

Mimesis, il realismo e il *Chisciotte*. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola¹

Lorenzo RENZI, Donatella PINI
Università di Padova

In May 2012 Lorenzo Renzi and Donatella Pini gave both a lecture on Auerbach to PhD students of the Department of “Studi Linguistici e Letterari” at the University of Padova; each scholar attended the lecture of the other. As a result of this, Lorenzo Renzi wrote his article, focusing on a more general subject, and Donatella Pini added her observations regarding Cervantes with particular attention to the history and the meaning of the chapter Auerbach dedicated to the spanish author. Afterwards, mutual readings, interactions and additions gave birth to the written dialogue the two authors present here. At the beginning of each paragraph the initials **LR** (Lorenzo Renzi) and **DP** (Donatella Pini) indicate the author of every single part.

Donatella Pini and Lorenzo Renzi have known each other for fifty years. This is the first article they realize together, and perhaps not the last one.

Nel mese di maggio del 2012 Lorenzo Renzi e Donatella Pini hanno tenuto una lezione ciascuno su Auerbach per il Dottorato di Ricerca del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell’Università di Padova. Ognuno è stato presente mentre l’altro parlava. Poi Lorenzo Renzi ha steso il suo testo, di carattere più generale, e Donatella Pini ci ha inserito le sue osservazioni relative a Cervantes, alla storia e al significato del capitolo che Auerbach dedica al *Chisciotte*. Ci sono state in seguito nuove letture reciproche, interazioni e aggiunte da ambedue le parti. È nato così il dialogo scritto che i due autori, Donatella Pini e Lorenzo Renzi offrono ai lettori qui. All’inizio di ogni parte le sigle **LR** (Lorenzo Renzi) e **DP** (Donatella Pini) indicano l’autore.

Donatella Pini e Lorenzo Renzi si conoscono da cinquant’anni. Questo è il primo lavoro che scrivono insieme, ma forse non l’ultimo.

¹ Citiamo generalmente *Mimesis* dalla traduzione italiana nell’edizione del 1964 in due volumi (*Mimesis*, 1964), ma manteniamo i numeri originali dei capitoli, sostituiti in questa edizione da una nuova numerazione. Il cap. XIV è citato in spagnolo dall’edizione messicana.

LR e DP

1. *MIMESIS* NEL SUO TEMPO E OLTRE IL SUO TEMPO

Mimesis appare a Berna da Francke, editore tradizionale della Romanistica di lingua tedesca, nel 1946. In quarta pagina, in caratteri minuscoli, porta la scritta *Mai 1942 bis April 1945*: si intende che il libro era stato scritto nel periodo tra queste due date. Questa informazione viene ripresa e precisata in forma discorsiva nella “Conclusione”: “il lavoro fu scritto durante la guerra a Costantinopoli”, il che, riassumiamo quanto dice l'autore stesso, aveva posto seri limiti alla consultazione della bibliografia, pressoché assente in quella città, ma aveva in fondo favorito la realizzazione di un libro che altrimenti, per l'ingombro del troppo materiale (si intende), forse non avrebbe scritto². A Istanbul, come si sa, Auerbach aveva insegnato all'Università dopo essere stato privato della cattedra di Romanistica a Marburg e avendo lasciato la Germania nel 1936 a causa delle leggi razziali naziste del 1935. Si sarebbe trasferito nel 1947 dalla Turchia negli Stati Uniti, dove avrebbe insegnato alla Pennsylvania State University, a Princeton e infine a Yale.

Le traduzioni di *Mimesis* dal tedesco ad altre lingue, presto arrivate, riportano tutte l'informazione sull'anno di composizione nella “Conclusione”, e alcune, ma non quella in spagnolo di cui parleremo subito, anche nel paratesto. Nella prima edizione della traduzione italiana (1956) appare, per esempio, nella pagina bianca di fronte al frontespizio con il completamento del luogo e omettendo i mesi: *Questo libro è stato scritto a Istanbul tra il 1942 e il 1945*. L'indicazione suggerisce, certo nella forma più implicita possibile, il fatto che l'opera è dedicata alla letteratura europea occidentale (ma verrebbe quasi da dire allo “spirito” europeo occidentale) durante gli anni della guerra mondiale, quasi un “tramonto dell'Occidente” che reclama uno sguardo retrospettivo. E vedremo che comprende anche una previsione nel futuro.

L'accoglienza del libro era stata calorosa, anche se non erano mancate le critiche. Se ne può avere un'idea dalla discussione che ne fa Auerbach stesso negli “Epilegomena zu *Mimesis*” del 1953, apparso, sempre in tedesco, nella rivista *Romanische Forschungen*, altra sede tradizionale dei romanisti tedeschi. Nel 1950, appare in Messico la prima traduzione di *Mimesis*, quella spagnola - *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* - a opera di I.Villanueva³ e Eugenio Ímaz. Non c'è introduzione, ma l'opera è presentata in un breve testo elogiativo (secondo le abitudini editoriali) nella fascetta. La presentazione si conclude con una parentesi in cui si legge:

² L'affermazione è ripresa, sempre in forma implicita, in *Epilegomena* (Auerbach, 1953): “*Mimesis* è coscientemente un libro scritto da una determinata persona, in una determinata situazione, all'inizio degli Anni Quaranta”. Questa volta il senso sembra riecheggiare un tema hegeliano, ma anche riferirsi a una circostanza precisa. Nel testo precedente Auerbach si era difeso dalla critica mossa da alcuni di una eccessiva attualità del libro. “È meglio- aveva scritto – essere legati al tempo coscientemente che inconsapevolmente” (Auerbach, 2007, pp.197-198).

³ Non ci è riuscito di sciogliere la *I.* che abbrevia il prenome del traduttore.

Para esta edición, el autor ha añadido especialmente un magnífico ensayo sobre el *Quijote*.

L'edizione in spagnolo contiene, in effetti, un capitolo in più che nell'edizione originale tedesca: il capitolo XIV intitolato "La Dulcinea encantada", dedicato al *Chisciotte* di Cervantes. Così, mentre la prima edizione tedesca conteneva 19 capitoli, l'edizione messicana in spagnolo e tutte quelle che seguono ne hanno 20⁴. I numeri del capitoli, dopo il XIV, si spostano di uno. Non risultano altri cambiamenti. Di qui in poi, tutte le edizioni successive, comprese le numerose riedizioni in tedesco, seguiranno l'ordinamento dell'edizione messicana.

È sorprendente -osserva **LR** a questo punto- ed è stato notato da alcuni critici, che il nuovo capitolo si inserisce del tutto naturalmente nel posto che gli viene assegnato, preceduto com'è alla fine del capitolo XIII, dedicato a Shakespeare ("Il principe stanco"), da una serie di considerazioni sulla letteratura spagnola del *Siglo de Oro*, particolarmente sul teatro di Lope de Vega e di Calderón, e su Cervantes stesso. Si ha l'impressione che l'aggiunta del capitolo, benché occasionata dalla traduzione in lingua spagnola, non fosse affatto sgradita a Auerbach. E viene quasi da credere che le avesse già quasi preparato il posto anticipandone la problematica alla fine del capitolo shakespeariano precedente (v. avanti quanto dice Donatella Pini nel par. 1.2). Tuttavia sarebbe azzardato dire, come pur si potrebbe pensare, che Auerbach avesse avuto il capitolo già pronto per l'edizione tedesca e l'avesse poi eliminato per volontà propria o altrui: non ci sono prove, ed è un'ipotesi alla quale bisogna rinunciare.

L'importante è che il volto definitivo di *Mimesis* è quello che l'opera ha preso per la prima volta con l'edizione in spagnolo, e che è stato poi ripreso nelle traduzioni inglese (1953), italiana (1956, più volte ristampata), nelle numerose nuove edizioni tedesche, e nelle numerosissime traduzioni in varie lingue del mondo⁵. Come nel precedente capitolo su Shakespeare, in questo su Cervantes, Auerbach sembra voler prendere le distanze dalle interpretazioni, a loro tempo rivoluzionarie, date di questi autori dai romantici tedeschi, di cui si ritiene peraltro un continuatore. Si trattava degli scritti di Friedrich e August Wilhelm Schlegel, di Schelling, di Ludwig Tieck e di Jean Paul Richter, in cui il *Chisciotte* era visto come il primo romanzo di formazione, precursore del *Wilhelm Meister* di Goethe. Per questi autori il "comico" di Cervantes diventava il primo esempio di "ironia romantica", e la follia di don Chisciotte lo scontro dell'ideale con l'opacità del mondo. Questa era l'interpretazione che dominava ancora in gran parte la scena novecentesca, anche in Spagna (Close, 2005).

⁴ L'aggiunta del capitolo cervantino è segnalata nelle successive edizioni tedesche. Abbiamo consultato la 6ª edizione del 1977, in cui l'informazione è data due volte: " Geschrieben zwischen Mai 1942 und April 1945. Das XIV Kapitel wurde später (1949) hinzugefügt" [scritto tra il maggio 1942 e l'aprile 1945. Il XIV capitolo è stato aggiunto più tardi], e, in una nota all'inizio del cap. XIV: "Dieses Kapitel wurde erst 1949, drei Jahre nach dem Erscheinung der deutschen Erstausgabe, für die spanische Übersetzung hinzugefügt"[Questo capitolo è stato aggiunto solo nel 1949 in occasione dell'edizione spagnola, tre anni dopo l'apparizione della prima edizione tedesca]. Le aggiunte saranno state certamente redazionali.

⁵ L'edizione francese è del 1968 da Gallimard, preceduta da numerose altre. V. Tortonese (2009: 314).

