes [Méla 1992, v. 4700]), benché qui le piaghe abbiano una diversa causa: Lancillotto

² Ivi compreso un moderno epigono, l'eroe eponimo di *Calendau*, poema di Frédéric Mistral. Il giovane pescatore provenzale, folgorato da una mirabile visione femminile (plurivoca figura che è insieme fata *Esterello* e principessa dei Baux, ipostasi di Natura e patria occitana bistrattata da un orrido marito-bandito che, come il *gilos* in *Flamenca*, rappresenta la prevaricazione francese), compie per conquistare l'amata un duro percorso iniziatico-sapienziale, allusivo a quello imposto da *midonz* agli antichi trovatori (e da moderne società segrete agli 'apprendisti'). Prima di centrare l'obiettivo, il *naïf* dovrà affrontare una *via crucis* di prove terribili, rischiando più volte la vita.

³ O più probabilmente all'Incarnazione: il cavaliere alato è più prossimo allo Spirito Santo che all'arcangelo Gabriele, visto che la coppia clandestina concepisce un figlio, *Yonec*, in una *commixtio* tra umano e divino che comporta il sacrificio cruento del partner soprannaturale. Divenuto adulto, l'orfano del cavaliere vendicherà il padre tagliando la testa al perfido patrigno.

si è ferito le dita nello sforzo di piegare le sbarre della finestra dietro la quale lo attende Ginevra. Nel *Tristan en prose* l'infido Sandret colloca falci affilate accanto al letto d'Isotta: Tristano, che pure ha visto la trappola, non se ne cura, tanto forte è il desiderio di giacere con la regina, ma il sangue uscito dai tagli perderà i due amanti. L'episodio è ripreso nel *Tristrant* di Eilhart von Oberg, dov'è lo stesso re Marco a far porre come barriera anti-adultero una trave «mit schniden ysen», 'con ferri taglienti'. Infine la memoria dei ferri letali entra nel commento del Boccaccio all'episodio di Paolo e Francesca (più che «esposizione», una vera e propria novella che aggiunge una quantità di dettagli allo scarno racconto dantesco): Paolo, per sfuggire alla vendetta del fratello, si getta in una botola, ma «s'appiccò una falda d'un coretto, il quale egli avea indosso, ad un ferro». Gianciotto se ne accorge e corre verso di lui brandendo uno stocco; Francesca s'interpone a difesa di Paolo, ma il marito «avea già alzato il braccio con lo stocco in mano» e involontariamente la trafigge. Disperato, estraе l'arma dal petto della moglie e uccide il fratello (Boccaccio, *Esposizioni* [Padoan 1965, 316-317]).

Forte delle sue letture di «prose di romanzi», Boccaccio riporta dunque l'episodio al modello ancestrale dell'*aithed*, riconosciuto da Aualle (cui preme soprattutto l'«interesse teorico del passaggio di uno schema compositivo da un universo semiologico a un altro») come archetipo delle leggende di *fole amor*: non un *Urtext*, ma un insieme di elementi che rinviano ai costumi di arcaiche comunità celtiche e al diritto barbarico. Remote radici di cui però non c'è la minima traccia nei versi di Dante, dove tutto parla di società cortese: quella stessa società dov'era fiorita una lirica che, almeno a livello superficiale, esalta la non-coniugale *fin'Amor* del trovatore per la dama altolocata, relegando il *gilos* in un ruolo 'scortese' e ostile. Francesca perora la tesi dell'innamoramento ineluttabile con fine retorica e citazioni stilnovistiche, ma anche con chiari riferimenti al *De Amore* di Andrea Cappellano, «diffamatissima teorizzazione materialistica dell'amor cortese» (Contini [1958] 1970, 345). Se è vero che, «nel trasferirsi nell'universo semiologico 'cristiano' e 'romano', il centro di tale 'motivo' [la caccia all'adultero] si sposta sull'asse dell'amore e della santità del vincolo matrimoniale» (Aualle [1978] 1990, 280), perché Dante non mostra alcun compiacimento per la giusta punizione? Perché «la complicità affettiva dell'io viaggiatore, pietà, svenimento, anzi tenerezza ancor prima che i due gli sian cogniti, e insieme la condanna del demiurgo giustiziere?» (Contini [1958] 1970, 347). E se l'aspetto tropologico resta, per così dire, in sordina, basterà a giustificare il crollo emozionale del v. 142 («e caddi come corpo morto cade») la spiegazione intuitiva che, essendo l'inferno di Dante «anche il luogo dei suoi peccati vinti, la sede delle sue tentazioni superate (ivi, 348)», il destino di Paolo «poteva essere anche il suo senza l'intervento di Beatrice» (Pirovano 2021, 9)? O dovremo piuttosto prendere atto di un dato evidente, che il turbamento riguarda più il poeta che l'uomo Dante? Giunto «a considerare Beatrice [...] insieme donna, donna amorosa, e santa (senza cessare di essere

reale)» (Contini [1958] 1970, 351), a identificarla insomma come salvifica *figura Christi*, l'*auctor* prende forse le distanze non tanto «dall'inermità della pargoletta, dell'amore-libidine», quanto dall'indifferenza al 'senso ulteriore', smarrito nei fluviali romanzi divulgatori di *matière de Bretagne* tra storie d'amore collaterali e *ambages pulcerrime*. Riconoscendo con Auerbach la sostanza «religioso-teologica (e non passionale-umana) della terzietà dell'oltretomba nella concezione medievale e dantesca» (Mineo 2009, 121), la smentita all'interpretazione passionale-umana sarà reperibile proprio nella *mise en abyme* ideata da Dante per significare come al poeta incomba il dovere di «mostrare la vera sentenza» che non a tutti è dato vedere, perché «nascosa sotto figura d'allegoria» (*Convivio* I, II, 17). Non erano certo ignoti a Dante i sovrasensi del triangolo biblico David-Betsabea-Uria, né poteva sfuggirgli ciò che traspare, più o meno rapsodicamente, dalle storie arturiane rielaborate per un più vasto pubblico. Del resto, non erano passati inosservati all'Anonimo di *Flamenca* i tratti cristologici del Lancelot di Chrétien de Troyes, trasferiti a Guillem de Nivers con l'aggiunta di allusioni al Salvatore stesso e al suo *typus* veterotestamentario, David (Lazzerini 2022c, 281 e ss.): messaggi destinati a lettori in confidenza con le *subtilitates* dell'esegesi spirituale, spie disseminate per illuminare l'identità reale del protagonista-*Conqueridor*, la cui aura messianica è onnipresente nelle cronache del tempo.

Francesca, per Contini «un'usufruttaria delle lettere», è in realtà un'usufruttaria *della lettera*, mentre il 'bacio' di Lancillotto adombrava in origine l'*osculum* salvifico del *Cantico*, simbolo dell'amore tragico che conduce l'Amante alla passione e alla morte, ma fa morire l'amata al peccato; unione dello Sposo e della sposa, del divino e dell'umano nel Verbo incarnato. Non ha suscitato particolare attenzione tra i commentatori quel *cotanto* amante: un amante la cui nobiltà viene esaltata in clausola (benché lo *status* di Ginevra, la regina per antonomasia, sia ovviamente superiore) tanto da indurre il sospetto che Francesca intuisca ora quello che in vita le era rimasto oscuro, un po' come Bonagiunta 'vede' il nodo che aveva trattenuto lui, il Notaro e Guittone «di qua dal dolce stil novo» (*Purg.* 24, 56-57). Dante trova negli amanti di Gradara e nel 'geloso' Gian Ciotto un perfetto equivalente del triangolo biblico-arturiano; ma i due sono solo poveri replicanti ignari che imitano i loro eroi *secundum carnem*, senza rendersi conto di farsi emuli, anziché di Lancillotto e Ginevra, della più esecrata coppia biblica, Erode ed Erodiade, cognati adulteri e incestuosi. Perduta la dimensione simbolica dei primi e sottilmente polisemici romanzi, la letteratura d'intrattenimento diffonde la nuova morale e conduce alla perdizione. Il tragico epilogo è plastica rappresentazione del detto paolino «Littera enim occidit, spiritus autem vivificat» (2 *Cor* 3,6), con Gian Ciotto – epigono di Uria per interposti re di Bretagna e Cornovaglia – che da vittima diviene carnefice, impersonando la *littera occidens*.

La storia di Paolo e Francesca è dunque un'*inventio* esemplare, mirabilmente congegnata al fine di rappresentare i rischi, per il corpo e per l'anima, della

lettura ingenua; il malessere dantesco non nasce dall'angoscia del peccatore conscio della propria fragilità nei confronti di pulsioni lussuose, ma dal turbamento del poeta posto di fronte alla sua pesante responsabilità nella diffusione attraverso il volgare di modelli, pur nobili, potenzialmente corruttivi per fruitori impreparati, e di conseguenza al dovere morale di apparecchiare ai 'miseri' il pane insieme alla vivanda (*Convivio* I, I, 11), ossia l'istruzione che fornisca, oltre al diletto, il nutrimento dello spirito celato *sub cortice*. È l'assunto che ispira la divulgazione dei principi indispensabili alla comprensione della «veritate ascosa» (quasi glossa sapienziale, nel *Convivio*, a una poesia che tenda per asintoto a dignità di Scrittura) e la meditazione sul ruolo socioculturale del *poeta theologus*; perché «coloro che a così alta mensa sono cibati non senza misericordia sono inver di quelli che in bestiale pastura veggiono erba e ghiande sen gire mangiando» (*Convivio* I, I, 8-9).

