

Postfazione a «Romanticismo e realismo»

Christian Rivoletti

Il saggio *Romantik und Realismus*, concepito da Auerbach durante il periodo di insegnamento presso l'Università di Marburgo, fu pubblicato in rivista nel 1933.¹ Da allora, seppure menzionato in nota o citato nelle bibliografie dell'autore, è stato di fatto dimenticato nei suoi contenuti: non è mai stato tradotto in altra lingua, e neppure più ristampato o raccolto in lingua originale. Il motivo di questo oblio risiede probabilmente in un'affermazione dello stesso Auerbach, che negli *Epilegomena a Mimesis* annoverò tale articolo tra gli studi preparatori della sua opera maggiore.² In realtà, se è pur vero che alcune idee centrali del saggio sono poi confluite nei capitoli finali di *Mimesis* (in particolare nel diciottesimo, dedicato a Stendhal e Balzac), molte osservazioni e analisi estremamente significative non furono più espresse, e l'articolo riveste ancor oggi, per questi contenuti di "novità", un interesse particolare.

Tre sono le osservazioni sulle quali ci preme soffermarci, contenute ognuna all'interno dei tre nuclei di pensiero che scandiscono l'architettura, come di consueto solida e limpida, dello scritto di Auerbach: 1) lo stretto legame individuato tra realismo e romanticismo, programmaticamente enunciato sin dal titolo; 2) i caratteri e il ruolo della fantasia nell'opera di Balzac; 3) l'"aggancio" all'epoca contemporanea e al confronto tra letteratura e cinematografia.

1. Il legame genetico tra romanticismo e realismo

Il saggio prende le mosse da un'agnizione: quella del legame, a prima vista non affatto evidente, tra romanticismo e realismo ottocentesco. A una

1 Il saggio apparve nei «Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung», IX, 1933, pp. 143-153.

2 Cfr. E. Auerbach, *Epilegomena zu Mimesis*, in «Romanische Forschungen», LXV, 1950, pp. 1-18, p. 14; trad. it. *Epilegomena a Mimesis*, in *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Garzanti, Milano 1973, p. 249 (il passo in questione è riportato *infra* alla nota 10).



prima impressione – osserva Auerbach – si sarebbe portati a collegare la nascita del realismo moderno con fenomeni quali l’affermazione del positivismo, del materialismo, del socialismo o con il dominio della tecnica e dei collegamenti internazionali, e semmai a contrapporlo allo spirito romantico, per sua natura improntato ad affermare un’idea di libertà individuale e soggettiva e ad esaltare il carattere istintivo e fantastico della creazione artistica. Tuttavia la cronologia ci indica che le cose non stanno affatto così: i primi romanzi realistici sorgono infatti antecedentemente al 1830, e dunque molto prima di Comte, Renan e Taine; la loro nascita coincide piuttosto con il periodo della piena fioritura romantica.

Secondo Auerbach il realismo discende pertanto direttamente da quello spirito di rivolta, preannunciato in Francia e subito condiviso e sviluppato dai tedeschi (egli cita in proposito i nomi di Rousseau e di Herder), diretto ad abbattere «il razionalismo e le regole, [...] la civilizzazione e le caste sociali» del «mondo della tradizione». ³ Il romanticismo, in particolare quello tedesco, si contrappone con forza, in tutte le sue espressioni, alle convenzioni del precedente classicismo razionalistico, per mettersi alla «ricerca della realtà autentica nel fluire della vita». Auerbach sottolinea nel saggio la forza di rottura con le regole del passato e il conseguente, spiccato carattere di modernità insiti nello spirito romantico. La rivoluzione operata dal realismo moderno affonda pertanto le proprie radici nel romanticismo, e tale concetto ci viene qui espresso con un intento programmatico e una chiarezza, dei quali si cercherebbe invano traccia in *Mimesis*:

Così *il realismo nacque dall’essenza del romanticismo*. Le correnti di pensiero successive lo trasformarono sotto vari punti di vista, arricchirono la sua materia, affinarono i suoi metodi; spesso, anche, lo resero più approssimativo e più univoco. *Ma, ad ogni modo, non lo crearono, bensì lo trovarono già lì.*⁴