LR

1.1. LA RICEZIONE MONDIALE DI *MIMESIS*

La fortuna di Auerbach e del suo capolavoro *Mimesis* dura fino ai nostri giorni, ma la sua storia è naturalmente complessa. Negli Stati Uniti, dove Auerbach aveva insegnato negli ultimi anni di vita, Auerbach ha lasciato un'impronta profonda nella cultura e perfino nella prassi accademica, ma la storia dell'influenza della sua opera non è continua, passa attraverso diverse fasi e, recentemente, attraverso il *New Historism* e la rilettura di Edward Said con le polemiche che l'hanno seguita⁶. In America Latina, dal Messico al Brasile⁷, la storia della ricezione di *Mimesis*, come è stata ricostruita con largo respiro da Carlos Rincón, non è solo accademica, ma è un capitolo importante della stessa evoluzione culturale del subcontinente, una storia in cui hanno avuto un grande ruolo gli esuli politici spagnoli e tedeschi reduci dai disastri della guerra civile e di quella mondiale (Rincón 2007, v. avanti Donatella Pini, par. 1.2). In Europa, e in particolare in Germania, in Francia e in Italia, la fortuna di Auerbach nel mondo universitario è stata stabile e duratura, ma si è rinnovata negli anni senza

⁶ Negli Stati Uniti c'era già stato almeno un libro di Geoffrey Green del 1982 dedicato a Auerbach e Spitzer. Un congresso su Auerbach aveva avuto luogo a Stanford nel 1992 (cfr. Lerer, 1996). Più recentemente, la corrente del *New Historicism*, che reagisce alla a-storicità di molte correnti critiche dell'accademia americana, ha in Auerbach un punto di riferimento essenziale, come si legge in italiano in Greenblatt (2007). *Mimesis* è considerata qui non in sé e magari in relazione alla critica anteriore, ma in confronto a quella posteriore, in particolare americana, e viene presentata addirittura come un modello di utilità pratica.

L'interesse per Auerbach in America è stato rinnovato dagli interventi di un critico dalla cultura del prestigio di Edward W. Said (nel 1984, e poi nel 2003) con le sue aperture alla tematica dell'"esilio" e della letteratura universale. Said tocca anche il tema dell'ebraismo di Auerbach, forse con vedute discutibili: un tema su cui ci sembra che l'autore non si sia mai espresso e al quale la critica europea è stata insensibile. L'edizione del "cinquantenario" di *Mimesis*, del 2003 (cinquantenario, s'intende, della prima edizione in inglese del 1953) con la nuova introduzione di Said, ha rappresentato un momento formidabile di rilancio e di discussione (v. Stoppino, 2009). Nella copertina della *Mimesis* del 2003, il nome di Said è stampato altrettanto grande di quello di Auerbach (nomi e cognomi sono rispettivamente in alto in bianco e in basso in rosso). Si è accesa una polemica su quella che alcuni hanno ritenuta l'appropriazione di Auerbach da parte di Said (per qualche notizia vedi tra l'altro Domínguez Michael, 2009).

Anche George Steiner (2005), in un suo breve ma importante intervento giornalistico, mette in rilievo il valore addirittura fondativo di Auerbach per gli studi letterari americani. Ma si domanda anche se in America si legga veramente *Mimesis* fuori dalle Università. Auerbach sarebbe solo un autore solo per specialisti? Per Paolo Cherchi (2011: 175), che ha insegnato 38 anni negli Stati Uniti (fino al 2002), non sarebbe nemmeno questo. Scrive infatti che i giovani medievalisti (quarantenni) non conoscono più Auerbach e fanno cominciare la loro scienza da Zumthor. Forse Cherchi ha mancato di notare che in America sono le letterature comparate, e non quelle romanze, che hanno preso come loro nume tutelare Auerbach.

Su vari aspetti della ricezione di Auerbach negli Stati Uniti, v. ancora Stoppino (2009).

⁷ La traduzione di Auerbach in Brasile è avvenuta nel 1971 (Rincón, 2007).

svolte così clamorose⁸. In questo articolo concentreremo la nostra attenzione sulla fortuna più limitata di Auerbach nel mondo di lingua spagnola. La causa principale è già probabilmente nelle scelte operate dall'autore per dare un quadro, come dice il sottotitolo, della "letteratura occidentale", scelte che non solo concedono uno spazio ridotto alla letteratura spagnola, ma comprendono anche dei giudizi che possono essere considerati limitativi. Tuttavia la traduzione messicana di Auerbach, prima in assoluto, era stata in spagnolo. Nel 1983, sempre presso il Fondo de Cultura Económica, *Mimesis* appare anche a Madrid⁹, e nel 1986, nella stessa traduzione, anche a Cuba (v. Tortonese ed., 2009, n.i 160 e 165)¹⁰. Colpisce la differenza con l'Italia,

⁸ Anche in Italia la diffusione di Auerbach non è stata solo accademica. Basti pensare all'interesse per *Mimesis* dimostrato da Pier Paolo Pasolini (v. un accenno avanti, 4.4.2), e questo si potrà forse ripetere anche per altri paesi europei.

Una bibliografia completa dell'opera di Auerbach e della critica si trova in Tortonese (2009: 285-372, nel volume dedicato a Auerbach in Francia. Vedi anche la Bibliografia minima ragionata di Castellana in Castellana e Mazzoni (edd. 2007: 11-16). I lavori di Stoppino (2009) e Donà (2009) sono dedicati alla critica auerbachiana degli ultimi anni. Molto utile è la bibliografia ragionata di Elena Fabietti (2007 b e 2007 c) e collaboratori, in *Moderna*, che contiene anche voci nordamericane. Per l'America Latina vedi il ricco panorama di Rincón (2007), che ricorda anche un Congresso su Auerbach a Rio de Janeiro nel 1994. La prova più evidente della perdurante popolarità di Auerbach in Europa è il numero di bibliografie che gli sono state dedicate e la quantità di congressi e celebrazioni che sono state tenute nel 2007, cinquantenario della morte. Si sono fatti congressi su di lui a Pisa, Parigi e Padova (atti rispettivamente in Domenichelli e Meneghetti, 2009, in Tortonese, 2009, e in Paccagnella e Gregori, 2009). Del 2007 è anche il ricchissimo volume tedesco (alle cui spalle non sembra che ci sia un congresso) a cura di Barck e Tremml, che contiene anche una annessa registrazione di una conferenza di Auerbach su Dante in inglese. Gli studi su Auerbach, su *Mimesis* e anche sulle altre sue opere, e perfino sulla sua vita, l'edizione della sua corrispondenza, ecc. ecc. formano un seguito ininterrotto di studi sulla sua opera, tanto che Carlo Donà (2009: 40), che ha scritto con molta documentazione sulla ricezione di Auerbach, ha osservato a ragione che "la riflessione critica e erudita su Auerbach non ha mai avuto soste". Non sempre gli Stati Uniti e l'Europa marciano separati. Un congresso su Auerbach, dal titolo "Auerbach and the Future of Criticism", comprendente anche una tavola rotonda su Auerbach e Said, si è tenuto nell'aprile del 2008 nell'Università di Urbana Illinois con larga partecipazione italiana. I contributi italo-americani e italiani (Albert Ascoli, Robert Doran, Maria-Luisa Meneghetti, Emanuel Rota, Cesare Segre e Eleonora Stoppino) sono apparsi nel fascicolo citato di *Moderna* (Domenichelli e Meneghetti edd. 2009). Mi sembra che non esistano altrimenti atti del congresso.

⁹ Francisco Rico (2009), tuttavia, parlando di *Mimesis* in un congresso italiano, cita dall'edizione italiana. Altre opere di Auerbach apparse in Spagna: "Lingua letteraria e pubblico" era apparso a Barcellona nel 1966, "Figura" solo nel 1998, e ancora più recentemente, nel 2008, è stato tradotto in spagnolo il libro di Auerbach su Dante: *Dante, poeta del mundo terrenal* (Auerbach, 2008), recensito, con interessanti riferimenti anche alla ricezione di *Mimesis* negli Stati Uniti, da Christopher Domínguez Michael (2009) (Tortonese, ed. 2009, n.i 133, 186, 221).

¹⁰ Quale significato possa avere avuto la comparsa di *Mimesis* nei paesi allora comunisti, con le traduzioni in romeno nel 1967 e in serbo, ceco e polacco nel 1968 (sono anni di relativa liberalizzazione), in russo (1976), in ungherese (1985), e appunto a Cuba, riprendendo la versione messicana, nel 1986, andrebbe indagato a parte. È uno studio che dovrebbe essere condotto paese per paese, e che si presenta particolarmente difficile, ma anche interessante. Si può leggere intanto per l'Unione Sovietica (e poi per la Russia) l'interessante studio di Vitalij Machlin (in Barck/Tremml, edd. 2007) che sostiene la mancata influenza di *Mimesis*, pur pubblicata in 20.000 copie in un'importante casa editrice, in Unione Sovietica e ne mostra le cause. Dopo la caduta del comunismo, nel 2000 l'opera è stata riedita, ed è apparso in traduzione russa anche il libro di Auerbach del 1929 su Dante.

dove l'opera di Auerbach, tradotta nel 1956 da Einaudi, era stata introdotta da Aurelio Roncaglia con un forte richiamo disciplinare alla "filologia romanza". Ma si vede ora che si occupano di Auerbach in Italia non solo i filologi romanzi, che da noi, diversamente che in Germania, sono medievalisti, ma anche i classicisti, e i modernisti (anglisti e naturalmente francesisti). Per le celebrazioni del 2007 (cinquantenario della morte) ci sono state molte iniziative. A parte i congressi, con gli atti rispettivi, di cui abbiamo già parlato, ci sono state altre iniziative. C'è stata nel 2006 una nuova edizione italiana con testo a fronte del saggio "Philologie der Weltliteratur" (Auerbach, 2006, già Auerbach, 1952). Mario Mancini ha ripreso e dotato di una nuova, magistrale e appassionata "Introduzione", vari saggi di Auerbach di tema francese già apparsi precedentemente in italiano (Auerbach, 1970 b e 2007). La rivista *Allegoria*, diretta da Romano Luperini, ha dedicato 5 contributi a Auerbach, e ha presentato una traduzione in italiano di un suo testo del 1933, "Romanticismo e Realismo" (una parte del quale era confluito nel XVIII capitolo di *Mimesis*) (Castellana e Mazzoni, 2007). L'intenzione in questo caso è chiaramente quella di presentare -seppur controcorrente- Auerbach come un autore attuale. L'operazione culturale pisana si conclude con un nuovo libro di Auerbach in italiano apparso nel 2011: *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura dello stesso Castellana e di C. Rivoletti. Sono così quattro i libri di Auerbach in italiano, tanto che si può dire che quasi tutta la produzione del grande filologo tedesco è disponibile nella nostra lingua. *Mimesis*, dalla sua apparizione nel 1956, non ha mai lasciato le librerie, segno di un successo duraturo. Negli stessi congressi e volumi stranieri appaiono sempre nomi di studiosi italiani (Guido Mazzoni, Alberto Varvaro, Francesco Orlando e Carlo Ginzburg nel volume francese del 2009, di cui anche il curatore e introduttore, Paolo Tortonese, è italiano).