3. *Il personaggio e il suo doppio: Ulisse*

C'è un altro momento in cui Dante si sente profondamente coinvolto dalle parole di un dannato, dopo il dramma dell'eros potenzialmente fatale che il personaggio-poeta, grazie alla funzione salvifica di Beatrice, sublimerà in *caritas*. Nell'ottava bolgia lo angoscia il timore del rischio legato all'ingegno temerario, non frenato da adeguata prudenza e misura:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'ì non soglio,
perché non corra che virtù nol guidi;
sì che, se stella bona o miglior cosa
m' ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi (*Inf.* 26, 19-24).

Anche qui è forse rintracciabile uno spunto euristico scaturito dall'esegesi figurale, in una peculiare accezione estesa: come la verità evangelica disvela e invera le oscure profezie delle storie veterotestamentarie, così Dante recupera Ulisse, eroe arcaico e malnoto benché immortalato dagli antichi (il medioevo lo conosceva solo attraverso le fonti latine), riplasmandolo sul modello celeberrimo di Alessandro Magno⁴ per conferire alla sua ibrida creatura una precisa funzione simbolica (Corti 1981, 86). Citati più volte nel *Policraticus*, dove Ulisse è il

⁴ La leggenda del Macedone, passato rapidamente dalla storia al mito e citato pure nella Bibbia (*Dn* 8,5-8), si era diffusa nell'universo mondo diventando fonte ispiratrice di romanzi in ogni lingua e persino, con l'*Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon, materia d'insegnamento scolastico. I passi danteschi memorati di questo poema latino (più altri singolarmente prossimi al *Libro de Alexandre* spagnolo, della prima metà del sec. XIII) sono segnalati in Avalor [1966] 1990, 220 ss.

campione della *prudentia* e Alessandro quello del valore guerriero insidiato dalla sregolatezza, i due sono accomunati da un'*esuries mentis* (Avalle [1966] 1990, 221-222) che li conduce a una fine tragica e ingloriosa. Alessandro muore avvelenato da un generale fellone, secondo la voce riferita da Plutarco e accolta da Gualtiero di Châtillon nella sua *Alexandreis*; Ulisse inghiottito dagli abissi marini. Inguaribile *curiosus* come il Macedone, il Laerziade scompare nella stessa temeraria impresa vagheggiata e mai compiuta da Alessandro: il «folle volo» della spedizione agli Antipodi, oltre il limite invalicabile delle colonne d'Ercole, alla scoperta del «mondo senza gente» (v. 117). Già nei versi sopra citati s'intuisce una «profonda ragione autobiografica, qualcosa che in Dante scatta a contatto con il personaggio Ulisse e che investe anche la distinzione tra ingegno solo e ingegno guidato da virtù»: in altri termini, «il drammatico racconto di Ulisse è *exemplum* del fallimento di un'avventura dell'ingegno» (Corti 1993, 114), e l'ipotesi che la perigliosa spedizione sia interpretabile come un'allegoria del rischio mortale per l'anima legato alle tentazioni intellettuali coglie probabilmente nel vero, benché siano state espresse riserve sull'attribuzione dello *status* di fonte diretta a coincidenze concettuali e verbali. «Ma questo è Aristotele bell'e buono nell'*Etica Nicomachea*» [I, 3, 1095b 14-22], esclamava Maria Corti (1993, 138 ss) a proposito dell'«orazion picciola». Nei versi «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza» echeggiano sentenze aristoteliche («videtur homo sine sapientia esse quasi brutum animal») divulgate dagli adepti del «pluralismo epistemologico»; che saranno pure stati sospettati a torto d'inclinazioni averroiste e di simpatie per la doppia verità⁵, ma se è innegabile che l'eresia sia inscindibile dalla superbia – «Quis enim haereticorum non superbus est? Qui ecclesiasticam despiciens simplicitatem, ita habet ecclesiae homines quasi bruta animalia, et in tantum superbiae iniuriaequae tumore erigitur, ut contra ipsum creatorem armet os suum», (Girolamo, *Commento* [Maisano 2013, 206]), è altrettanto vero che la presunzione intellettuale porta allo smarrimento della «diritta via». Né re né filosofi possono fare a meno dell'*auxilium Dei*: anzi, entrambe le categorie sono particolarmente a rischio. La fortuna, spiega Giovanni di Salisbury nel capitolo esordiale del *Policraticus*, quando più sembra plaudire ai suoi pupilli già lavora per mandarli in malora; offre all'inizio dolci bevande che mischierà poi, non appena li vedrà brilli, con un veleno letale. È quasi una minuscola epitome della vicenda di Alessandro Magno, che all'apice della gloria comincia a cedere ai vizi e soccomberà di lì a poco alla pozione mortifera. Il comportamento più insensato è quello di chi «sui ipsius contemnit habere notitiam» (Giovanni di Salisbury, *Polic.* [Dotti 2011, 58]); e anche qui il *Policraticus* ci aiuta a capire perché nella virtute e nella canoscenza perseguite da Ulisse non sia tutt'oro quel che riluce. «Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat

⁵ Sulla dibattuta questione dell'aristotelismo radicale si vedano le osservazioni di Luca Bianchi (in Bianchi 2017, 212-218) e Bianchi 2024, 65.

veritas», ammoniva sant'Agostino (*De vera religione*, XXXIX, 72). Definito da Virgilio «scelerum inventor» (*Aeneis* II, 164), il Laerziade sconta nell'ottava bolgia le sue trame fraudolente: «l'agguato del caval», l'astuzia che gli consentì di smascherare Achille nascosto in vesti femminili tra le figlie del re Licomede, il furto del Palladio. Ma nella fiamma infernale degli orditori d'inganni è stato spedito, ci svela Dante, dal turbine che ha posto fine («com'altrui piacque») al folle tentativo di spingersi oltre i confini imposti all'uomo, disdegnando anche lui, al pari di Alessandro, la conoscenza di sé per *foras ire*. Oggetto d'infinite discussioni tra i dantisti, il dilemma superbia / frode è solo apparente. Ai compagni cui dovrebbe garantire un approdo sicuro e che invece conduce alla rovina, Ulisse propone come *virtute* un'inconsulta temerarietà, come *canoscenza* la ricerca di *mundana sapientia* anziché del perfezionamento spirituale; esorta con capziosa citazione aristotelica a un'impresa che il *Policraticus* includerebbe tra le *vanitates* abbrutenti e usa la propria abilità retorica con l'insinuante malizia («prava virtutis imitatrix») degli spregiudicati oratori che, pervenuti al timone dello stato forti della loro parlantina ma «omisso studio sapientiae», da «temerarii atque audaces homines» quali sono producono solo disastri, «maxima ac miserrima naufragia» (Cicerone, *De inventione*, I, 4).

Sant'Agostino, nel *De beata vita*, sviluppa ampiamente la metafora nautica come avventura intellettuale. La meta di chi intraprende il viaggio del pensiero per mari tempestosi è il *philosophiae portus*, da cui si accede alla desiderata terra della 'felicità', ossia al possesso di sapienza, che è verità, ma anche *modus* (l'aristotelica *mesôtēs*), la misura dell'animo: «Si autem quaeritis quid sit sapientia, iam et ipsa ratio [...]; nihil est enim aliud quam modus animi, hoc est, quo sese animus librat, ut neque excurrat in nimium, neque infra quam plenum est coarctetur» (Agostino, *De beata vita* [Catapano 2006, 286]), dove echeggiano le massime dei pagani – il terenziano *Ne quid nimis* e l'oraziano *Est modus in rebus* – accanto all'esortazione paolina a non presumere troppo di sé, *mē hyperphronéin*, «non plus sapere quam oportet sapere, sed sapere ad sobrietatem» (Rom 12, 3), passo non a caso ripreso nel *Convivio*, IV, XIII 9, come rileva Padoan [1960] 1977, 198. Dunque, non solo i piaceri carnali o l'indifferenza al vero sapere degradano la creatura razionale a *brutum animal*; l'uomo *brutescit* anche per il compiacimento di effimeri trionfi, per l'ebbrezza del successo che acceca la ragione: «Sic rationalis creatura brutescit, sic imago creatoris quadam morum similitudine deformatur in bestiam, sic a conditionis suae dignitate degenerat homo, vanitati similis factus [Ps 143, 4], eo quod ex honore collato intumuit et a tumore perdidit intellectum» (Giovanni di Salisbury, *Polic.* [Dotti 2011, 27]). Pochi arrivano alla terra beata superando tutte le insidie della navigazione: molti «errant diutius, saepe etiam periclitantur» (*De beata vita* [Catapano 2006, 232]); il rischio del naufragio incombe. C'è soprattutto un pericolo formidabile che si erge davanti all'agognata meta del percorso sapienziale: un'immane montagna circonfusa di luce ma vuota, talmente fragile

da spaccarsi sotto i piedi di chi, illudendosi d'essere approdato alla vita felice, sprofonda invece nel buio della subitanea voragine (ivi, 232-234).

Nell'alto monte che Ulisse scorge in lontananza i commentatori, quasi unanimi, riconoscono la sede del purgatorio⁶, ma bisognerà pur tener conto dell'accezione simbolica esplicitata dal vescovo d'Ippona nel contesto di una metafora, tanto simile a quella dantesca, dove l'immagine rappresenta il «*superbum studium inanissimae gloriae*». C'è però una differenza: la montagna descritta dal «maggior corno della fiamma antica» non rifulge di luce ingannevole come quella del *De beata vita*, ma è «bruna / per la distanza» (vv. 133-134). Subentra forse la memoria del *mons* biblico di cui san Girolamo, nei *Commentarii in Isaiam* (Maisano 2013, 18), dà un'interpretazione allegorica? «*Montem caligosum sive tenebrosum [...] Babylonem propter superbiam intellege*». Nel segno dell'esegesi transletterale della Scrittura, i due dottori della Chiesa sono concordi: sia il monte illuminato che ostacola l'approdo alla terra della «felicità mentale» sia quello oscuro menzionato dal profeta sono connessi al peccato luciferino. E proprio «de la nova terra», non dal mare, Dante fa nascere il *turbo* che provoca la catastrofe e punisce la *hýbris* dell'eroe greco; come se quel vento uscisse dagli intestini del *mons superbiae* – la boria di cui sono *inflati* certi aspiranti all'approdo filosofico – per travolgere chi naviga spinto dal desiderio di *vanissima gloria* e, con beffarda applicazione del contrappasso, ridurlo *ad nihilum*.