Questa la tesi centrale del saggio, esposta con tale forza e chiarezza grazie alla differente prospettiva qui adottata da Auerbach nell’operazione d’indagine e ricostruzione storicistica. La focalizzazione sincronica di questo breve saggio pone infatti al centro proprio lo stretto legame esistente tra romanticismo e realismo, indagandone in profondità tutti gli aspetti, laddove invece il grandangolo diacronico assunto in *Mimesis*, pur facendo trapelare alcuni aspetti di tale legame,⁵ finisce per privilegiare decisamente nel capitolo su

Postfazione
a «Romanticismo
e realismo»

³ Le citazioni fanno riferimento alla mia traduzione di *Romanticismo e realismo*, contenuta in questo stesso numero di «Allegoria», *supra* pp. 17-27, p. 21.

⁴ *Ivi*, pp. 22-23 (corsivi miei).

⁵ Osservazioni, pur brevi e circoscritte, relative alla “parentela” tra Balzac e i suoi contemporanei romantici sono presenti anche in *Mimesis*, alle pp. 235 (sulla comune «lotta contro i limiti stilistici tra realistico e tragico»), 238 (su Balzac «scrittore della generazione romantica») e 248 (sullo sguardo di Balzac rivolto all’ «esempio dei romanzi di Walter Scott» e dunque al «mondo dello storicismo romantico»); inoltre, un accenno al ruolo del romanticismo tedesco nella creazione dei fon-

Stendhal e Balzac la problematica della dialettica tra separazione e mescolanza degli stili che giace alla base dell'analisi sui tempi lunghi svolta nell'intero libro.⁶ In altre parole, il discorso di *Mimesis* riparte proprio da uno dei tanti punti nodali ai quali approda l'indagine condotta in *Romanticismo e realismo*. Nel saggio, il problema della demolizione della dottrina antica e classicistica della separazione degli stili viene analizzato prima di tutto (coerentemente alla tesi di fondo) come un elemento che i moderni romanzieri francesi derivano (seppure inconsapevolmente) dall'esperienza romantica:

riconosciamo l'importanza storica delle apparizioni [di Stendhal e di Balzac] nella radicale infrazione del principio della divisione degli stili e dunque in una delle posizioni fondamentali del romanticismo.⁷

Attraverso l'indagine condotta in *Romantik und Realismus*, Auerbach scopre così la seconda delle «due breccie aperte nella teoria dei livelli stilistici»,⁸ il secondo dei due pilastri sui quali poggia l'intera architettura del libro che scriverà di lì a una decina d'anni. Accanto al realismo tragico del Medioevo, già intuito nel corso degli studi su Dante, gli si rivela adesso una seconda forma di mescolanza degli stili: il realismo moderno. Questo processo genetico verrà in seguito chiarito dallo stesso Auerbach in un passo degli *Epilogomena a Mimesis* (1950), che descrive le tappe della progressiva concezione del libro:

Il motivo della frattura stilistica mi si è chiarito alla luce della storia di Cristo in occasione dei miei studi danteschi negli anni Venti: lo si trova in *Dante als Dichter der indischen Welt* (apparso alla fine del 1928, pp. 18-23).⁹ Subito dopo la comparsa di questo libro cominciai a insegnare a Marburg e l'attività didattica mi ricondusse al francese, che durante i miei anni di biblioteca, occupati da Vico e Dante, avevo abbastanza trascurato. Preparando un corso, appunto a Marburg, mi venne l'idea che si potesse rap-

damenti estetici del realismo moderno è contenuto nel capitolo precedente, a p. 208; infine nella conclusione, alle pp. 339-340, si ricorda che Stendhal e Balzac «portarono a termine un'evoluzione che si preparava da lungo tempo [...] in modo [...] evidente dallo *Sturm und Drang* e dal preromanticismo» (i rimandi fanno riferimento alla traduzione italiana di E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, vol. II). Tuttavia dall'ossatura di *Mimesis* l'agnizione espressa in *Romantik und Realismus* non emerge in modo altrettanto compiuto e definito, e richiede piuttosto di venire ricostruita attraverso l'accostamento di considerazioni frammentarie.