Tutta questa attività non esclude che, come scrive Carlo Donà (2007: 40), fervente ammiratore di Auerbach, il grande filologo tedesco sia "un personaggio del passato". Le cause? Riterrei secondario il fatto che la sua straordinaria capacità di spaziare su secoli lontani e lingue e culture diverse ne faccia un anacronismo, peraltro ammiratissimo. Secondario anche il fatto che questo o quel punto, secondo gli specialisti, sarebbe da rivedere (molti peraltro sostengono il contrario, che l'usura del tempo è ben poco sensibile). La causa fondamentale è secondo me il tramonto del suo punto di riferimento centrale, la filosofia storicistica. Il successo americano si spiega con la pronta sostituzione di questo punto di riferimento con altri, il che non avviene, naturalmente, senza inconvenienti.

Le cause del particolare successo italiano di Auerbach mi sembrano due. La prima è il posto privilegiato che nel pensiero di Auerbach tengono due grandi italiani, Dante e Vico, a cui si deve aggiungere che anche san Francesco, Jacopone e Boccaccio occupano in *Mimesis* (capp. VII e IX) un posto importante¹¹. È un'Italia che si ferma al

¹¹ Tra gli scrittori italiani sono nominati brevemente in *Mimesis* anche Guido Cavalcanti, Boiardo, Ariosto e Baldassar Castiglione. Un riferimento al pavano di Ruzzante, quanto mai opportuno, è nascosto nel capitolo su Cervantes (cap. XIV, *Mimesis*, 1964, II: 106). Appare anche Michelangelo, scultore e pittore (unica presenza artistica del libro, se non sbaglio), non poeta. Medioevo e

Seicento, come si vede, mentre manca ogni accenno a sviluppi successivi. Ma è un quadro ben differente da quello riservato alla Spagna letteraria. La seconda ragione, almeno altrettanto essenziale, sta nell'orientamento degli studi in Italia. C'è stato in Italia un desiderio più vivo che in altri paesi di non isolare lo studio letterario da quello storico. Anche in Italia in realtà, come in altri paesi, lo storicismo è tramontato da un pezzo e gli studi letterari ne hanno tratto le loro conclusioni (il gruppo di *Allegoria* è un'eccezione, anche se importante), ma le conseguenze di questa situazione sono state meno nette che in altri paesi. Comunque, anche in Italia il perdurante interesse per Auerbach non può più essere attribuito al suo originale e penetrante storicismo. Semmai Auerbach rimane celebre e ammirato nonostante il suo storicismo. In definitiva la spiegazione del successo sarà pressoché tautologica: sono la grandezza e la ricchezza della sua opera a garantirne il prolungato interesse nei lettori e negli studiosi, anche al di fuori di un'attualità che nei 55 anni trascorsi dalla pubblicazione di Auerbach si è affievolita. I presupposti della sua opera, che si trovano nella filosofia idealistica tedesca, sono diventati remoti e quasi inintelligibili non solo per il mondo anglosassone, rimasto in gran parte estraneo a questo movimento, ma sempre più anche nell'Europa continentale e in Italia.

Nel rileggere Auerbach alla luce di quelli che ci sembrano i limiti più frequenti della ricezione più recente, sarà bene mettere a fuoco anche altri due ingredienti spesso sottovalutati della sua concezione: la critica stilistica, che si inserisce nella cultura linguistica tedesca tra le due guerre, particolarmente per l'affinità con Spitzer (autore prediletto in Italia, dove gode di un favore intramontabile), e l'originale sviluppo di matrici neo-retoriche che lo apparesenta in qualche modo al contemporaneo Curtius. Ci occupiamo di tutto questo più avanti.

DP

1.2. MIMESIS SULLA "ORILLA" MESSICANA

Certo, desta grande interesse il fatto che il capitolo sul *Chisciotte* non sia apparso nella prima edizione di *Mimesis*, ma soltanto nella seconda edizione, pubblicata a Città del Messico nel 1950 che fu anche, in assoluto, la prima traduzione di *Mimesis* in lingua straniera. Le numerose speculazioni moltiplicatesi al riguardo mettono in questione la struttura intera di *Mimesis* nonché il "canone" (v. Brandalise, 2009) sia del libro di Auerbach sia del romanzo cervantino che, proprio per questa sfasatura temporale, potrebbe costituire una pietra di paragone atta a verificare, o falsificare, il senso

Rinascimento, quindi, nessun moderno. Poco, forse, ma molto più della letteratura spagnola. Qualche altro italiano negli scritti raccolti in Auerbach (1970 a), in cui i saggi principali sono dedicati però di nuovo a Dante, Vico e san Francesco, e in cui di nuovo Auerbach non si spinge mai oltre il Rinascimento. Auerbach aveva scritto la sua tesi di laurea, diretta da Eduard Norden, su *La tecnica di composizione della novella* (pubblicata in tedesco nel 1921, poi di nuovo, con prefazione di Fritz Schalk nel 1971; in italiano Roma-Napoli: Theoria, 1984 (v. Tortonesi, ed. 2009: n. 3, 153 e 162). Vedi Meter 2009.

profondo del mosaico saggistico assemblato dal critico tedesco. Fra tutte queste riflessioni, però, quella che condivido di più, malgrado le critiche di semplicismo a cui si presta, è l'ipotesi avanzata da te, secondo cui l'idea di inserire il capitolo su Dulcinea non doveva esser dispiaciuta a Auerbach, che gli aveva già preparato il terreno nella parte finale del capitolo shakespeariano; starei per dire che si ha quasi l'impressione che avesse il capitolo già pronto. Mi avevi detto in un primo momento che si sarebbe addirittura potuto pensare che Auerbach l'avesse previsto per il libro ma l'avesse poi tolto per qualche ragione estrinseca. Se non l'aveva sulla carta, comunque, l'aveva almeno nella testa. Le dichiarazioni di Auerbach sul realismo spagnolo nella "Conclusione" di *Mimesis* (quando dice che gli sarebbe piaciuto approfondire vari argomenti, e cita il *Siglo de Oro* ecc.) mostrano che il problema in Auerbach c'era. Le numerose consonanze con il cap. XIII ("Il principe stanco") per cui il cap. XIII sembra annunciare l'attuale XIV su "Dulcinea incantata", confortano, come tu hai rilevato, questa tesi in modo convincente e, secondo me, sufficiente. Anche se le notizie che si riportano poco oltre potrebbero apparentemente smentirlo.

Sulla circostanza da cui nacque l'edizione messicana del libro, va detto che fu il frutto della vivace politica editoriale del Fondo de Cultura Económica e, in particolare, di quel crogiolo intellettuale in cui ebbero un ruolo di rilievo due grandi intellettuali: Eugenio Ímaz, uno dei due traduttori di *Mimesis*, e Raimundo Lida, il direttore della collana che il FCE inaugurò nel 1950, appunto con il libro di Auerbach.

Di I. Villanueva, responsabile con Ímaz della versione spagnola, non ho molte notizie, se non che fu responsabile della traduzione del V capitolo e che condivise con Ímaz la condizione di esule repubblicano spagnolo. Di Eugenio Ímaz, invece, si sanno molte cose, tanto più ora che il suo profilo intellettuale è fatto oggetto di numerosi studi¹²: era stato attivissimo nella cultura degli anni Venti e Trenta durante quella Seconda Repubblica che era stata definita "la república de los libros" (v. Santonja, 1989) proprio per l'impulso straordinario che aveva dato alla cultura; filosofo vicino a Xavier Zubiri e a José Ortega y Gasset, era stato attivo in riviste del calibro della *Revista de Occidente* e *Cruz y Raya*, aveva collaborato con Luis Cernuda, Miguel Hernández, Dámaso Alonso, Wenceslao Roces, Pedro Salinas, ed aveva soggiornato a lungo in Germania alla cui cultura sarebbe rimasto legato per sempre. Costretto all'espatrio alla fine della guerra civile, trasportò sulla "orilla" messicana il suo vivacissimo contributo intellettuale: fondò e fu vicesegretario della Junta de Cultura Española sotto la direzione di José Bergamín, collaborò a riviste mitiche della Spagna esiliata quali *España peregrina* e *Romance*, insegnò alla Facoltà di Filosofía y Letras nella Universidad Nacional Autónoma de México e tradusse autori come Burckhard, Cassirer, Kant. La familiarità con la cultura tedesca e la sua adesione allo storicismo, che lo spinse a prediligere Vico (che citava in italiano) e Croce, e a tradurre l'opera intera di Dilthey¹³, potrebbero spiegare da sole l'interesse di Ímaz per Auerbach e la

¹² Si vedano per esempio Ascunce Arrieta (ed. 1988-1989 e 1990), Ascunce Arrieta (1991 e 2001), Ascunce Arrieta e Zabala (2002), Sevilla (2003 e 2004), Abellán (1976).