L'esortazione alla misura (e l'esecrazione di ogni eccesso) è un tema fondamentale non solo nella tradizione ecclesiastica, ma anche nella letteratura volgare del medioevo, dalla *chanson de geste* alla lirica trobadorica. Il richiamo all'insegnamento univoco della Scrittura, degli antichi *auctores* e dei Padri era già nell'arcaica *Chanson de Roland* (Segre 2003), dov'è eloquente la replica del saggio Oliviero a Rolando che gli aveva chiesto il perché della sua collera (lassa CXXXI): «voi l'avete provocata, perché il coraggio unito a prudenza non ha nulla a che vedere con la follia, e la misura vale più dell'azzardo temerario. I Franchi sono morti per il vostro comportamento scriteriato». Rolando, di fronte all'avanzata del nemico, per eccesso d'orgoglio aveva rifiutato fino all'ultimo di suonare il corno che avrebbe fatto accorrere in soccorso l'imperatore Carlo: un'ostinazione fatale a lui e alla sua *mult petite cumpaigne* (lassa LXXXVI), condannata alla stessa tragica fine della «compagna picciola» che Ulisse trascina con sé nell'abisso per superba sottovalutazione della propria inadeguatezza («sol con un legno», «vecchi e tardi» lui e i compagni). Ma Rolando non sarà perduto, perché la sua *desmesure* è riscattata dal martirio e redenta dalla grazia (lassa CLXXVI).

⁶ O, per meglio dire, la montagna dell'Eden: come osservò Bruno Nardi, «solo dopo la venuta del Redentore [...] la montagna accolse gli spiriti penitenti» (Padoan [1960] 1977, 197, n. 89).

Come si vede, una fitta trama di corrispondenze lega austeri testi mediolatini, romanzi volgari e *specula principis*. Spicca, su tutti, un motivo condiviso: al di là della gloria mondana e delle velleità di conquista, a indicare il cammino dev'esserci sempre la sapienza, ossia l'umana intelligenza assistita da un'illuminazione soprannaturale. La legge immutabile viene insegnata anche *ritu poetico*, attraverso la metafora di Salomone amante di Sapienza; peraltro la verità scritturale (i maestri di Chartres *docent*) è la medesima che gli antichi *auctores* celano sotto le loro *fabulae*, dando a *Prudentia* / *Sapientia* le sembianze di Minerva, sempre al fianco di Ulisse nell'*Odissea*, o di Acate, il fido compagno posto da Virgilio accanto a Enea (Giovanni di Salisbury, *Polic.*, VI, XXII, 2 [Dotti 2011, 1116])⁷. Ma Minerva non è con Ulisse nel folle volo; come in prossimità della fine, nell'*Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon, solo è Alessandro, lontano ormai dai saggi consiglieri e ridotto a *demens* (Gautier de Châtillon, *Alessandreide* [Berardinello 2019, 314, v. 193]) o nell'iberico *Libro de Alexandre*, a «lunático que non cata medida» (Casas Rigall 2014, 468, 2329c), insomma l'esatto contrario del sapiente: «Semper egenus eris», gli rimprovera ancora maestro Gualtiero (*Alessandreide* [Berardinello, v. 195]), mentre «beatum esse nihil est aliud quam non egere, hoc est esse sapientem», afferma sant'Agostino (*De beata vita* [Catapano 2006, 223]). Resta solo, per sua dissennata scelta, anche il giovane principe della parabola di san Bernardo *De filio regis*, dove il figlio del re è insieme Adamo esule dall'Eden e il figliol prodigo che lascia la casa paterna:

nova quaerens quae nesciebat, qui nulla adhuc nisi bona noverat, patris legibus et paedagogis relictis [...], coepit vagari puer insipiens per montes altitudinis, per valles curiositatis, per campos licentiae, per nemora luxuriae, per paludes voluptatum carnalium, per fluctus curarum saecularium (Bernardo di Chiaravalle, *Parabole* [Gastaldelli 1990, 682]).

Riconosciamo l'agostiniano monte della superbia, le valli della curiosità percorse da Alessandro e poi scrutate dall'alto nel suo volo spericolato, i flutti infidi in cui possono inabissarsi anche certe imprese intellettuali; l'accento all'abbandono dei maestri cui il re aveva affidato il figlio fa pensare all'eclissi di Aristotele negli ultimi anni del Macedone. *Sine custode, sine rectore*, il figlio del re che aveva voluto farsi guida di sé stesso finirà miserabile e prigioniero in terra straniera. Stessa sorte per l'incauto Assalonne nella III parabola di san Bernardo, *De filio regis sedente super equum* (ivi, 706-711), dove re David ingiunge al saggio figlio Salomone di ricondurre alla prudenza il fratellastro, che assetato di gloria galoppa davanti a tutti sul suo focoso cavallo, col monito

⁷ Giovanni di Salisbury cita qui il *De deo Socratis* di Apuleio (*De Deo Socratis* [Baltes et al. 2004, 90]): «[Ulixes] hac eadem comite omnia horrenda subiit, omnia adversa superavit»; «eadem sapientia comite Scyllam praeternavigavit nec ereptus est». È significativo che la stessa funzione sia affidata a Enide, moglie e compagna d'avventure di Erec, nel primo romanzo di Chrétien de Troyes, pensato e composto nella cerchia di Thomas Becket e del Saresberienese, che ovviamente va letto alla luce del simbolismo medievale e degli eventi storici coevi (cfr. Lazzerini 2022b).

del Qoelet: *Vae soli* (*Eccl* 4.10); ma nessuno riuscirà a frenare l'impeto del giovane guerriero. Soltanto dopo lunghe traversie e sofferenze il figlio del re, in entrambe le *Parabole*, sarà ritrovato dai servi del padre e potrà far ritorno a casa. Dante invece, consapevole dei rischi della solitudine, intraprende il viaggio della conoscenza oltre i confini assegnati al genere umano affidandosi umilmente a Virgilio, poi a Beatrice, infine a san Bernardo. Le prime parole che rivolge a Cavalcante (analizzate da Auerbach [1946] 1956, I, 198-199) sono appunto «Da me stesso non vegno» (*Inf.* 10, 61); ed è significativo, in rapporto ai versi danteschi citati all'inizio di questo paragrafo, che il motivo ricorrente nelle *Parabole* dedicate alle perigliose incursioni nella *regio dissimilitudinis* sia quello del polisemico *equus effrenis* da domare con *freno ferreo* (Bernardo di Chiaravalle, *Parabole* [Gastaldelli 1990, 710]). La probabile memoria di questi testi fa emergere in Dante una certa discordanza dal *Policraticus*, che riserva all'eroe omerico l'elogio incondizionato dovuto al campione riconosciuto della *prudentia*, mentre non tace gli aspetti negativi della personalità di Alessandro. La presenza latente del Macedone conferma nell'Ulisse infernale i tratti comuni dell'orgoglio prometeico e della smodata *esuries mentis*, i *filii regis* in filigrana apportano un tocco di temerarietà dissennata, ma forse aggiungono qualcosa al ritratto anche gli oratori invisibili a Cicerone.

Le osservazioni sopra proposte invitano a ripensare le implicazioni della teoria figurale discusse nelle pagine finali del saggio su Farinata e Cavalcante (Auerbach [1946] 1956, I, 218 ss). Sappiamo che a questo mondo appartiene la figura e all'oltretomba il suo compimento nell'ordine eterno: eppure nei dannati ogni aspetto terreno, invece di annullarsi nella condanna irrevocabile, risulta potenziato. Nella *Commedia* «Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta», perché l'ingigantita individualità del reprobato consegnato all'immutabile ordine divino minaccia quello stesso ordine. «L'immagine dell'uomo si pone davanti all'immagine di Dio», affermando, con l'indistruttibilità della persona storica e individuale, l'autonomia dell'essenza terrena; così l'alto stile di Dante, con i suoi possenti ritratti di Farinata e di Cavalcante, diviene più temibile dei «rozzi disordini» provocati dal «buffonesco realismo dei misteri dell'alto Medioevo», e nel caso di Ulisse l'agnizione del 'doppio' nascosto riverbera sul facondo impostore virgiliano (il *fandi fctor* di *Aeneis* IX, 602) l'aura mitica dell'insaziabile esploratore e conquistatore, contribuendo a plasmare un personaggio *polysemus*. Si delinea qui anche una vigorosa proiezione al futuro, giacché possiamo nutrire qualche dubbio sul ruolo 'scardinante' ipotizzato da Auerbach, non certo sulla presenza in *Inf.* 26 di un modello diegetico destinato a un brillante avvenire. Se dietro Ulisse si staglia l'ombra di Alessandro, se quell'ultimo viaggio è il corrispettivo tragico delle peripezie a lieto fine degli incauti *filii regis* (ai cui cavalli indomiti ci fa pensare l'ingegno 'affrenato' di Dante, mentre sullo sfondo s'intravede il metaforico, impetuoso destriero del 'primo amico' Guido), questa identità multipla non sarà forse l'anello di congiunzione tra un figuralismo esegetico divenuto fonte

ispiratrice d'*inventio* poetica e una strategia narrativa che prelude al moderno *roman à clé*?⁸