6 Per un'analoga divergenza di prospettive nella ricostruzione storica, a proposito delle diverse funzioni assegnate da Auerbach al figuralismo rispettivamente nella «mappa locale» disegnata in *Figura* e nella prospettiva di lunga durata di *Mimesis*, rimando alle osservazioni di R. Castellana, *Sul metodo di Auerbach*, in questo stesso numero di «Allegoria», pp. 52-79, p. 72.

7 Auerbach, *Romanticismo e realismo*, cit., p. 20 (corsivo mio).

8 Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 340.

9 Auerbach si riferisce qui all'edizione originale del libro: *Dante als Dichter der indischen Welt*, Gruyter, Berlin und Leipzig 1929; nella traduzione italiana queste pagine corrispondono a E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 12-16.

presentare il principio del realismo moderno in maniera corrispondente; e figurò poi in due articoli apparsi nel 1933 e nel 1937.¹⁰

In due passi del saggio *Romanticismo e realismo* balena per un attimo quel formidabile corto circuito grazie al quale vengono messe in reciproco rapporto «le due brecce», tra loro assai diverse e storicamente lontane, «aperte nella teoria dei livelli stilistici», lasciando così intuire l'ossatura essenziale di *Mimesis*. Si tratta di un corto circuito che attraversa la mente dello studioso e dello storico della letteratura, mentre il romanziere moderno ne resta totalmente all'oscuro, come emerge chiaramente a proposito del confronto tra Balzac e Dante:

È pur vero che [Balzac] chiamava la propria opera *Comédie humaine* e che questo ricordo del più grande monumento medievale della mescolanza degli stili potrebbe venir senza difficoltà interpretato nel nostro senso come romantico. Ma la problematica che condusse Dante a chiamare la propria opera *Commedia* (pur essendo, secondo le sue stesse parole, un'opera sacra) non era certo chiara a Balzac.¹¹

Postfazione
a «Romanticismo
e realismo»

E una pagina dopo, a poche righe dalla conclusione del saggio, il corto circuito scatta di nuovo, imbrigliando adesso, accanto al Medioevo e alla svolta romantica, un terzo polo cronologico: il problema del realismo nella letteratura contemporanea. Si palesa così, in maniera diversa dall'ultimo capitolo di *Mimesis*, attraverso un procedere che nel finale del saggio si carica di dubbi e di interrogativi destinati a rimanere aperti, l'urgente e scottante attualità dei problemi posti da Auerbach nella sua indagine storico-letteraria:

Molto tempo prima del romanticismo c'era stato già una volta un realismo tragico, che aveva afferrato il nostro mondo disordinato come vera realtà, in modo da ordinarlo. Parlo del realismo tragico del Medioevo e della sua fonte, la storia di Cristo. Essa rappresenta, in rapporto all'antichità, il più radicale annullamento del principio della separazione degli stili e, in senso assoluto, la più radicale realizzazione del realismo tragico: tale storia ebbe origine dalla dedizione di Dio nei confronti della realtà terrena. La nostra realtà è talmente mutata che qualsiasi mero ricorso a

10 Auerbach, *Epilegomena a Mimesis*, cit., p. 249 (il passo è citato anche da Aurelio Roncaglia nell'*Introduzione* a Auerbach, *Mimesis*, cit., p. XXXIV). In nota Auerbach rimanda a *Romantik und Realismus* e all'articolo *Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen*, in «Romanologij Semineri Dergisi», I, 1937, pp. 262-293. A differenza del primo, questo secondo saggio è poi confluito in modo quasi fedele nelle pagine del capitolo diciottesimo di *Mimesis*, come indica lo stesso Auerbach: «In uno studio preliminare sopra "l'imitazione seria del quotidiano", ho analizzato da questo punto di vista un capoverso di *Madame Bovary* e qui riporto quelle mie pagine con piccole varianti e abbreviazioni, perché si adattano esattamente ai pensieri che sto esponendo, e perché quel lavoro, per il luogo e il tempo della sua pubblicazione (Costantinopoli 1937), non credo abbia avuto molti lettori» (Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 255).