¹³ Abellán (1976: 201-202) sottolinea l'importanza straordinaria della "tarea de traducción ejercida por los emigrados, y ello no solo por la importancia cualitativa y cuantitativa, sino por su función de engrace

decisione di tradurre *Mimesis* per il mondo ispanico, tanto più che, come scrive Barck (2009), Ímaz fu “la mano derecha del Fondo de Cultura” e si dedicò “de manera casi vocacional” a dare un profilo alla casa editrice messicana sia come eminente traduttore che come consulente. Giner de los Ríos lo ritrasse in *Mis recuerdos de Eugenio Ímaz* come un personaggio vulcanico che realizzò una mediazione culturale di altissimo livello, in un ambiente – quello del Fondo de Cultura - che aveva aggregato in una fortissima empatia esuli spagnoli e intellettuali messicani. Gli studi sull’esilio ci parlano ogni giorno di più della fecondità di questo ambiente e dello straordinario fermento che aggregò tutte le forme dell’attività intellettuale e artistica rinnovando profondamente sia la cultura ospite che quella ospitata, fra le quali oltretutto era già nato un fortissimo interesse reciproco negli anni della Seconda Repubblica, mosso dal comune impulso a realizzare su entrambe le sponde gli stessi processi politici, economici e sociali. In questo “laboratorio” si preparò il terreno per iniziative editoriali della portata di *Mimesis*, come pure, nello stesso anno e sempre presso il Fondo de Cultura, di *Erasmus y España* di Marcel Bataillon. Carlos Fuentes sottolineò più volte l’importanza di questa fervida congiunzione, che nel 1986 riassunse in questi termini:

Estos hombres y mujeres representaban lo mejor de la cultura española contemporánea: poetas, arquitectos y filósofos, abogados y médicos le dieron nueva vida a nuestra cultura, modernizaron nuestras universidades, establecieron nuevas editoriales modernas. Todas las generaciones de artistas y pensadores mexicanos a partir de esa fecha son (somos) descendientes de la inmigración republicana española.

Alla fine degli anni Quaranta il Fondo de Cultura inaugurò proprio con *Mimesis* la collana ‘Lengua y Estudios Literarios’ - che annunciava sul risvolto di quarta di copertina del libro di Auerbach una lista di libri fra cui anche *Literatura Europea y Edad Media Latina* di Ernst Robert Curtius. L’iniziativa, nata dall’esigenza di raggiungere anche sul piano umanistico quell’eccellenza che ormai la casa editrice aveva consolidato sul versante dell’economia, fu il risultato di una lunga serie di conversazioni fra il direttore del Fondo de Cultura, l’argentino Arnaldo Orfila Reynal, e Raimundo Lida, mossi ambedue dalla volontà di dare spazio a quella “buena crítica”, di cui ritenevano che il Messico e l’America Latina avessero ancora estremo bisogno (Díaz Arciniega 1996: 114-115). Di qui l’ipotesi avanzata da Carlos Rincón (2007) secondo cui il vero responsabile della scelta di pubblicare *Mimesis* sia stato in realtà Raimundo Lida.

Raimundo Lida, filologo romanzo, studioso di estetica e stilistica formato in Argentina, già collaboratore di Pedro Henríquez Ureña e di Amado Alonso (di cui era allievo) e segretario di redazione della *Revista de Filología Hispánica*, aveva appena lasciato Buenos Aires a causa dell’ascesa del peronismo. Arrivato a Città del Messico nel 1947, entrò a far parte del Colegio de México e diresse il Centro de Estudios Literarios de América Latina. Aveva tradotto testi di Karl Vossler e Leo Spitzer ed è

entre la cultura europea y la americana” e, in particolare, ritiene “absolutamente imprescindible citar la función de Eugenio Ímaz, que como traductor de la obra completa de Dilthey al español, jugó un primerísimo papel en la introducción del historicismo en Hispanoamérica.”

probabile - scrive Rincón - che avesse conosciuto Auerbach proprio negli anni 1947-49. Fondò la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, collaborò a *Cuadernos Americanos* e soprattutto fondò e diresse nel Fondo de Cultura Económica quella ‘Colección de Lengua y Estudios Literarios’, il cui primo titolo fu proprio *Mimesis*.

Guardando al futuro, Barck e Rincón vedono in Auerbach non solo un grande storico della letteratura ma anche il precursore di tendenze che si erano già affermate nella narrativa e che si sarebbero poi estese all’America Latina:

Esta edición del Fondo de Cultura dejó, en la tierra firme de los países latinoamericanos, huellas en su cultura literaria que le hubieran gustado a Auerbach. No solamente entre la crítica académica profesional, sino también entre los escritores, se comprendió casi genéticamente lo que Auerbach, con su teoría de la *Stilmischung* (mezcla estilística), había adelantado en su libro en favor de una posible teoría y praxis del realismo anticlásico (o anticlasicista). (Barck, 2009: 915)

[...] Auerbach fue saludado allí en la primera y temprana fase de su recepción como modernista incontestable y como una figura que daba justificación a las propias literaturas modernas de los países latinoamericanos. (Rincón citato da Barck, 2009: 915)

Ritornando alla circostanza della pubblicazione, Carlos Rincón asserisce:

En el Fondo de Cultura, después de haberse informado en detalle del proyecto, estaban entusiasmados con la idea de traducirlo; pero bajo una condición incuestionable: que, sin un capítulo sobre la literatura y la cultura españolas, la cosa no podría marchar. Sería impensable que un libro con este tema, *la representación de la realidad en la literatura occidental*, estudiado en España por no pocas figuras de calidad y competencia, se pasase por alto los problemas del *realismo español*. Los aficionados de Auerbach en, y alrededor, del Fondo de Cultura, eran unánimes en su opinión de que se debería pedir a Auerbach que solventase esta laguna de su libro. Auerbach, que non era hispanista, pero que desde sus años de Marpurgo había tenido a su lado, casi como su mano derecha, a Werner Krauss, quizás el mejor hispanista alemán del siglo XX, que fue su sucesor en la cátedra de *Romanistik* después de que los nazis lo expulsaran de la misma, aceptó sin rodeos escribir un capítulo sobre España. Lo hizo durante la segunda mitad de 1949, cuando la traducción de *Mimesis* estaba ya en marcha. El libro, en su forma enriquecida de un horizonte hispano-europeo, apareció a finales de 1950. (Citazione da Barck 2009: 914)

Ora, queste informazioni non parlano di un capitolo già esistente, tolto dalla prima edizione e poi reinserito. Né sappiamo se Carlos Rincón si sia limitato semplicemente a enfatizzare ciò che è scritto nel risvolto di quarta di copertina dell’edizione messicana (la già ricordata avvertenza: “Para esta edición, el autor ha añadido especialmente un magnífico ensayo sobre el *Quijote*”), o se si sia basato sulla propria esperienza oppure se abbia usato conoscenze indirette.

In ogni caso, nulla impedisce che la famosa scrittura del capitolo spagnolo sia stata una riscrittura di pagine già abbozzate in precedenza; e a ben guardare, la percezione che hai avuto tu non è indebolita, anzi semmai è avvalorata dall’ammissione dell’evidenza di una “lacuna” da “colmare”. Solo una documentazione rimasta presso la casa editrice o materiali depositati presso gli archivi personali dei personaggi chiamati in causa avrebbero potuto toglierci dal dubbio; ma è lo stesso

Rincón (2007) a informarci di avere già fatto la ricerca e di avere ricevuto risposta negativa dalla direzione del Fondo de Cultura.

Una cosa è certa: se l'idea di Said - secondo cui la scrittura di *Mimesis* è spiegabile come frutto dell'esilio - deve essere opportunamente ridimensionata, è invece assolutamente vero che la versione spagnola di *Mimesis* nacque da una sinergia transculturale e transnazionale in cui l'esilio ebbe un ruolo di stimolo e di aggregazione assolutamente preponderante: nel percorso che muove dall'autore a colui che probabilmente fu il maggior promotore di *Mimesis*, si parte dalla Germania e si torna nel mondo di lingua tedesca (Raimundo Lida, argentino, era nato a Leopoli, attuale Ucraina, allora nella Monarchia asburgica); e si passa attraverso una serie plurima di esili fra il vecchio e il nuovo mondo in un'epoca in cui erano appena cessati, ma certo non placati, i sommovimenti prodotti dalla seconda guerra mondiale. E il Fondo de Cultura Económica agisce come lo strumento più idoneo, fortemente e consapevolmente impegnato nell'affermare una vocazione internazionale pronta a superare frontiere e ad accogliere e potenziare le voci dell'esilio¹⁴: di fatto il volume messicano di *Mimesis* ("Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico", "Derechos reservados conforme a la ley / Copyright by Fondo de Cultura Económica, Pánuco 63, México 5, D F") registra nel frontespizio due luoghi (di distribuzione?), México e Buenos Aires, anticipando quell'estensione che la casa editrice messicana avrebbe realizzato tra il 1963 e il 1964 aprendo filiali e rappresentanze a Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, Caracas, ed anche a Madrid e Barcellona che si trovavano ancora sotto la dittatura franchista.

Con questo, la storia di *Mimesis* in spagnolo è pienamente in linea con l'interpretazione di Said; e non possiamo non riconoscere che la diffusione di *Mimesis* sulla "orilla" americana dovette moltissimo all'impulso dato dall'esilio come somma e intreccio di condizioni peculiari capaci di una proiezione universale sia fattuale sia altamente simbolica. Quella stessa che ha spinto Barck (2009) a definire *Mimesis* una "*translatio studii* entre los exiliados españoles".

Più avanti, come mostra Rincón (2007), nella "iperpoliticizzazione" degli anni Settanta, che coincide con il *boom* delle Università latinoamericane, una parte della cultura letteraria attinge ancora a Auerbach.