4. Proust e la critica stilistica: un bilancio fallimentare

Il romanzo del tempo perduto (Auerbach [1927] 2007) è posteriore di un paio d'anni al denso, ipercolto saggio su Proust di un altro grande filologo tedesco (Curtius 1925) e precede di appena un anno il contributo proustiano inserito nelle *Stilstudien* (Spitzer [1928] 1971), agguerrita applicazione della linguistica a un testo letterario contemporaneo, esempio da manuale di critica stilistica, ma – per esser sinceri – un esercizio che si stenterebbe a definire entusiasmante. Spitzer passa al microscopio il ritmo della frase, esamina i diversi piani narrativi, conduce un'indagine capillare sulla lingua, sulle metafore, sulle innovazioni morfologiche; nota che la differenza tra le cose essenziali e inessenziali della vita non ha più peso, «anche se vibra ancora nelle banalità che si raccolgono intorno a Madame Sazerat» (ivi, 237). Altre banalità, osserva, riempiono pagine e pagine della *Recherche*, e ne trae la conclusione che l'intero romanzo consiste «soltanto nell'infinito lavoro spirituale, a cui il sentimento del narratore o di Swann sottopone lo scarso materiale esteriore». Non è vero: intorno a Mme Sazerat, tra banalità interlocutorie, si annidano indizi decisivi. Come potremmo definire il dialogo tra Françoise e tante Léonie sul cane ignoto di Combray? Quattro chiacchiere à bâtons rompus? No, niente è casuale in Proust: se Françoise, parlando dell'animale attribuito a Mme Sazerat, lo qualifica come 'affabile' e 'quasi umano', ci dev'essere una ragione (infatti c'è: per capirlo bastava scoprire un cane con le stesse doti, di proprietà del principe Jules de Polignac e protagonista di un noto aneddoto, riportato in Lazzerini 2018, 190-191). Dal canto suo Curtius, captata la sensibilità «così sottile e affinata» dello scrittore (*diese gesteigerte Sensibilität* [Curtius 1925, 85]) attraverso un acuto esame delle tecniche narrative della *Recherche*, scorge nella raffinatezza [*Erlesenen* (ivi, 108)], nell'attenzione alla sfumatura, nel gusto per le cose rare un carattere tipico della cultura francese e insieme una premessa essenziale per la comprensione dell'arte di Proust, di cui propone una rapida sintesi: «È un'analisi delle cose imponderabili, una elevatissima specializzazione delle sensazioni [*eine höchstgesteigerte Spezialisierung des Empfindens* (*ibid.*), da intendere presumibilmente come 'capacità di acuire in sommo grado la sensibilità percettiva']. Descrive le variazioni dell'esperienza con una precisione mai raggiunta. E lo fa in tutti i campi». Intuizioni penetranti, traccia suggestiva, ma forse più d'un lettore resterà *sur sa faim*.

⁸ Osservazioni sulla lunga storia del romanzo a chiave, con particolare attenzione a misinterpretati capolavori medievali, in Lazzerini 2022a.

Un altro illustre adepto della critica stilistica ricorda «le sviste esegetiche di cui Proust soleva dolersi. In sostanza esse sono due: prendere la *Recherche* per un libro di memorie (invece che per una teoria in atto della memoria) e scoprirvi una visione minuziosa e microscopica della realtà (anziché una visione telescopica e perciò legislativa)» (Contini [1947] 1970, 73). Ma la critica delle ‘sviste esegetiche’ va presa con cautela, trattandosi di un sintomo di quell’orrore per l’*indiscrétion posthume* che lo stesso Contini riconosce come *idée obsédante* di Proust e che si manifesta in forma nevrotica nella *vis* polemica del saggio *Contre Sainte-Beuve*, continuamente scritto, riscritto e mai pervenuto a un assetto definitivo. Previa discussione degli esercizi sulle varianti in cui si erano cimentati alcuni predecessori, Contini affronta la prova con strumenti ben più acuminati, per sancire alla fine l’essenza «della grande soluzione della *Recherche*: non mera abilità introspettiva ma possibilità di risolvere ogni cosa in conoscenza e forma». Proust parla spesso di «composition rigoureuse bien que voilée» (ivi, 86), obiettivo che si accorda con le insofferenze di un Marcel afflitto dalla fobia dell’indiscrezione e terrorizzato (ne capiremo più avanti il motivo) dall’idea che il valore universale della sua opera ciclopica potesse essere sminuito dalla scoperta di un comune e miserevole, ancorché doloroso, vissuto personale. «Risolvere ogni cosa in conoscenza»: ma conoscenza di che? Alla fine Contini chiarisce (uso il verbo in senso amabilmente ironico) che «posta la caratteristica sentimentale di Proust e determinata esattamente la soluzione noetica, cioè la vocazione dello scrittore, tutta la *Recherche* appare un immenso *entre deux* sperimentale inserito nell’arco lirico così rigorosamente teso e tracciato» (ivi, 87). Purtroppo questo ‘arco lirico’ ha tutta l’aria di un volo pindarico a effetto, escogitato per annettere un risultato eclatante a una ricerca di grande impegno ma sostanzialmente sterile⁹.

Auerbach, che non sembra particolarmente attratto dalle sirene della stilistica né dall’analisi delle varianti, con poche sapienti pennellate delinea un’immagine di Proust piena di chiaroscuri, dove «la raffinata spiritualità» e «la profonda eleganza del suo sentire» confliggono con le nevrosi e gli aspetti meschini della sua personalità (Auerbach 2007 [1927], 176) – e del resto il personaggio che dice *je* sa di coabitare in uno stesso corpo con altri differenti *moi*; dove l’omosessualità è «qualcosa come un idolo o uno spauracchio intorno al quale il suo pensiero gira costantemente» (ivi, 177). L’itinerario proustiano nei salotti parigini, o

⁹ Si scorge, nel tentativo di risalire dalle minuzie a una prospettiva più ampia, l’intento di riaffermare la validità anche ermeneutica dell’indagine sulle varianti, con implicita confutazione della polemica sulla «critica degli scartafacci» innescata da una modesta nota d’ispirazione crociana. Il risultato, a mio avviso, non è esaltante: del resto l’autore tenne poi a precisare che il saggio «può dare la misura di ciò che si riusciva a elaborare quando mancavano strumenti oggi quotidiani per un proustista» (Contini 1970, 110). Vero, ma forse si sarebbe potuto già allora elaborare qualcosa di più convincente esplorando documenti d’archivio, cronache mondane e quello che abbiamo definito ‘sottobosco letterario’ del secondo Ottocento, se queste ricerche di stampo positivistico non fossero state ritenute da Contini di utilità meramente accessoria (diciamo pure ‘servili’).

negli altri luoghi di ritrovo dell'*élite fin-de-siècle*, è una variante ironico-mondana, non priva d'implicazioni drammatiche, della discesa agli inferi: quella di Dante alla scoperta, in funzione catartica, dei peccati e delle pene; quella di Enea tra le ombre dell'Ade alla ricerca del padre. Anche Marcel, come i suoi predecessori, incontra nella sua catabasi terrena una quantità di personaggi, e nei lettori delle sue pagine – l'alta società parigina da lui frequentata – scatta una specie di gioco per iniziati (Beugnot 1994, 231; Rosen 2014), una gara alla decifrazione delle individualità camuffate. La *Recherche* è dunque un *roman à clé*, anzi è l'apoteosi del genere, e il funzionamento è in qualche modo analogo a quello figurale: se nella Scrittura la verità rivelata dal Nuovo Testamento dà di volta in volta senso spirituale a racconti deplorabili o non consoni a un testo sacro – incesti, adulteri, un *Cantico* erotico – sovrapponendo ai protagonisti veterotestamentari un'altra identità insieme storica e simbolica, nel romanzo il riconoscimento dei personaggi reali sotto le mentite spoglie di quelli fittizi fa luce, passo dopo passo, sull'intera opera. In Proust la sfida enigmistica al pubblico è particolarmente ingegnosa e difficile, giacché il personaggio di fantasia è spesso una sorta di matrioska: al suo interno c'è X ma anche un po' di Y, talvolta pure qualche tratto di Z... Marcel si divertiva a escogitare indovinelli, ben sapendo che non ci sarebbero state difficoltà di decrittazione all'interno della sua cerchia elitaria. Noi recuperiamo le chiavi a fatica, ma possiamo star certi che l'obiettivo del romanziere non era solo quello di affermarsi come grande prosatore descrivendo il declino della Belle Époque tra eleganti ironie e colte divagazioni: altrimenti non avrebbe disseminato, con divertita noncuranza ma con intento inequivocabile, una quantità impressionante d'indizi.

I biografi che hanno aperto la caccia ai 'corrispettivi reali' lo hanno capito meglio di tanti critici. Non hanno avuto una gran fortuna, vista l'inattendibilità di varie proposte d'identificazione, e nessuno si è accorto che la spiegazione di quasi tutto sta in una figurina evanescente mai presa in considerazione (qualcuno lo ha fatto solo per additarne l'inutilità), e però strategicamente collocata alle due estremità dell'arco: Mme Sazerat. Ma prima di svelarne l'insospettata identità sarà utile dare qualche informazione su altri e più importanti personaggi.