11 Auerbach, *Romanticismo e realismo*, cit., p. 26.

tale soluzione del passato risulterebbe insensato. Ma come potrebbe essere anche solo pensabile un ordine e una verità del reale se non attraverso lo sguardo di Dio su di esso?¹²

2. Caratteri e ruolo della fantasia poetica in Balzac

Se un primo ampio nucleo dell'articolo è individuabile nell'indagine più generale delle connessioni esistenti tra romanticismo e realismo (pp. 17-23), possiamo riconoscere i contorni di un secondo nucleo, più ristretto, a partire dal momento in cui Auerbach si chiede come mai tale fondamentale legame genetico non sia mai stato studiato prima di allora. Per poterlo individuare, risponde Auerbach, occorre la distanza e lo sguardo dello storico: gli stessi inventori del realismo moderno, Stendhal e Balzac, infatti, «non erano consapevoli di quelle connessioni che ho indicato».¹³

A questo punto, Auerbach passa ad analizzare uno ad uno i due differenti modi attraverso i quali rispettivamente Stendhal e Balzac giunsero nelle loro opere ad una rappresentazione realistica del quotidiano. Se la breve indagine su Stendhal non ci dice niente di più rispetto all'ampia e dettagliata analisi condotta nelle pagine di *Mimesis*,¹⁴ a proposito di Balzac ci troviamo invece di fronte ad un'interessante e articolata riflessione sul ruolo della fantasia poetica.

«Quando si descrive l'attività creativa di Balzac, la parola fantasia si impone»,¹⁵ afferma Auerbach – ma osserviamo che la considerazione si lega anche in questo caso alla particolare prospettiva di analisi storico-sincronica di questo saggio: nelle oltre quindici pagine dedicate a Balzac in *Mimesis*, infatti, la parola fantasia non compare mai.¹⁶ *Due sono i caratteri fondamentali della fantasia balzachiana*. Il primo è l'*enfasi*, che avvicina implicitamente la fantasia del romanziere francese al concetto di creatività estremamente libera e sconfinata proprio della fantasia romantica, e ci spiega così, indirettamente, l'importanza conferita da Auerbach a questo aspetto nel contesto di un'indagine sulle analogie tra realismo e romanticismo. Tale tendenza all'esagerazione investe innanzitutto i personaggi dei romanzi: le «figure vengono da lui prodotte con una fantasia talvolta infantile e

12 *Ivi*, p. 27.

13 *Ivi*, p. 23.

14 Cfr. Auerbach, *Mimesis*, cit., pp. 220-235, dove sono confluite pressoché interamente le osservazioni della breve indagine stendhaliana svolta in *Romantik und Realismus*, cit., pp. 148-150. Per questo motivo abbiamo ritenuto superfluo tradurre l'analisi relativa a Stendhal, per i cui contenuti rimandiamo il lettore alle pagine di *Mimesis*.

15 Auerbach, *Romanticismo e realismo*, cit., p. 24.

16 Trovo un unico accenno alla fantasia di Balzac, peraltro relativo non alla sua produzione romanzesca, bensì alle sue riflessioni critiche (e tuttavia interessante, perché messo in rapporto con l'atteggiamento del suo contemporaneo romantico): «L'insieme delle sue riflessioni filosofiche, per quanto piene di acute e originali osservazioni particolari, sbocca in una macroscopia fantasiosa, che ricorda il suo contemporaneo Hugo» (Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 245).

sempre potente», afferma Auerbach, e poco prima aveva scritto che egli addirittura «enfattizza [le sue creature] in maniera così terribile che esse non corrispondono più all'esperienza media della realtà», per osservare però immediatamente che esse «restano tuttavia sempre, grazie alla loro sostanza, all'interno di se stesse». ¹⁷ Una fantasia, dunque, spinta sino ai limiti del possibile, quasi al punto da rischiare di compromettere proprio quella stessa verosimiglianza e quel realismo che vengono considerate come le prerogative essenziali della narrativa di Balzac. La stessa cosa si osserva a proposito dei dati che lo scrittore raccoglie dalla realtà socio-economica del suo tempo, per utilizzarli all'interno dei suoi romanzi: «L'esattezza dei suoi dati, quando descrive, ad esempio, affari finanziari o l'economia rurale, è a malapena affidabile: per esserlo gli manca la sobrietà». ¹⁸