¹⁴ Sevilla (2004: 38) ricorda che il Fondo de Cultura Económica, avviato nel 1934 da un gruppo di intellettuali messicani guidati da Daniel Cosío Villegas, fu una "istituzione accademica fondata dal presidente Lázaro Cárdenas e diretta da Alfonso Reyes affinché gli esuli continuassero il loro lavoro di ricerca e insegnamento". "Il Fondo de Cultura Económica - scrive sempre Sevilla - si trasformò nel maggior centro di diffusione delle idee e delle tendenze filosofiche contemporanee, puntando decisamente su opere difficilmente accessibili, se non tradotte, al pubblico ispanico. Buona parte del lavoro di selezione, traduzione e introduzione fu realizzato per alcuni anni dagli spagnoli, e attraverso la casa editrice messicana diedero il loro apporto culturale anche numerosi autori spagnoli e messicani. Nel Fondo de Cultura Económica si trovano le traduzioni che avrebbero realizzato Gaos (di Husserl, Heidegger, Jaeger), Wenceslao Roces (di Hegel, Marx), o Ímaz dell'opera praticamente completa di Dilthey, ma anche di opere di Auerbach, Buber, Burkhardt, Cassirer, Collingwood, Dewey, Huizinga, Kant, Ranke, Szilasi, Troeltsch, M. Weber, ecc."

Sempre secondo la ricostruzione di Rincón, il Brasile segue una storia propria. L'Università di San Paolo appena fondata invita Fernand Braudel, e Lévi-Strauss marca una francesizzazione degli studi umanistici già dal nome: *sciences de l'homme*. Subito dopo il golpe militare del 1969, vengono tradotti e appaiono in portoghese a San Paolo l'*Introduzione agli studi letterari* (Auerbach, 1970 c) e subito dopo *Mimesis* di Auerbach (1971). Raymundo Faoro (1974) scrive un libro su Machado de Assis con categorie prese da Auerbach (Rincón 2007: 383-384).

LR

2. CAPIRE *MIMESIS*. I PRESUPPOSTI FILOSOFICI DI *MIMESIS*

La lettura di *Mimesis* non è difficile, e può essere affrontata direttamente da ogni studente di Lettere di media preparazione (*Mimesis* è stato, e continua a essere in primo luogo un libro a uso universitario). Lo studente ne ricava sempre qualcosa, e, per la mia esperienza, presentandosi a un esame orale dice spesso spontaneamente all'esaminatore che i capitoli di Auerbach che gli sono stati dati da leggere gli sono piaciuti molto. Naturalmente non s'intende comprensione assoluta. Almeno nelle cose umanistiche (e *Mimesis* è un libro umanistico per eccellenza), si può capire il cinquanta per cento, che è già qualcosa, o l'ottanta (supposto che si possa quantificare la comprensione), non credo mai il cento per cento. Se ripercorriamo la storia delle ricezioni di *Mimesis*, vediamo che all'apparire del libro e nell'età immediatamente seguente, non pochi studiosi, pur elogiandolo, avanzavano critiche, muovevano obiezioni (discusse da Auerbach in *Epilegomena*, v. avanti). E anche oggi che l'opera è diventata un monumento, le riserve e le critiche non mancano, che è un segno di vitalità, ma sono per lo più di dettaglio. Le questioni fondamentali di metodo oggi non sono più soggette a obiezione, ma sono veramente capite, e capite nella loro importanza? La perdita di conoscenza più diffusa è, come ho già detto, quella che riguarda lo storicismo. Auerbach stesso, nel suo scritto sulla *Weltliteratur* (1952), che si può considerare il suo testamento culturale, avvertiva il diffondersi di un atteggiamento a-storico. In molti casi poteva trattarsi solo di impreparazione, di insufficienza culturale. Ma non sempre. Lo storicismo, che aveva dominato la scena filosofica e culturale europea continentale per più di un secolo (ma non era stato mai veramente accolto e assimilato in paesi dell'importanza dell'Inghilterra e negli Stati Uniti), era sotto attacco. E non si trattava solo, come si illudevano gli storicisti, di un ritorno al vecchio positivismo.

Proprio scrivendo di Auerbach (probabilmente già nel 1954), René Wellek aveva definito lo storicismo "il credo di una ristretta élite, in gran parte di studiosi tedeschi" (Wellek, 1995: 177). Wellek, nato e cresciuto a Vienna, ma, ceco diventato americano, aveva abiurato allo storicismo già da giovane, e sapeva bene di cosa parlava (Renzi, 2011). Quella di Wellek era allora un'affermazione provocatoria, ma anche profetica. Dopo la disaffezione generale, è venuta la dimenticanza. L'ignoranza dello storicismo

e dei suoi principi è generale anche in Italia, dove l'adesione e la partecipazione intellettuale erano state massime.

Wellek si era convinto dell'idea che il critico letterario, ma non solo lui, potesse viaggiare meglio senza questo ingombrante bagaglio filosofico, e vedere meglio senza una lente così deformante. Può darsi che avesse ragione, e di fatto Wellek precorreva solo un po' i tempi, perché, come altre correnti filosofiche, anche lo storicismo è tramontato e appartiene ora alle cose del passato. Ma per leggere *Mimesis* in modo non troppo superficiale è necessario saperne qualcosa. In *Epilegomena* (1953), Auerbach ricordava che il suo libro era “nato dai motivi e i metodi della *Geistesgeschichte* e della filologia tedesca; non sarebbe stato collocabile in nessun'altra tradizione fuorché in quella del romanticismo tedesco e di Hegel; non sarebbe mai stato scritto senza gli influssi da *lui* recepiti in gioventù in Germania” (Auerbach 2007: 195).

Partendo da Hegel, Auerbach aveva scoperto, all'indietro, Giambattista Vico, a cui aveva dedicato molto studio e di cui aveva tradotto in tedesco la *Scienza nuova* nel 1924. Di Vico Auerbach apprezzava e ripeteva spesso alcune idee centrali: che il sapere è sapere storico (la letteratura in Auerbach appare sempre e solo in questa prospettiva, anche quando si tratta di letteratura contemporanea, e che noi siamo capaci di capire le opere del passato nella misura in cui siamo capaci di “modificare” il nostro animo per capirle¹⁵.

Senza escludere che Auerbach, come ogni grande autore, possa parlare anche a chi di tutte queste cose sia ignaro, penso che si possa ancora fare un tentativo di interpretarlo *iuxta sua principia*. Per questo, dopo un intermezzo dedicato alla struttura dell'opera, provo, assieme a Donatella Pini, a passare in rassegna e a chiarire in una specie di glossario, nel par. 4, alcuni concetti chiave di Auerbach, la gran parte dei quali ha a che fare con lo storicismo idealista in cui la sua opera coscientemente si inquadra.

3. LA STRUTTURA DI *MIMESIS*

Leggere *Mimesis* vuol dire leggere in realtà dei frammenti. Non so chi abbia mai avuto la forza di percorrere d'un fiato le quasi 600 pagine dell'opera. La lettura per frammenti è del resto favorita dal fatto che questo libro, nonostante la costruzione formale ferrea di cui cercheremo di dare conto, è un grande mosaico, e si presta proprio a una lettura per singole parti, magari completata delle importantissime quattro pagine finali della “Conclusione” (*Mimesis*, 1964, II: 339-343), che contengono in realtà anche i principi fondamentali del libro, già toccati parzialmente in altri punti del libro, e poi ripresi in *Epilegomena*.

Ognuno dei venti capitoli è dedicato a trattare una parte del seguente tema: quali sono gli aspetti della realtà che vengono rappresentati nei vari periodi della letteratura

¹⁵ Nella sua lettura, che è stata spesso ritenuta scandalosamente attualizzante, Said (cfr. *Mimesis*, 2003) si è sforzato di illustrare a un pubblico che riteneva “poco familiarizzato” (*quite unfamiliar*) con la gran parte della cultura presupposta dall'opera di Auerbach, proprio i concetti di Vico, rinunciando ad altri aspetti del grande blocco culturale della *Geisteswissenschaft* tedesca del tempo.

occidentale dall'antichità latina fino agli inizi del Novecento? E come vengono rappresentati? Il come non è meno importante del cosa, e a trattare il come è adibita una particolare forma di critica stilistica. Come Spitzer, per il quale aveva la massima ammirazione (ricambiata), anche Auerbach sa servirsi del “dettaglio infimo” (espressione di William Blake ricordata da George Steiner, 2005: 184, ma osserva soprattutto le grandi strutture sintattiche, che rilevano l'architettura dei passi in esame e la focalizzazione dei fatti di contenuto che ne derivano. Se il fine del libro è storico, come vedremo meglio, *Mimesis* è anche una delle opere in cui culmina in modo più persuasivo la critica stilistica novecentesca. Si può dire che se il più grande critico stilistico è stato Leo Spitzer, la più grande opera di critica stilistica è *Mimesis* di Auerbach.

Permettete adesso al vecchio formalista che è l'autore di questo paragrafo di porre la domanda: - come è fatta *Mimesis*¹⁶? Rispondo in sintesi, anticipando al tempo stesso alcune osservazioni di carattere generale: *Mimesis* è composta di 20 capitoli più la “Conclusione”, come già detto. Ogni capitolo ha tra le 20 e le 30 pagine circa e prende il titolo dal soggetto del primo passo che viene presentato nel capitolo e fa da *Ansatzpunkt* (“punto d'attacco”) per la trattazione. Il capitolo più lungo, di 41 pagine nella prima edizione italiana è il XVI, “La cena interrotta”, in cui sono esemplificati e commentati tre autori francesi: l'Abbé Prevost, autore di *Manon Lescaut*, da cui appunto è citato e commentato il passo della cena interrotta, Voltaire e Saint-Simon¹⁷. Gli autori che Auerbach presenta sono quelli che a suo parere hanno dato dei contributi fondamentali, in modi anche molto diversi, alla rappresentazione della realtà del loro

¹⁶ Sono interessanti le possibili relazioni, suggerite da Martin Vialon, tra il modo di presentazione di Auerbach e la tecnica cinematografica (vedi la bibliografia a cura di Elena Fabietti, 2007 c: 257-258). Se Vialon ha ragione, risulterebbe anche qui che, come è stato notato da vari critici, Auerbach costruisce il suo libro con almeno alcune delle tecniche che ha descritto in teoria nella sua opera. In *Mimesis*, cap. XX, c'è un accenno alla possibile influenza del cinema sulla letteratura moderna nel concentrare scene che si svolgono in luoghi e tempi diversi, una possibilità che resta maggiore tuttavia nel cinema (*Mimesis*, 1964, II: 329-330). Ancora più curioso e istruttivo è quanto Auerbach scrive nel cap. XVIII affermando che Stendhal è il primo autore che inserisce i suoi personaggi in realtà politiche, sociali e economiche in movimento “come oggi [avviene] in un qualunque romanzo o film”. Interessanti anche le due referenze a Chaplin, accostato a Shakespeare, nel capitolo cervantino (*Mimesis*, 1964, II: 103).