Cominciamo dal riesame di un passo che dev'essere stato l'incubo di tutti i traduttori. Siamo nell'aristocratico salotto dei Guermantes; la conversazione, dopo scambi d'opinioni anche pepati su scrittori e artisti, approda alla gastronomia.

M. de Bréauté interviene per osservare quanto i gusti siano vari e talvolta stravaganti: «Nella provincia di Canton, in Cina, l'omaggio più raffinato che si possa fare consiste nell'offrire uova d'ortolano completamente putride». La pronta replica della duchessa di Guermantes è tanto esilarante quanto impietosa:

«Babal sa sempre tutto! Trovo affascinante un paese dove ci si preoccupa che il lattaiolo venda delle uova belle marce, delle uova d'annata. Mi pare di vedermi mentre ci intingo un crostino imburrito. Devo dire che in casa di zia Madeleine» (Madame de Villeparisis) «può capitare che vi servano cose in putrefazione; magari delle uova, appunto» e poiché

Madame d'Arpajon protestava: «Ma via, Phili, lo sapete meglio di me. C'è già il pulcino dentro. Non so nemmeno come mai siano così disciplinati da restarci. Non è un'omelette, è un pollaio, è già tanto che non lo scrivano sul menu. Avete fatto bene a non venire a pranzo da lei l'altroieri, c'era un rombo all'acido fenico! Non sembrava una tavola da pranzo, ma un tavolo operatorio. Bisogna dire che Norpois spinge la fedeltà ai limiti dell'eroismo: se n'è presa una seconda porzione!» (Proust [1986] 2006, II, 606-607).

Dire quasi la stessa cosa, titolo di un celebre saggio di Umberto Eco, è il duro compito di ogni traduttore. Anche il più competente e scrupoloso sa che, una volta conclusa la sua fatica, qualcuno gli imputerà d'aver tradito, più che tradotto. C'è sempre un'allusione non compresa, una battuta tagliente che risulta insipida perché il destinatario del sarcasmo resta ignoto; e quando già l'originale presenta aspetti nebulosi, difficilmente il traduttore riuscirà a migliorare la fruizione del testo. Si dirà che alla fin fine si tratta di casi marginali, irrilevanti nell'economia di un'opera, soprattutto se di dimensioni oceaniche come quella proustiana. Ma qualche volta il diavolo – che, com'è noto, si nasconde di preferenza nei dettagli – ci mette lo zampino: può capitare allora che l'arte allusiva (con le connesse difficoltà di versione) si dispieghi in un passo dove l'autore ha insinuato una chiave interpretativa fondamentale, mimetizzandola però tra le pieghe di un discorso frivolo, e che il prezioso *passepourtout* resti così inutilizzato. Quello sopra citato è un brano particolarmente intrigante, destinato da un narratore-Sherlock Holmes al lettore che voglia tentare, facendosi a sua volta detective, di ricomporre il *puzzle*. Chi è *tante* Madeleine, alias Madame de Villeparisis? La risposta è facile, grazie al pesce olezzante d'acido fenico.

Una fama terrificante gravava sulle cene di una gran dama celebre in tutta Europa. Nell'intricato sottobosco letterario della seconda metà dell'Ottocento, la mole delle cronache mondane e dei libri di memorie è impressionante; ma in questo *mare magnum* spicca, onnipresente, Marie Laetitia Bonaparte Wyse (1831-1902), nata dalla relazione adulterina di Letizia Bonaparte¹⁰ con uno stravagante ufficiale inglese (Studholme John Hodgson, autore per hobby di romanzi porno-*hard*); giornalista, *bas bleu*, attrice, caricaturista di talento, musa o *cauchemar* di artisti e letterati, direttrice di riviste, *star* di salotti parigini, fiorentini e madrileni; protagonista, comprimaria o comparsa, sotto nomi fittizi, di romanzi e *feuilletons* a chiave; fin dall'adolescenza al centro d'infiniti scandali, intrighi di servizi segreti, venefici veri o presunti¹¹. Non basterebbero le pagine della *Recherche* per una pur sommaria biografia di Marie, tanto fu burrascosa e frenetica la sua esistenza tra mondanità, torbidi

¹⁰ Figlia dell'unico fratello di Napoleone rimasto senza un trono, Carlo Luciano principe di Canino, e moglie separata del diplomatico irlandese sir Thomas Wyse, di cui peraltro Marie e i due fratelli minori continuarono a portare il cognome nonostante il formale disconoscimento di paternità.

¹¹ Per le fonti documentarie che consentono di ricostruire le incredibili vicende di Marie/Studolmina come personaggio storico e letterario ubiquo sulla scena della seconda metà del XIX secolo si rinvia a Lazzerini 2018.

segreti e legioni di amanti eccellenti (tra cui Eugène Sue, il poeta Ponsard, il principe Alphonse de Polignac, re Vittorio Emanuele, il re di Spagna Alfonso XIII, il celebre garibaldino István Türr e altri che sveleremo più oltre), oltre a tre mariti – il bigio alsaziano Frédéric Solms, l'autorevole politico Urbano Rattazzi, l'ingegnere e parlamentare spagnolo Luis de Rute – e tre vedovanze: la prima almeno, si mormorava, agevolata dalla non proprio inconsolabile consorte.

L'atroce reputazione culinaria dei *Rattazzi's parties* è testimoniata da noti scrittori come Paul Alexis e Catulle Mendès, e si conoscono anche le cause degli infernali menu. Un po' dipendeva dal fatto che s'invitavano 40 persone e ne arrivavano 400, senza che alcuno venisse respinto. La ragione principale, però, stava nella disonestà dei fornitori. Afflitta da una forte miopia, oltre che da una leggendaria sordità (circolava nei salotti parigini l'interrogativo se il deficit acustico fosse reale o simulato per origliare più facilmente conversazioni da rivendere all'uno o all'altro servizio segreto), Marie non vedeva al di là del suo piatto. Ne approfittavano i ristoratori truffaldini, che a lei servivano cibo squisito, mentre agli altri commensali rifilavano fetidi avanzzi. Nessuno, per educazione, protestava: del resto non era certo a scopo gastronomico che le moltitudini affollavano casa Rattazzi. L'eccezione che conferma la regola è riferita da Ferdinando Petruccelli della Gattina, giornalista e scrittore (poi anche deputato del regno d'Italia) esule dal regno delle Due Sicilie e parigino d'adozione, che ricorda d'aver ben mangiato e meglio bevuto, contrariamente al solito, a casa dell'amica Lalage. Sotto il nome della *dulce ridentem* musa oraziana si cela appunto lei, la dama dall'enigmatico sorriso immortalato nello splendido ritratto di Carolus-Duran. Nessun dubbio, dunque, che sia la cosiddetta 'principessa Bonaparte' il referente reale di Mme de Villeparisis alias *tante* Madeleine, a torto identificata dai biografi di Proust (complice qualche divertito assenso-depistaggio dell'autore) con irrilevanti nobildonne libertine non paragonabili al ciclone Marie. Più o meno alla lontana, la cugina dell'imperatore era davvero zia di quasi tutta la nobiltà parigina, in virtù degli intrecci matrimoniali dei prolifici Napoleonidi, e nel nome-*senhal* attribuitole da Proust rintocca l'eco di memorie infantili: le *petites madeleines* inzuppate nel tè; la casa al n° 9 del Boulevard Malesherbes, quasi di fronte alla chiesa della Madeleine, la peccatrice pentita; Madeleine è anche la protagonista di un racconto della stessa Marie (Rattazzi [sic] 1899). Implicito il riferimento a tardive resipiscenze, dopo le orribili trasgressioni che una diffusa leggenda nera attribuiva alla Bonaparte: non solo i delitti di cui a torto o a ragione era sospettata, non solo la scandalosa bisessualità, ma anche una malsana passione per l'occultismo e, si vociferava, per rituali satanici, perversioni forse riscattate *in extremis* da uno stile di vita meno spericolato. Non prima, però, d'aver invaso la stampa europea con un pasticciaccio brutto d'enorme risonanza. Tutto era nato da un crimine perpetrato in treno (1891): la dama di compagnia della vedova de Rute, Charlotte (sposata ma non convivente col marito), e l'amante in viaggio con lei, un redattore della rivista diretta da Madame, erano stati feriti a

colpi di pistola dal consorte tradito. Ma davvero si trattava di un tentato delitto d'onore? La verità venne presto a galla. La pistola era stata fornita da Marie, lei aveva pagato il biglietto al mancato uxoricida: facile dedurne che la gran dama fosse la mandante. Le deposizioni processuali del personale di servizio non lasciarono dubbi: c'era una relazione saffica tra Charlotte e la sua datrice di lavoro (in *Jean Santeuil*, embrione della *Recherche*, la *liaison* omosessuale tra Françoise e Charlotte esibisce un nome parlante). I quotidiani attizzano la curiosità morbosa dei lettori riempiendo pagine di resoconti pruriginosi, le vendite schizzano alle stelle. La sentenza accoglierà la tesi del delitto d'onore, Marie se la caverà col solo danno d'immagine e un severo giudizio morale da parte del giudice.