Se il paradosso di un realismo che scaturisce da una potente inventività rinvia tacitamente a quelle radici romantiche indicate nella prima parte del saggio, il confronto con Goethe e con la sua concezione di fantasia, quale emerge dalla lirica *Meine Göttin*, mira piuttosto a mettere in luce le differenze esistenti tra i due autori. Ed è a questo proposito che emerge il secondo carattere fondamentale che contraddistingue la fantasia di Balzac e che la allontana, stavolta, da quella dei romantici tedeschi: la *serietà*. Rispetto alla fantasia di Goethe, alla grazia capricciosa e giocosa della «più singolare» tra le figlie di Giove, la fantasia del romanziere francese risulta tutt'altra cosa, radicata com'è nella tragica vita quotidiana degli esseri più miseri. «La fantasia di Balzac non sogna, né scherza. Essa prende sul serio coloro che sono prigionieri della quotidianità e conferisce loro addirittura una fantasia, attraverso la quale il quotidiano diviene tragico e talvolta persino melodrammatico». ¹⁹ È proprio questo trapianto dell'inventività fantastica dalle alte sfere pertinenti al genio romantico agli anditi più bassi della vita quotidiana, che è mancato al romanticismo tedesco per giungere a produrre una moderna narrativa realistica. Tuttavia il romanticismo, propugnando una creatività fantastica libera dalle rigide regole della tradizione, ha compiuto quella svolta decisiva verso la modernità che prepara il terreno al romanzo moderno: per comprendere questo nesso, le osservazioni di Auerbach sul ruolo centrale e costitutivo della fantasia nella produzione di uno dei più grandi romanzieri realisti dell'Ottocento risultano particolarmente preziose.

Postfazione
a «Romanticismo
e realismo»

3. Tra cinema e letteratura: tendenze del realismo contemporaneo

Possiamo infine individuare un terzo nucleo di pensiero nelle ultime due pagine del saggio, nelle quali Auerbach proietta in avanti la problemati-

¹⁷ Auerbach, *Romanticismo e realismo*, cit., pp. 23-24.

¹⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁹ *Ivi*, p. 25.

ca del realismo tragico, spostandosi dall'Ottocento all'epoca contemporanea. Di questa continuità tra i problemi delle due epoche probabilmente «il realismo contemporaneo non è consapevole – osserva Auerbach – tuttavia esso ricerca la vera realtà con uno sforzo instancabile e questa ricerca lo porterà (e deve portarlo) avanti».²⁰ Nell'epoca contemporanea le forme espressive si sono moltiplicate e accanto alla letteratura il filologo riconosce prontamente un posto importante al cinema: attraverso uno spirito di osservazione che tradisce un'attenzione tesa e irrequieta e, al contempo, una lucidità quasi profetica, Auerbach coglie qui con decisione l'imminente realizzarsi di una trasformazione importante, che vedrà affermarsi accanto alla letteratura i nuovi mezzi espressivi:

accanto al romanzo, il realismo tragico, al quale il palco ha iniziato a stare stretto, ha investito il cinema: qui si manifestano combinazioni sorprendenti, che di anno in anno sconfessano tutte le previsioni possibili, spesso deludendoci, eppure *rimanendo evidentemente cariche di futuro*, dal momento che *il secolo dei lettori diviene sempre più un secolo di spettatori e di auditori*.²¹

Questa nuova dimensione della comunicazione artistica, che lo studioso di letteratura non può più a lungo ignorare, viene analizzata nella sua peculiare potenzialità espressiva, nella sua capacità di strutturare, in modo assai diverso rispetto alla narrativa, le coordinate spazio-temporali della realtà: nel cinema infatti si profila

una nuova costruzione del mondo esterno: questa, attraverso il dominio e l'unione del molteplice e del simultaneo, attraverso l'intrecciarsi degli eventi tra loro più diversi, comprime lo spazio e il tempo *come non era mai accaduto prima, e non distrugge minimamente – io credo – tutte le tradizioni estetiche, bensì le scuote e le spinge verso nuove espressioni*.²²