Auerbach aveva scritto sull'importanza del cinema nell'arte moderna in “Romantik und Realismus” (in Auerbach, 1933), per cui vedi le osservazioni di Rivoletti (2007: 33-35).

L'interesse di Auerbach per il cinema sarebbe effetto anche dei contatti con il coetaneo Siegfried Kracauer, celebre filosofo e critico cinematografico, anche lui nel frattempo emigrato per le stesse ragioni negli Stati Uniti (nella sua ultima opera, incompiuta, Kracauer (1969) citerà Auerbach a proposito del tempo in Proust). Anche Spitzer mostra interesse per il cinema e le tecniche precinematografiche, come per esempio nel saggio su Proust del 1928 (in italiano Spitzer, 1959: 271-72, 325 ecc.), e perfino Adorno, scrivendo della posizione del narratore nel romanzo contemporaneo (1963: 69).

¹⁷ Nella *Erstausgabe* tedesca, come pure nelle riedizioni, i testi letterari in francese moderno e in tedesco sono dati senza traduzione, gli altri nel testo originale e in traduzione. Il passo del *Chisciotte* è dato nelle edizioni tedesche successive alla prima (che ne è prova) nella traduzione classica del romantico tedesco Ludwig Tieck: un piccolo indizio del sottile gioco intellettuale di spola che Auerbach fa tra la ricezione romantica tedesca del *Chisciotte* e la propria presa di distanza.

tempo. Ma non proprio in tutti i casi. In questo capitolo per esempio vengono mostrati quelli che per Auerbach sono i gravi limiti di Voltaire nel rappresentare la realtà, mentre il vero protagonista del capitolo è Saint-Simon:

Tutti i critici sono concordi nell'ammirazione per la maestria di Saint-Simon nel ritrarre gli uomini viventi; i migliori e più famosi ritratti dei precedenti "mémoires" impallidiscono accanto ai suoi, ed è da credersi che nella letteratura europea si diano pochissimi scrittori in grado di porre dinanzi ai lettori gli uomini con tanta completezza, sempre con tanto evidenti particolarità e tanta unità e sempre illuminandone la vita fin nel profondo. Saint-Simon non inventa; lavora con quella materia qualunque, non scelta, che la sua vita gli offre; si potrebbe chiamare materia quotidiana, quantunque estratta soltanto dalla cerchia della corte francese. Il palcoscenico è così ampio e ricco di personaggi da contenere tutto il mondo, e Saint-Simon non disdegna nulla e nessuno; la sua passione di scrittore, comparabile a un vizio, si precipita col suo corredo di strumenti linguistici su qualunque oggetto (*assoluto*, 1964, II: 179-180). Questa citazione ci dà un primo esempio dello stile critico di Auerbach e delle domande a cui la sua opera desidera rispondere. Come questo capitolo, la gran parte degli altri tratta di più di un autore di cui Auerbach cita e commenta più di un passo, ma ci sono anche capitoli dedicati a un solo autore, e sono i capitoli IV, "Sichario e Cramnesindo" (dedicato a Gregorio di Tours), XI "Il mondo nella bocca di Pantagruel" (dedicato a Rabelais), XII "L'humaine condition" (dedicato a Montaigne) e il XIV "Dulcinea incantata" su Cervantes, che ci interessa particolarmente qui.

In tutti i capitoli c'è all'inizio assoluto, o dopo una breve premessa, la citazione abbastanza lunga di un passo tratto da un'opera letteraria, citazione seguita da un commento stilistico e contenutistico. Da questo commento, sempre abbastanza sviluppato, si prendono le mosse per delle considerazioni di ordine più specifico sull'autore, l'opera, il tempo e la "realtà rappresentata", condotti anche, ma non certo esclusivamente, in chiave stilistica. Ma quale stilistica? La scelta è originale, nuova. Auerbach si serve della teoria dei "tre stili", prelevata di peso dalla retorica antica e fortemente attualizzata. Adotta poi un concetto non stilistico, ma ermeneutico, il concetto cristiano antico di "figura", e a volte come vedremo un altro principio, sempre di ispirazione cristiana, in subordine e più nascosto, ma importante, quello di "creaturalità" (di cui trattiamo avanti, v. parr. 4.4, 4.4.1 e 4.4.2). Questi criteri sono ricordati non solo nelle opere che li rappresentano più o meno consciamente e apertamente, ma anche in quelli che li ignorano e che, in certi casi, non possono non ignorarli perché sono fuori dai limiti in cui può agire il realismo cristiano. Questi criteri fungono cioè da pietre di paragone, avendo la funzione che ha, per esempio, il concetto di "totalità" in un altro grande rappresentante del realismo, György Lukács¹⁸, per il quale un'opera realista che non suggerisse "la totalità" era per lui priva di valore.

Solo nel I capitolo non appaiono le citazioni dei passi che Auerbach commenta: la storia della cicatrice di Ulisse, che dà il titolo al capitolo, e del suo riconoscimento da

¹⁸ A echi di Lukács in Auerbach accenna Steiner (2005:183).

parte della vecchia balia Euriclea nel canto XIX dell'*Odissea*¹⁹, e quella del sacrificio di Isacco (*Gen.* 22,1), sono omessi. Compagnano solo delle brevi citazioni inserite nel testo. Questa assenza dei testi segnala in realtà al lettore che questo I capitolo è una sorta di introduzione all'intera opera (quell'introduzione di cui diversi critici hanno lamentato la mancanza), pur assomigliando per il resto in tutto e per tutto agli altri capitoli, e questo soprattutto nelle considerazioni critiche che Auerbach svolge nella seconda parte del capitolo, trattando i temi del realismo omerico e biblico. È in questo I capitolo che Auerbach enuncia il suo principio fondamentale sui limiti del realismo nell'età classica, esemplificato con Omero e il passo dell'*Odissea* di cui ho detto. Ogni azione, scrive, vi è presentata con luminosa evidenza, e *così* le parole, sempre solenni, degli eroi. Le digressioni, numerose e, per il lettore moderno spesso inutili, si risolvono in altri quadri precisi e luminosi: è come se Omero non volesse lasciare niente di inespresso. Ma gli argomenti scelti sono limitati alla sola realtà eroica, trattata sempre nello stile sublime. Per questo la nutrice Euriclea o altri familiari o servi appaiono sulla scena eroica avulsi dal loro mondo di provenienza, che per Omero semplicemente non esiste. Questi sono per Auerbach i tratti del sublime omerico, e classico in generale. Quando un mondo reale di rango inferiore occupa la scena, la letteratura classica non potrà più trattarla in modo sublime, ma in quello medio e inferiore, come avviene con la materia dell'episodio di Trimalchione nel *Satyricon* di Petronio, presentato da Auerbach nel cap. II. In *Epilegomena* discuterà alcune riserve espresse da due recensori classicisti alla sua opera, ammettendo in parte che la sua visione, necessariamente sintetica, contiene anche alcune generalizzazioni eccessive. Difende tuttavia l'idea che i "limiti" del realismo omerico non sono necessariamente da intendere in modo negativo, ma piuttosto precisano e dettagliano il modo coerente di procedere dell'autore e servono a capire di che natura sia la sua grandezza. A contrasto con Omero è presentato un passo della Bibbia, quello del sacrificio di Isacco. Lo stile della Bibbia è "epico" come quello di Omero, dice Auerbach, ma povero e sintatticamente slegato al confronto di quello omerico, e lascia molte cose non dette²⁰. I protagonisti non sono localizzati in nessun luogo, le loro voci escono dal nulla e si esprimono in battute brevi. Quello che eleva questa storia è il suo far parte di una Storia Universale che avviene sotto l'occhio di Dio. Ogni episodio non si esaurisce nel suo accadere, ma rimanda a una sua ripetizione nel tempo, e questo fatto ne accresce straordinariamente il valore. La realtà della Bibbia è quanto mai ricca e, diversamente da quella dei poemi

¹⁹ Vedi Paduano (2009).

²⁰ Nella valutazione positiva dei Vangeli e in genere della letteratura dei Cristiani è sensibile in Auerbach l'influenza della *Antike Kunstprosa* di Eduard Norden (che era stato uno dei suoi professori e relatore di tesi a Greifswald nel 1921). L'opera era apparsa in tedesco nel 1898 (con nuove edizioni nel 1909 e nel 1915; in italiano solo nel 1986: la data è indicativa della tenuta di quest'opera nel tempo). In quest'opera l'intera tradizione della prosa greca e latina viene esaminata storicamente alla luce delle idee linguistiche e della loro realizzazione negli autori. La tradizione cristiana vi ha un particolare rilievo, e Norden non nasconde la sua predilezione per lo stile essenziale e addirittura povero del latino dei Cristiani a confronto con l'opulenza di quello classico.

omerici, multiforme, addirittura promiscua. Il sublime biblico non è legato quindi a una selezione della materia, e sarà la fonte del sublime cristiano medievale.