In realtà la stampa era stata complice, consapevole o no, di una scientifica operazione di depistaggio: la politica (e soprattutto la mano oscura di un'*intelligence* già ben organizzata) si era servita dei giornali per allestire un tipico scenario *false flag*. I due amanti avevano sottratto a Madame una cassa di documenti, ma il furto passa in secondo piano, oscurato dal *gossip* sulla storia lesbica. In compenso si mettono in moto i servizi segreti di mezza Europa: in quella cassa c'erano forse carte esplosive, raccolte nel corso di un'esistenza vissuta da agente doppio o triplo? Quasi in contemporanea scoppiava un nuovo e più grave caso internazionale, lo scandalo di Panama, un crac finanziario che mise sul lastrico migliaia di risparmiatori. Madame c'era dentro fino al collo: Proust fa chiari riferimenti alla clamorosa *affaire*, tratteggiando in *Jean Santeuil* il ritratto sottilmente sarcastico di quel *monsieur Marie* che sarà sì il *double fictionnel* del ministro Maurice Rouvier, ma è anche – o soprattutto – allusivo alla *señora* bisex (dato ironico, con implicazioni autobiografiche, fin qui incredibilmente sfuggito). Lucien Bonaparte Wyse, fratello minore di Madame, dirigeva l'équipe tecnica incaricata dei rilievi per il taglio dell'istmo; István Türr, antico amante di Marie e marito della poco amata sorella Adeline, aveva speso nelle logge francesi il proprio prestigio garibaldino e massonico per conquistare nuovi azionisti, tutti destinati a perdere i loro risparmi nel disastroso fallimento. Emersero relazioni imbarazzanti tra gli spregiudicati avventurieri della finanza implicati nel crac della Compagnia, Herz e Reinach, e illustri amici di Marie: poiché Herz aveva acquistato la villa di Luigi Menabrea sulla collina di Tresserve, a un tiro di schioppo dal famoso *chalet de Solms*, si parlò del clan di Aix-les-Bains come 'cupola' degli affaristi. Polemiche ancor più aspre e accuse infamanti suscitavano i rapporti dei due con Francesco Crispi, legato a Marie fin dagli anni torinesi, agli esordi del regno d'Italia e della loggia Ausonia; o forse da prima, dall'epoca delle frequentazioni mazziniane e dell'attentato a Napoleone III, su cui pesa da sempre il dubbio relativo alla presenza dell'avvocato siciliano sulla scena del crimine.

Sul nome 'Villeparisis' lo stesso Marcel indica la pista giusta: si tratta d'un calco arguto sul cognome del primo marito. E infatti Solms è un borgo tedesco, Villeparisis una cittadina a pochi km da Parigi. Ma c'è dell'altro: non doveva

esser difficile per i contemporanei riconoscere una sorta di controfigura di Mme Rattazzi nella mortifera *dark lady* protagonista di un truce *feuilleton* di successo, *La princesse rouge*: «Pour arriver là [...], comptons les cadavres sur lesquels avait dû marcher Séverine, les victimes qu'elle avait dû semer autour d'elle» (Blavet 1882, 127), dice della sua eroina il romanziere, noto cronista mondano che firmava i suoi pezzi con lo pseudonimo *Parisis*. *Tout se tient*, dunque: e se ancora non bastasse, un altro indovinello corrobora l'identificazione già chiara ai lettori più accorti. Mme de Villeparisis, ci fa sapere Proust ([1987-1992] 1999, I, 26), è parente del maresciallo Mac Mahon. Eh no, si obietterà, non risultano rapporti di consanguineità o affinità con Mme Rattazzi... Mai sottovalutare l'astuzia di Marcel: erano parenti a pieno titolo, perché a Urbano era stata conferita, come a Mac Mahon, la massima onorificenza sabauda, il collare dell'Annunziata. Chi la riceveva diventava cugino del re e di tutti gli altri insigniti; e con questa cuginanza *par alliance* il cerchio si chiude, lasciando però in sospeso lo stesso terrificante interrogativo che grava sul 'doppio' Séverine. Quanti sono i cadaveri imputabili a Mme Rattazzi? Sappiamo di suicidi per amore, riusciti o solo tentati; di altri misteriosi episodi si trova traccia in memorie di poliziotti non sempre affidabili. Secondo il segretario di Eugène Sue, il famigerato pamphlettista Vésinier, fu un manicaretto al veleno confezionato dalle amorevoli manine della bella esule e non il colpo apoplettico diagnosticato dai medici a spegnere per sempre la voce dell'autore dei *Mystères de Paris*, uno tra i più fieri oppositori di Napoléon le Petit. È più che probabile, come si accennava, che Marie abbia avuto una parte non secondaria nella preparazione dell'attentato di Felice Orsini, assiduo frequentatore dello chalet savoiaro e buon amico della padrona di casa: la coppia imperiale ne uscì incolume, ma le bombe fecero strage tra i passanti.

Merita un cenno anche l'enigma Cavour. Gli storici più autorevoli sostengono che lo statista morì di malaria e non danno alcun credito alle rivelazioni apparse sul quotidiano d'ispirazione mazziniana *Il Ficcanaso*, ristampate in un opuscolo anonimo (1871) che indicava la vera causa del repentino decesso nel crimine di un'«avvelenatrice francese» al soldo di Napoleone III: una killer (ritratta in un inconfondibile identikit) che nel testo si firma con le iniziali M. S. Di nuovo un dettaglio, quello della sigla, trascurato da tutti, ma che forse conteneva un indizio importante: quale altra *femme fatale* potevano designare quelle lettere, se non la chiacchieratissima Marie (de) Solms? È solo giornalismo-spazzatura, si è detto; fantasie scandalistiche a fini di lucro. Ma, ammesso che di bufala si tratti, resta da spiegare perché la stessa accusa ricompaia, oltre 20 anni dopo (e più di 30 ne erano trascorsi dalla dipartita del Conte), nelle memorie del maggiore Cappa, già guardia del corpo del defunto statista. Il libro s'inserisce nel solco di un genere all'epoca molto in voga, le memorie di poliziotti coinvolti, come investigatori o testimoni, in eventi oscuri o fatti criminosi di grande impatto sull'opinione pubblica: ricordi romanzati, conditi spesso con interpolazioni piccanti dovute all'invasiva collaborazione del *ghost*

writer di turno, ma non per questo da considerarsi del tutto inattendibili. Il racconto dell'avvelenamento nella versione Cappa è ritenuto una rielaborazione dell'opuscolo del '71, adibita a rimpolpare il racconto delle talvolta stravaganti (a dir poco) esperienze dell'autore. Ma a uno sguardo più attento non sfugge che Cappa, quasi di soppiatto, insinua nella vecchia narrazione un particolare che, se a qualche lettore dello screditato libercolo fosse rimasto un dubbio sull'identità di Mme M. S., doveva spazzar via ogni incertezza: un rapido cenno alla protezione dell'avvelenatrice da parte di un diplomatico straniero, palese riferimento alla documentata relazione di Mme de Solms con l'ambasciatore degli Stati Uniti nel regno sardo-piemontese, John Moncure Daniel. Quindi, non solo il riesumatore del *cold case* confermava il racconto di chi aveva denunciato il misfatto, ma si dimostrava ben addentro a certe ormai remote vicende. Ulteriore ragguaglio, sempre in tema di veleni: sulla dipartita del primo marito, che tolse cortesemente il disturbo lasciando libera Marie di convolare a nozze con l'avvocato Rattazzi dopo pochi giorni di vedovanza, abbiamo la testimonianza del diretto interessato, citata nell'informativa di un *mouchard* secondo cui lo stesso Solms, consapevole della fine imminente, si diceva vittima di sostanze tossiche a opera della moglie; altre note confermano che la *vox populi* era dello stesso avviso, e non solo per il caso in questione.

Torniamo ora all'incompresa conversazione su uova marce e pesci che *foetebant quatríduani*, un pezzo magistrale di prosa umoristica. Però quel finale, quella similitudine bizzarra... «Non sembrava una tavola da pranzo, ma un tavolo operatorio»: che vuol dire? Il traduttore disperato deve aver associato l'acido fenico, un battericida di largo impiego in chirurgia, con la sala operatoria. Ma che le cose non filino lisce è subito chiaro se prendiamo in esame una traduzione precedente (recepita, ahimè, in Proust 2022, 1090): «c'era un barbo all'acido fenico: non sembrava più un servizio da tavola, ma un servizio contro il contagio». Qui la versione di «Ça n'avait pas l'air d'un service de table, mais d'un service de contagieux» (Proust [1987-1992] 1999, 1133) s'inerpica in un'interpretazione senza capo né coda che lascia lo smarrito lettore a brancolare nel buio. Beninteso il *service de table* non è né «una tavola da pranzo» né «un servizio da tavola» (ossia un insieme di piatti, scodelle, zuppiere ecc.): è quello che oggi chiamiamo *catering*, una fornitura di cibo a domicilio in occasione di un ricevimento. Il servizio di *catering*, in casa di zia Madeleine, era così abominevole che sembrava un «service de contagieux»: non certo un tavolo operatorio, tanto meno un assurdo «servizio contro il contagio», bensì un 'pasto distribuito agli infetti (*contagieux*) confinati in un lazzaretto' durante un'epidemia, di peste o (più spesso in tempi proustiani) di colera, traducibile dunque come «rancio da lazzaretto». Si comprende allora come nelle battute della duchessa di Guermantes si nasconda una sfumatura d'umorismo macabro, perché ovviamente a Marcel era nota la fama sinistra di Mme Rattazzi: come si accennava, la documentazione d'archivio raccolta nel

corposo dossier ci tramanda anche i coretti di strada intonati al passaggio della presunta *venéneuse*.