Si tratta di un passo a mio avviso estremamente importante e attuale, soprattutto sul piano del metodo di approccio e di analisi delle nuove forme di comunicazione. A queste viene infatti immediatamente riconosciuta un'autonomia espressiva, la quale però risulta (con chiarezza ancora maggiore) dall'*inevitabile* confronto con la *tradizione*: le nuove forme espressive vengono così a collocarsi non *al di fuori*, bensì *all'interno* della *storia*. Le loro potenzialità e i loro limiti vengono misurati in base alla loro capacità di *riallacciarsi* alla tradizione e di *cambiarla*. Il cinema

20 *Ivi*, p. 26.

21 *Ibid.* (corsivo mio). Un'affermazione così decisa, più vicina ai toni di un critico militante, può trovare adeguatamente posto nel taglio serrato e programmatico di questo articolo: non si legge invece in *Mimesis*, dove pure Auerbach dedica alcune righe al confronto tra romanzo e film (cfr. Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 330).

22 Auerbach, *Romanticismo e realismo*, cit., p. 26 (corsivo mio).

accelera quel processo di disgregazione dell'unità di luogo e di tempo sancita dalle regole classiche, e dunque non distrugge tutte le tradizioni, bensì si riallaccia a quello stesso sviluppo lontanamente inaugurato dal romanticismo e dal realismo moderno ottocentesco.

Per questo, prosegue Auerbach, il cinema e il romanzo contemporaneo

hanno in comune una tendenza: al posto dello svolgersi ininterrotto di fatti relative a un singolo evento o a pochi eventi (che in precedenza il romanzo e il teatro avevano accuratamente prelevato dalla massa degli accadimenti reali), si fornisce un grande numero di eventi, di pezzi di eventi e di immagini, che si legano tra loro in modo tenue, che non si susseguono l'uno dopo l'altro e che non vengono quasi mai portati a termine, nel senso che si intendeva in precedenza. Ovunque gioca, all'interno della singola rappresentazione, un complesso di "altri" eventi, i quali non avrebbero niente a che fare con essa, secondo la precedente concezione dell'unità di azione. Tale concezione dell'unità di azione sta scomparendo del tutto: *il metodo della mera estrapolazione di un evento dalla totalità del vissuto del mondo appare al XX secolo come una falsificazione dell'autenticità del reale.*²³

Postfazione
a «Romanticismo
e realismo»

La prospettiva visuale del romanzo e del cinema contemporaneo, e quella dello storico della letteratura finiscono qui per coincidere: è la sensibilità sviluppata dalla moderna rivoluzione estetica che permette al filologo di "vedere" come inautentico il metodo classicistico della rappresentazione della realtà. L'osservazione appena citata è perfettamente simmetrica e complementare a quella avanzata da Auerbach poche pagine prima a proposito dell'estetica del classicismo settecentesco:

Il classicismo aveva selezionato dalla realtà, nel migliore dei casi, un qualche elemento che poteva parergli utile a fini didascalici o di intrattenimento, si era ritagliato alla meglio un qualche pezzo dilettevole o istruttivo dai singoli dati di realtà, un pezzo di realtà che fosse ben capace di evocare qua e là il ricordo di esperienze reali, ma che in nessun modo potesse evocare la totalità del flusso vitale.²⁴

L'affollata serie di interrogativi sul presente e sull'imminente futuro, con i quali Auerbach si congeda dai propri lettori, si pone in una tensione dialettica con l'indagine storica condotta nell'articolo. In questo confronto consapevole e audace tra esigenze di novità e problemi della tradizione, sul quale Auerbach proseguirà a lavorare negli anni successivi, risiede la possibilità tanto per lo storico della letteratura di illuminare in una nuova prospettiva la storia e i testi del passato, quanto per l'osservatore attuale di tentare di comprendere più a fondo l'intricata epoca che lo circonda.

²³ *Ivi*, pp. 26-27 (corsivo mio).

²⁴ *Ivi*, p. 22.