Il cap. II è dedicato all'antichità classica e alla Bibbia, il III e il IV alla tarda antichità latina e all'alto Medioevo, i capitoli V-IX al Medioevo romanzo (francese e italiano), dal IX al XV al Rinascimento, al classicismo del Seicento, a Shakespeare e a Cervantes, il XVII a Schiller e Goethe (è l'unico capitolo dedicato alla letteratura tedesca, che altrimenti compare solo per accenni), il XVIII e XIX al realismo moderno (su autori tutti francesi, con accenni agli inglesi, ai russi, ai tedeschi e agli scandinavi - Ibsen -), il XX alla contemporaneità. I picchi del realismo coincidono con le "brecce" aperte nel persistente classicismo occidentale, brecce consistenti nell'infrazione del precetto della separazione degli stili. I picchi sono due: il primo è raggiunto nella Bibbia (capp. I e III), negli autori tardo antichi e medievali cristiani e soprattutto in Dante (capp. III, IV, VI, VIII), il secondo nel realismo moderno dell'Ottocento (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola: capp. XVIII e XIX). Secondo Francisco Rico (2009) le proporzioni sono squilibrate, e probabilmente nei progetti di Auerbach la parte moderna doveva essere molto più sviluppata²¹. È possibile. Ma bisogna considerare che mentre era ovvia l'idea del realismo dell'Ottocento, incarnato storicamente nel Naturalismo, l'idea che ci fosse stato un realismo medievale non lo era affatto, e Auerbach voleva certamente sviluppare a pieno questa prima parte. Questo non esclude che la seconda parte sembri presentare a volte, come scrive Francisco Rico, i segni della fretta. Il disegno generale, per quanto originale, riprende tuttavia per certi aspetti le predilezioni del Romanticismo tedesco, a partire dai fratelli Schlegel e nei suoi sviluppi successivi. La ripresa è tuttavia in chiave polemica, revisionista, nei due capitoli su Shakespeare e in particolare su Cervantes, che ci interessa qui²².

Bisogna dire che, nonostante il vigoroso disegno storico, frutto di uno storicismo ancora vivo e militante (per quanto Auerbach sia cosciente che i semi della sua fine sono stati gettati da tempo (cap. XX)), anche alcuni autori e opere che non rientrano nelle linee principali di questo disegno ricevono una trattazione dettagliata. Lo ha notato molto bene Francesco Orlando²³. Così sono lumeggiate con cura e corredate di osservazioni penetranti figure non centrali come Antoine de la Sale, di cui parleremo, e Saint-Simon già ricordato. Shakespeare (XIII) è mostrato in tutta la sua grandezza e complessità, anche se non è ritenuto decisivo per una rappresentazione completa, dopo quella cristiana, della realtà. Auerbach si stacca qui, come nell'interpretazione del *Chisciotte*, dalle vedute preferite dai Romantici tedeschi, o almeno cerca di farlo. Rabelais (XI) potrebbe sembrare il caso esemplare di autore in

²¹ Osservazioni simili erano anche in Steiner (2005).

²² Per l'interpretazione romantica di Cervantes, con i suoi lunghi strascichi nel Novecento, v. Close (2005). Per Close Auerbach cerca senza riuscirci di sottrarsi all'interpretazione romantica.

²³ Francesco Orlando (2007 e 2009) sostiene addirittura, forzando solo un po' qualche esempio, che il realismo che Auerbach rileva in alcune opere è addirittura definito in modo opposto a quello che rileva in altre. Nota anche molto giustamente che Auerbach arriva ai due momenti "capitali" del realismo (quelle che noi chiamiamo "culminazioni" o "picchi") non progressivamente, attraverso opere che preparino quelle decisive approssimandosi a loro, ma con una marcia a zig zag.

cui la rappresentazione della realtà quotidiana (in Rabelais anche bassa e bassissima, fino all'oscenità corporale) è legata strettamente al comico. Questo fatto comporta in genere per Auerbach una decisa riduzione della portata realistica. Invece, nonostante questo, l'opera di Rabelais gli appare dotata di una nuova vitalissima libertà che lo porta più in là di ogni altro autore dei suoi tempi e di quegli antichi che, da umanista, ammira, utilizza e imita: ci sono in lui "libertà e ampliamento dell'orizzonte... e niente gli è più lontano che l'antica separazione degli stili... In lui non esiste nessuna norma estetica: tutto s'accorda con tutto. La realtà quotidiana è inserita nella fantasia più inverosimile, lo scherzo più grossolano è infarcito d'erudizione, e conclusioni filosofico-morali scaturiscono da parole e storia oscene" (*Mimesis*, 1964, II: 20, cap. XI). In Rabelais, umanista ma non classicista, legato ancora al Medioevo e alle sue fonti popolari e alla predicazione, la mescolanza degli stili si attua senza la triangolazione divina. Rabelais, come Montaigne, come Racine e perfino Pascal, appare a Auerbach sulla via dell'abbandono del Cristianesimo. E per questa via gli riesce di congiungere, come nessuno aveva fatto prima, "lo spirituale e il carnale" (*Mimesis*, 1964, II: 24)²⁴. Vediamo qui che le categorie di Auerbach non si applicano meccanicamente, e l'autore si riserva una larga libertà di manovra nell'esaminare diversi autori, generi e opere. Le tesi generali non vengono indebolite, ma sfumate, arricchite, e in definitiva rafforzate.

Per chiudere questa parte, noterò che alcuni critici contemporanei, tra cui Wellek, avevano notato che i testi esaminati da Auerbach vengono ora dalla poesia epica, ora dal teatro, ora (spesso) dal romanzo medievale e moderno (in inglese avremmo *romance* e poi *novel*), dalla corrispondenza, infine - nell'antichità e nell'alto Medioevo - dalla storiografia. La presenza di quest'ultima è giustificata da Auerbach in alcune pagine luminose in cui mostra, appoggiandosi a una citazione di Norden, il carattere profondamente letterario della storiografia antica (*Mimesis*, 1964, I: 44 ss, cap. II). Manca solo la lirica, ma si può notare che il saggio intitolato "*Les Fleurs du Mal* di Baudelaire e il sublime" (del 1951, poi 1967; in italiano in Auerbach, 2007: 150-172) mostra che anche la lirica avrebbe potuto entrare in questo quadro, o almeno che probabilmente Auerbach non avrebbe esonerato la lirica dall'aver a che fare con la rappresentazione della realtà, come farà invece perfino l'autore engagé per eccellenza, Jean-Paul Sartre.

Auerbach mostra così, seppur implicitamente, una totale indifferenza verso i generi letterari concepiti come paratie stagne che permetterebbero il confronto solo tra testi appartenenti allo stesso ambito. Questa indifferenza era diffusa in una parte del mondo della cultura storicista a cui Auerbach apparteneva, ed era ben rappresentata e teorizzata, come si sa, nell'*Estetica* di Croce. I formalisti come Wellek, invece, che volevano modernizzare il vecchio concetto di "genere letterario", non eliminarlo, considerano negativamente questa mancata considerazione dei generi.

²⁴ Cfr. Bachtin (1979: 520): "Le distinzioni tra alto e basso, vietato e autorizzato, sacro e profano, nella lingua [di Rabelais] perdono ogni significato", come nella sua opera in generale.

4. LE IDEE FORZA DI *MIMESIS*. UN GLOSSARIO

Mimesis non è il frutto del soggiorno forzato di Auerbach a Istanbul, città allora priva di biblioteche specializzate (come ricorda l'autore), circostanza che gli avrebbe suggerito di scrivere un'opera che per la sua natura generalissima non ne richiedeva o quasi. È invece, come è evidente a chi conosce l'opera precedente di Auerbach, e come hanno stabilito Piero Boitani (2004), Alberto Varvaro (2009), Christian Rivoletti (2007) e altri, il risultato di un progetto le cui radici erano tutte negli studi condotti in Germania nei quindici anni precedenti. Alcuni suoi lavori, generati da questi studi, già pubblicati come contributi a sé stanti, rientreranno poi nell'opera come parti fondamentali, come si sa, e come vedremo subito. Si trattava di indagini particolari su alcuni autori, ma anche dell'elaborazione di quelle che chiamiamo le idee-forza della sua opera, che sono in realtà i fondamenti del suo sistema di pensiero. Più in generale si può dire anzi che *Mimesis* nasce dall'intuizione (che aveva avuto negli anni di insegnamento a Marburg²⁵) che le due linee di ricerca che aveva seguito fin allora, quella su Dante e il Medioevo e quella sulla letteratura francese moderna (da Racine in poi) potevano convergere in una sintesi poderosa, ma anche varia e articolata, al cui centro è il "realismo", inteso in un senso molto generale. Questi fatti mettono necessariamente in crisi l'idea di Said, e di altri dopo di lui, di un legame stretto tra l'opera di Auerbach e l'"esilio", anche se questo, non meno del contesto storico (il Nazismo, la guerra mondiale), hanno lasciato tracce abbondanti in *Mimesis*. Ma queste tracce, per quanto altamente significative dell'animo di Auerbach, non vanno confuse con le idee forza che costituiscono la struttura portante del libro.

I presupposti di Auerbach possono sfuggire facilmente, come abbiamo già detto, al lettore di oggi. Passiamo allora in rassegna i termini più significativi della costruzione di Auerbach²⁶. Non si tratta di indicarne il significato preciso, ma di individuarne il nucleo e il dominio essenziale di riferimento. Auerbach, in *Epilegomena* (cfr. Auerbach, 2007: 196-197), rispondendo a chi gli aveva rimproverato vaghezza terminologica e assenza di definizioni precise, aveva risposto sostenendo che nella *Geistesgeschichte*, diversamente che nelle scienze esatte, lo studioso non è tenuto a definire i suoi termini, anzi deve lasciarli interagire liberamente con il loro contesto, che gli presta nuove e diverse sfumature caso per caso²⁷. In realtà in Auerbach molti termini e espressioni che ritornano spesso e quasi ossessivamente in forma uguale o quasi uguale (lo stile di Auerbach è sobrio, e non indulge alla *variatio* per la *variatio*), hanno un significato più preciso e fisso di quello che ci si aspetterebbe. Semmai c'è da notare in qualche caso l'uso di sinonimi. Il significato di *realismo* è infatti univoco (il fatto che il realismo può essere raggiunto in diversi modi non riguarda il significato della parola, che è quello di *mimesis, imitatio*), ma Auerbach può servirsi anche di

²⁵ Vedi Roncaglia (1964: XXXIV), e ultimamente Rivoletti (2007: 30-31).

²⁶ Ne fa una rapida rassegna Hamon (2009), che ha anche il merito di non limitarsi a considerare Auerbach isolatamente, come in genere si fa, ma di metterlo in rapporto con altri autori e correnti. Cfr. anche Krysinski (2007).