Norpois, stoicamente, sfida l'intossicazione. Ma chi è Norpois? L'ambasciatore Vincent Benedetti, rispondono i biografi. Non è la soluzione giusta. È possibile che il diplomatico francese abbia prestato qualche suo tratto al personaggio proustiano, ma siamo pur sempre di fronte a dettagli irrilevanti, mentre l'esplorazione della stampa coeva apre prospettive completamente diverse. È sorprendente che nessuno abbia pensato al generale Luigi Menabrea, uno dei padri del nostro Risorgimento: ingegnere, scienziato, ufficiale con ruolo di spicco nelle guerre d'indipendenza, più volte ministro e, nel 1867, successore di Rattazzi alla presidenza del consiglio; infine ambasciatore del regno d'Italia a Parigi per ben dieci anni, dal 1882 al 1892. Era legato da un'antica amicizia a Mme Rattazzi (che pubblica nel 1900 *Fin d'une ambassadrice*, involontario *assist* all'ironia proustiana); per giunta, il solito informatissimo Petrucci ci fa sapere che quel militare tutto d'un pezzo, il devoto cattolico di cui qualche collega parlamentare dileggiava la bigotteria, ebbene sì, anche lui aveva perso la testa per Marie. L'eroismo dimostrato di fronte al pesce fetido era davvero una prova d'amore. Tutto chiaro, dunque? No, manca ancora un tassello fondamentale per completare il mosaico. Ci aiutano le osservazioni più intelligenti che siano state fatte sul personaggio Norpois, ossia la puntuale segnalazione di particolari che rinviano al dottor Adrien Proust, padre di Marcel (Miguet-Ollagnier 2003, 35). Strana fusione, quella del marchese di Valdora e della figura paterna, due uomini in apparenza privi di elementi comuni (in verità ne avevano diversi, tanto da confluire *in unum* come Ulisse e Alessandro nell'inferno dantesco): avrà un significato? Lo ha, ed è un significato deflagrante.

La spiegazione arriva da un biglietto ritrovato da chi scrive negli archivi della Préfecture de Police parigina e datato 1875 (Lazzerini 2018, 183). La spia di turno riferiva che la figlioletta di Mme Rattazzi era malata da giorni; che regolarmente il dottor Proust, definito *grand ami* della madre (e si capisce subito che cosa intenda il *mouchard*)¹², passava a visitarla, senza però produrre alcuna ricetta. Allarmato, l'informatore avanzava il sospetto, considerata la fama per niente rassicurante della vedova, che la bambina fosse in pericolo, insomma che Madame cercasse di farla fuori, con la complicità del medico suo intimo amico, per mettere le mani sul lascito del defunto statista alla

¹² Il malpensante tace sugli interessi medicali di Mme Rattazzi, che fin dal 1873 aveva lanciato un progetto di *fondation pieuse*, un ospedale per malati di cancro in memoria dei Bonaparte colpiti dalla malattia, di cui parlano quotidiani e riviste del settore (cfr. *Le Bordeaux médical* del 4 gennaio 1874, p. 320). Per promuovere l'iniziativa benefica, di cui poi si perdono le tracce, Marie intraprese una specie di *tour* delle capitali europee: nel giugno del '74 era a Vienna, in casuale concomitanza con la Conferenza Sanitaria Internazionale che si aprì il 1° luglio, dove (curiosa combinazione!) il dott. Proust era, col dott. Antoine Fauvel, delegato della Francia (Panzac 2003, p. 175). Il viaggio proseguì per l'Ungheria, dove il generale Türr preparò alla cognata ed ex amante (ma dell'ex, trattandosi di Mme Rattazzi, non v'è certezza) un'accoglienza da capo di stato.

piccola. Non c'era niente di vero in queste illazioni: Isabella Roma si ristabilì perfettamente. Ma l'importanza del rapporto è straordinaria, perché ci dà un'idea fededegna della *communis opinio* su Mme Rattazzi e offre in poche righe una chiave fondamentale per la comprensione della *Recherche*. Tornano alla mente le vacanze separate dei coniugi Proust, Jeanne in villeggiatura con i bambini, Adrien altrove: probabilmente a Aix-les-Bains, dove ancora intorno al 1883 le memorie di Marie Colombier, disinibita attricetta-*bas bleu* amica della (per lei) mitica pronipote di Napoleone, ce lo descrivono in allegra compagnia della regina del luogo (Lazzerini 2018, 196). Davvero una fedeltà da far invidia a Norpois! Quanto ai *contagieux*, sotto l'involucro dell'ambasciatore spunta il dottor Proust, igienista ed epidemiologo di fama internazionale chiamato un po' dovunque a organizzare lazzeretti, che del vitto servito in quei luoghi aveva senza dubbio perfetta cognizione. Una lunga esperienza che, lascia intendere maliziosamente Marcel, doveva essere di grande aiuto a 'Norpois' nel superamento del disgusto per le ripugnanti pietanze servite *chez tante* Madeleine.

Abbiamo riletto un episodio marginale, con qualche battuta divertente e un finale che s'intuisce arguto ma che è rimasto incomprensibile ai più. Scoperto l'arcano, resta l'impressione che il tono scherzoso abbia sviato l'attenzione da un livello più profondo, che lo sguardo critico non abbia oltrepassato il velo protettivo d'intime angosce e cicatrici non rimarginate. La *Recherche* è un'indagine che ruota intorno a un'infelicità familiare mai apertamente confessata; una lunga esplorazione con un *Leitmotiv* dissimulato, il rapporto conflittuale con la figura paterna. Proust lo sapeva: solo attraverso la cognizione del dolore (prendiamo in prestito, *et pour cause*, il titolo del romanzo di Carlo Emilio Gadda) ci si può presentare serenamente all'appuntamento con la Fata. Aveva trascorso i suoi ultimi anni recluso nella sua camera, in lotta con la malattia e soprattutto con le sue nevrosi; viveva soltanto per il suo romanzo, in una sfida continua a sé stesso e al mondo: ai critici che ironizzando sulle sue pagine lo avevano ferito con inconsapevole crudeltà, alla memoria del padre che non aveva creduto in lui, che aveva trascurato la famiglia e reso infelice l'adorata *petite maman*. Continuare a scrivere, dolorosamente, disperatamente, era ormai l'unico scopo di una vita resa sempre più angosciata dalle crisi respiratorie e dal senso della fine imminente, che sopraggiunse il 18 novembre 1922. «Comincio a capire», scriveva il 21 febbraio dello stesso anno, «i versi di Baudelaire sulla morte che libera, però vorrei finire la mia opera e dimostrare alla Fata che sono un romanziere».

L'opera era finita, per la verità, parecchie pagine prima dell'effettiva conclusione, con le parole amorevolmente indulgenti affidate dall'autore a un *alter ego* femminile che nella vita reale aveva vissuto una vicenda simile alla sua, ma più drammatica. Il personaggio in questione, Mme Sazerat, tanto bistrattato dalla critica, ha un ruolo determinante nel romanzo. Altro che banalità! Ricordate l'apparentemente fatua conversazione sul suo cane così somigliante

a quello dei Polignac? È un indizio decisivo. La signora che fa una fugace apparizione nella chiesa di Combray è il *double fictionnel* di un personaggio ben riconoscibile a posteriori: Jeanne de Polignac, figlia di Alphonse, amante storico di Marie. Tutto diventa chiaro quando, inopinatamente, la sorte riunisce a Venezia il narratore, Mme Sazerat e Mme de Villeparisis nel vero finale della *Recherche*, dove già si profila l'ombra della morte (*Der Tod in Venedig*); dove la piena cognizione del dolore diviene finalmente pacificazione. Molti anni sono passati: la decaduta superstar della vita mondana, l'antica maliarda «bella come un angelo, cattiva come un demonio» che ha travolto le loro famiglie, l'amante dei rispettivi padri, è una vecchietta ingobbita e deturpata da chiazze rossastre. Mme Sazerat si emoziona fino a svenire nell'udirne il nome e ricorda le difficoltà che lei e sua madre avevano dovuto affrontare a causa della seduttrice seriale¹³; ma non pronuncia una sola parola di rancore, dicendosi anzi felice che la breve vita di suo padre sia stata allietata dall'amore per la donna più bella e desiderata dell'epoca. Si conclude così, per interposta persona, la discesa non alle Madri ma al padre, alla ricerca del tempo perduto e della liberazione dai sentimenti tossici. Chi poteva aprire e chiudere la lunga peregrinazione – non l'insignificante 'arco lirico' continiano ma un lento, apparentemente divagante e invece rigoroso percorso investigativo – se non Jeanne de Polignac, la traduttrice francese di Sherlock Holmes? Se Mme Sazerat *c'est lui*, Marcel, possiamo immaginare che la Fata lo abbia trovato sereno.

Anche la piccola indagine qui esperita è giunta a termine. Non può mancare, a mo' di congedo, una riflessione che spesso mi si è affacciata alla mente durante la stesura di queste pagine:

Depuis deux cents ans, les romantiques et leurs innombrables héritiers nous ont répété à qui mieux mieux que la littérature était un langage qui trouvait sa fin en lui-même. Il est temps d'en venir (d'en revenir) aux évidences qu'on n'aurait pas dû oublier : la littérature a trait à l'existence humaine, c'est un discours, tant pis pour ceux qui ont peur des grands mots, orienté vers la vérité et la morale. La littérature est un dévoilement de l'homme et du monde, disait Sartre ; et il avait raison. Elle ne serait rien si elle ne nous permettait pas de mieux comprendre la vie (Todorov 1984, 188).

¹³ Alphonse de Polignac neppure dopo il matrimonio aveva resistito alla seduzione di Marie e l'aveva raggiunta a Torino per festeggiare il suo addio al nubilato (!) in vista delle nozze con Rattazzi, lasciando sole per varie settimane moglie e figliuola. Al ritorno a Parigi lo attendeva la sfuriata del suocero, il banchiere Mirès, e soprattutto il trasferimento coatto in Messico da lui imposto; ma arrivò prima la fine. Al lutto si aggiunse il fallimento di Mirès: Mme Sazerat, quando dice di Mme de Villeparisis che «ha fatto impazzire mio padre, lo ha rovinato e subito dopo abbandonato». sembra sommare le sventure di padre e nonno, come se al crac del ricchissimo finanziere non fossero estranee le trame di Mme Rattazzi (retroscena plausibile).

Bibliografia

- Auerbach, Erich, [1927] 2007. «Marcel Proust: Il romanzo del tempo perduto», in Id., *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, introduzione di Mario Mancini, Roma, Carocci, 173-179.
- Auerbach, Erich, [1929] 2001. *Dante als Dichter der irdischen Welt, 2. Auflage mit einem Nachwort von Kurt Flasch*, Berlin-New York, de Gruyter.
- Auerbach, Erich, [1929] 2009. «Dante, poeta del mondo terreno», in Auerbach [1963] 2009, 3-161.
- Auerbach, Erich, [1946] 1956. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Auerbach, Erich, [1958] 1960. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli.
- Auerbach, Erich, [1963] 2009. *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli.
- Auerbach, Erich [1938], «Figura», in Auerbach [1963] 2009, 176-226.
- Avalle, d'Arco Silvio, [1966] 1990. «L'ultimo viaggio di Ulisse», in Avalle 1990, 209-233.
- Avalle, d'Arco Silvio, [1975] 1990. «... de fole amor», in Avalle 1990, 260-282.
- Avalle, d'Arco Silvio, [1978] 1990. «Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso», in Avalle 1990, 161-173.
- Avalle, d'Arco Silvio, 1990. *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore.
- Baltes, Matthias et al. (ed.), 2004. *Apuleius, De Deo Socratis / Über den Gott des Sokrates*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Berardinello, Lorenzo (ed.), 2019. *Gualtiero di Châtillon, Alessandreide*, Pisa, Pacini.
- Blavet, Émile, 1882. *La princesse rouge*, Paris, Librairie Nationale (Denoc et Cie Éditeurs).
- Beugnot, Bernard, 1994. *La mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Honoré Champion.
- Bianchi, Luca, 2017. *Boezio di Dacia, Sull'eternità del mondo – Sui sogni – Sul sommo bene*, Milano, La Vita Felice.
- Bianchi, Luca, 2024. *Il pane dei filosofi. Studi su Dante e la tradizione averroista*, Roma, Aracne.
- Casas Rigall, Juan (ed.), [2007] 2014, *Libro de Alexandre*. Edición, estudio y notas de. J. C. R., Madrid, Real Academia Española.
- Catapano, Giovanni, 2006. Aurelio Agostino, *De beata vita - Sulla vita felice*, in Id., *Tutti i dialoghi*, a cura di G. C., Milano, Bompiani, 229-296.
- Contini, Gianfranco, [1947] 1970. «Introduzione alle *paperoles*», in Contini 1970, 69-110.

- Contini, Gianfranco, [1958] 1970. «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*», in Contini 1970, 335-361.
- Contini, Gianfranco, 1970. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.
- Corti, Maria, 1981. *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Libreria Commissionaria Sansoni [Società Dantesca Italiana – Centro di Studi e Documentazione Dantesca e Medievale, Quaderno 1].
- Corti, Maria, 1993. *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi.
- Croce, Benedetto, 1921. *La poesia di Dante*, Bari, Gius. Laterza & Figli.
- Croce, Benedetto, 1929. Rec. a Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 27, 213-215.
- Curtius, Ernst Robert, [1985] 2009. *Marcel Proust*, introduzione, traduzione e cura di Lea Ritter Santini, Milano, Ledizioni LediPublishing (ed. digitale che riproduce l'ed. 1985, Bologna, il Mulino).
- Curtius, Ernst Robert, 1925. «Marcel Proust», in *Französischer Geist im neuen Europa*, Stuttgart – Berlin – Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 9-145.
- Dotti, Ugo (dir.), 2011. Giovanni di Salisbury, *Il Policratico, ossia della vanità di curia e degli insegnamenti dei filosofi*, traduzione e cura di Ugo Dotti, Torino, Nino Aragno Editore (ed. digitale).
- Gastaldelli, Ferruccio (dir.), 1990. San Bernardo, *Parabola / Parabole*, Introduzione di Jean Leclercq, traduzione di Ottavio Banti, note di Michael Casey, in Id., *Sentenze e altri testi (Opere di san Bernardo)*, dir. F. Gastaldelli, Milano, Scriptorium Claravallense – Fondazione di Studi Cistercensi, vol. 2), 671-761.
- Harf-Lancner, Laurence (dir.), 1990. *Lais de Marie de France*, traduits, présentés et annotés par L. H.-L. Texte édité par Karl Warnke, Paris, Le Livre de Poche (Lettres gothiques).
- Lazzerini, Lucia, 2010. *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi.
- Lazzerini, Lucia, 2013. *Les troubadours et la Sagesse*, Égletons, Cahiers de Carrefour Ventadour.
- Lazzerini, Lucia, 2017. «Llull e i trovatori: amore, saggezza e follia», *eHumanista/IVITRA* 11, 72-88.
- Lazzerini, Lucia, 2018. *La fée et la diablesse. Histoire d'une hantise poétique et mondaine de Flamenca à Calendau et Pinocchio jusqu'à la Recherche du temps perdu*, Égletons, Cahiers de Carrefour Ventadour.
- Lazzerini, Lucia, 2022a. «Un verso di Peire de Cols e un *locus difficilis* di Flamenca (con qualche osservazione su questioni di metodo)», *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 19, 97-110.
- Lazzerini, Lucia, 2022b. «*Specula principis*, ideologia della sovranità e letterature romanze medievali. Dal *Policraticus* a *Erec et Enide*, dall'*Alexandreis* al

- Libro de Alexandre*», in Consolino, Franca Ela / Staiti, Chiara, 2022. «*Biblia Regum*»: *Bibbia dei re, Bibbia per i re (secc. IV-XIII)*, Turnhout, Brepols.
- Lazzerini, Lucia, 2022c. «Citazioni, parodie, arte allusiva e allegoria nei romanzi medievali. Note sulla cultura ecclesiastica dei *vulgares eloquentes* (con una proposta per un *locus deperditus: Flamenca*, vv. 3711-3712)», in Larghi, Gerardo / Meliga, Walter / Vatteroni, Sergio, 2022. *Miscellanea di studi trobadorici e provenzali in onore di Saverio Guida*, Modena, STEM Mucchi, 275-336.
- Lubac, Henri de, [1959] 1988. *Esegesi medievale*, parte I, vol. II/4, tr. it. di Gennaro Auletta, Milano, Jaka Book.
- Lucchini, Guido, 2016. «Auerbach e lo storicismo tedesco», *Carte Romanze* 4/2, 259-302.
- Maisano, Riccardo (a cura di), 2013. Girolamo, *Commento a Isaia*, Roma, Città Nuova, 4 voll., II.
- Mancini, Mario, 2015. *Stilistica filosofica: Spitzer, Auerbach, Contini*, Roma, Carocci.
- Méla, Charles (ed.), 1992. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette ou le Roman de Lancelot*, Paris, Le Livre de Poche [Lettres Gothiques].
- Miguet-Ollagnier, Marie, 2003. *Gisements profonds d'un sol mental: Proust*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Mineo, Nicolò, 2009. «Il Dante di Auerbach», *Moderna* 11, 121-134.
- Onofri, Massimo, [1995] 2023. «Ingrati maestri», in Id., *La critica in contumacia*, Roma, Inshibboleth Edizioni, 17-178.
- Padoan, Giorgio [1960] 1977. «Ulisse *fandi fitor* e le vie della sapienza», in Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 170-199.
- Padoan, Giorgio, 1965. Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. P., Milano, Mondadori [Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, a cura di Vittore Branca, vol. 6].
- Panzac, Daniel, 2003. *Le docteur Adrien Proust. Père méconnu, précurseur oublié*, Paris, L'Harmattan.
- Pirovano, Donato, 2021. *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Roma, Donzelli Editore.
- Proust, Marcel, [1986] 2006. *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. diretta da Luciano De Maria e annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, tr. it. di Giovanni Raboni, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 4 voll.
- Proust, Marcel, [1987-1992] 1999. *À la Recherche du temps perdu*, texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard.
- Proust, Marcel, 2022. *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, con un saggio di Erich Auerbach, Torino, Einaudi.
- Ratazzi [sic], Madame Urbain, 1899. *La grand'mère*, Paris, Flammarion.

- Rosen, Elisheva, 2014. « La pratique des clés au prisme de la *Recherche* », in Glinoyer, Anthony (dir.) / Lacroix, Miche (dir.), 2014. *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège (éd. électronique).
- Segre, Cesare (ed.), 2003. *La Chanson de Roland*, nouvelle édition refondue, traduite de l'italien par Madeleine Tyssens, Genève, Droz.
- Spitzer, Leo, [1928] 1971. «Sullo stile di Proust», tr. it. di Pietro Citati e Maria Luisa Spaziani, in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, con un saggio introduttivo di Pietro Citati, Torino, Einaudi, 231-336.
- Spitzer, Leo, 1960. «Sviluppo di un metodo», *Cultura Neolatina* 20, 109-128.
- Spitzer, Leo, 1985. *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia – Racine – Saint-Simon*, con un prologo e un epilogo di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni Editore.
- Todorov, Tzvetan, 1984. *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Éditions du Seuil.
- Wright, Thomas (ed.), [1863] 2003 (rist. anast.). Alexander Neckam, *De naturis rerum*, con uno scritto di Mino Gabriele, Lavìs, La Finestra.
- Zambon, Francesco, 2021. *Allegoria. Una breve storia dall'antichità a Dante*, Roma, Carocci.