²⁷ Sul disimpegno definitorio di Auerbach, v. Orlando (2007: 40-41), che parla di "scetticismo operativo" di Auerbach in materia.

espressioni come “rappresentazione (o raffigurazione) della realtà”, di “evidenza sensoriale” come di semplici sinonimi, tutt'al più differenziate da minime sfumature²⁸. I temi che passeremo in rassegna non riguardano solo l'ambito idealistico e lo storicismo. Commentiamo brevemente anche i due concetti operativi fondamentali dell'opera, quello della separazione/mescolanza degli stili e quello di “figura”. Nella recente bibliografia, alcuni autori arrivano al punto di ignorarli. Altri li citano solo brevemente. Pochi, certamente, sono in grado di risalire direttamente alle fonti di queste concetti, il che sarebbe necessario per apprezzare in pieno l'originalità di Auerbach. Come i *topoi* di Curtius, così i livelli di stile e il procedimento “figurale” in Auerbach, sono tirati fuori violentemente dal loro contesto originario, quello della retorica antica, e piegati a fini nuovi e imprevedibili. Si trattava, cioè, non di tranquilli prelievi, ma di ardite operazioni intellettuali. Si deve notare, del resto, che, nonostante la diffusione dell'opera di Auerbach e l'ammirazione che l'ha circondata, ben pochi critici hanno adottato questi due criteri per impiegarli nelle loro opere. Essi sono rimasti la prerogativa di un'opera geniale, e per questo inimitabile, così come l'idea dei due realismi, e in particolare del realismo di Dante, non sono entrati affatto a far parte di una vulgata comune sul tema.

Ricordiamo anche che alcuni concetti chiave di Auerbach sono trattati in modo piuttosto implicito in *Mimesis*, ma avevano ricevuto una trattazione dettagliata in opere precedenti, cosa non sempre tenuta in debito conto dai critici.

4.1. SEPARAZIONE E MESCOLANZA DEGLI STILI

La teoria classica dei tre stili, il precetto della necessità della loro “separazione” e la violazione di questo precetto nella “mescolanza degli stili”, costituiscono dei criteri che mantengono la loro validità per tutta l'opera, pur applicandosi a periodi e autori molto diversi.

La teoria retorica dei tre stili e il precetto classico della necessità della loro separazione appare in *Mimesis* già dal I capitolo (vol. I, pp. 25-28) ed è ripresa lungo tutto il libro²⁹. Auerbach ne aveva già trattato estesamente nella sua opera prima, il libro su Dante (1929) e poi a fondo nel saggio “*Sacrae scripturae sermo humilis*” del 1941, alla vigilia dell'inizio della scrittura di *Mimesis*. In quest'ultimo studio (ora compreso in italiano, assieme a “Dante poeta del mondo terreno”, in *Studi su Dante*, 1963), Auerbach, specialmente nella prima parte, lavora in sede prettamente esegetica, e senza l'ardita estensione concettuale e temporale che ne farà poi. Si trattava di uno studio di semantica storica, simile nella forma e anche nel dominio prescelto, dalla antichità classica al Medioevo latino, a molti saggi del collega e compagno (anche

²⁸ La sinonimia terminologica è stata notata da Orlando (2007: 41-42), che ha osservato che nell'originale tedesco abbiamo (*der*) *Realismus*, (*die*) *Realistik*, *das Realistische* appiattiti nella traduzione italiana sul solo *realismo* (senza particolari inconvenienti, a mio parere).

²⁹ V. nell'edizione italiana l'“Indice dei nomi e dei concetti” (nella seconda ed. “Indice Analitico”), s.v. “stile” che contiene numerosissimi rimandi: è la voce più estesa, forse anche perché manca stranamente la voce “figura”.

nell'esilio in Turchia) Leo Spitzer. Uno studio apparentemente fine a se stesso, che è invece confluito in *Mimesis* e ne è diventato una colonna portante.

Tra i precetti della retorica antica c'è quello per cui lo stile deve essere adeguato al soggetto secondo il principio del *prepon* (*aptus, conveniens*, cioè 'adatto, coerente'). Lo stile consiste nella scelta del lessico, delle figure retoriche, dell'ampiezza del giro sintattico o nella semplicità paratattica, ecc. ecc. Questo precetto emesso da Aristotele, passato ai Latini, è stato poi riaffermato per tutti i secoli in cui è stata in vigore la retorica, in pratica fino all'Ottocento. Gli stili, per la dottrina classica³⁰ (cfr. Auerbach, 2007:187n), sono tre: "alto" (*sublimis, grandis, robustus, vehemens, amplius, grandiloquus, validus* ecc.); "medio" (*medius, mediocris, modicus, moderatus, floridus*, ecc.) e "basso" (*humilis, summissus, tenuis, subtilis, abiectus*, ecc.).

Come abbiamo detto, il criterio del rispetto della separazione degli stili o della loro infrazione, cioè della mescolanza degli stili, è fondamentale per Auerbach per affrontare, epoca per epoca, il problema della rappresentazione della realtà. Nelle letterature classiche, greca e latina, come poi nel classicismo francese e negli altri classicismi, l'epica e la tragedia richiedono uno stile sublime, che comprende un lessico scelto e una sintassi articolata, ma che interessa anche il piano del contenuto. Prevede infatti che vengano rappresentati solo personaggi dai sentimenti e comportamenti elevati, e che loro stessi appartengano solo ai ceti socialmente superiori (nobili, re e regine), sempre che non siano addirittura dei o semidei. Nutrici, pastori, messaggeri sono semplici comparse destinate a interagire, sempre nobilmente, con i grandi. Quando nella commedia classica, invece, appaiono come personaggi dei plebei (servi, clientes ecc.), sono trattati in uno stile medio o basso.

Quando, accanto alla grande letteratura classica, appare quella cristiana (sia in greco che in latino), è chiaro che questa, che sia rappresentata dai libri sacri o dagli scritti di apologetica, appartiene allo stile umile. Padri della Chiesa e scrittori come san Girolamo o sant'Agostino lo ammettono chiaramente. I personaggi che affollano la Bibbia, patriarchi e profeti o semplice folla, padri, madri, figli, ebrei e gentili, donne del popolo e centurioni romani, non hanno niente degli eroi classici, e se la Bibbia ha uno stile (ed è chiaro che ce l'ha), questo non ha niente a che fare con lo stile sublime. Poco anche con quello medio e basso nel senso classico. In realtà gli scritti cristiani precipitano come meteore nel mondo classico, apparendo sotto tutti gli aspetti come assolutamente nuovi. Nella lunga persistenza della retorica nel mondo occidentale, arriva il momento in cui Dante scriverà la *Commedia*, che considererà composta in uno stile "remissus et humilis", anche, ma non solo, perché scritta in volgare. Tuttavia quando chiama la sua opera "poema sacro al quale pose mano e cielo e terra" (Paradiso, 25: 1-2) non è possibile, scrive Auerbach, che creda ancora che la sua *Commedia* appartenga allo stile umile. Cosicché non ci stupiamo quando il suo commentatore Benvenuto da Imola scrive: "si quis velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra et comoedia" (*Mimesis*, 1964, I: 203). In queste righe di Benvenuto c'è

³⁰ V. Lausberg, 1969: parr. 465-468 (la prima edizione, del 1949, era appena posteriore a Auerbach).

in nuce, per Auerbach, l'idea della mescolanza degli stili che, appena accennata sul piano teorico, è stata invece realizzata in pieno nella *Commedia*.

Per Auerbach la teoria dei tre stili e in particolare il precetto della necessità della loro separazione ha costituito un ostacolo formidabile alla rappresentazione della realtà in tutta la letteratura classica e nelle altre età classicistiche, in particolare nel *siècle d'or* francese che conta autori della grandezza di Corneille, Racine, Molière... Rappresentazione della realtà vuol dire attenzione alle diverse classi sociali, non solo a quella superiore e agli uomini di eccezione, ma alla quotidianità, ai sentimenti poco nobili e non solo a quelli superiori, agli oggetti e agli affari della vita, alla malattia, alla decadenza che precede la morte, alla morte (non solo quella eroica sul campo di battaglia). Quando nelle letterature classiche appare una maggiore attenzione per questi aspetti, questo avviene nella commedia o negli altri stili medi e inferiori, come la satira e il romanzo. Ma questi generi portano con sé una trattazione comica della materia, che ne diminuisce l'importanza. "Il serio", "la serietà" sono concetti e termini importanti della teoria di Auerbach, che ritornano molto spesso nei passi in cui valuta la portata realistica delle opere e delle correnti letterarie: non è sufficiente che un'opera letteraria rappresenti la realtà, lo deve fare anche in modo serio, e cioè attribuire un'importanza non occasionale a questa materia, farne il cuore della trattazione (cfr. Hamon, 2009).

La separazione classica degli stili viene abbattuta la prima volta dal Cristianesimo, che lo fa più o meno implicitamente in conseguenza della concezione figurale (v. avanti, par. 4.2). Ma c'è una seconda volta, e questa volta è il Romanticismo, che scuote tutto l'edificio della retorica riflettendo nella letteratura il rimescolamento delle classi sociali (comprese nella teoria degli stili, lo ricordiamo) così come avveniva per la prima volta nella storia alla fine del secolo XVIII con la Rivoluzione francese. Sono questi i due momenti, molto diversi tra di loro, in cui culmina la rappresentazione piena (non limitata da barriere sociali) della realtà, le due fasi di culminazione del realismo: realismo cristiano, figurale e creaturale, il primo, realismo laico e sociale il secondo. Sono- come dice Auerbach- le due "brecce" aperte nella teoria dei livelli stilistici" (*Mimesis*, 1964, II: 340, "Conclusione").

Il realismo moderno potrebbe sembrare aver bisogno di meno precisazioni. Ma il cap. XVIII in realtà ne comprende molte, che sono decisive in particolare per precisare il canone del realismo di Auerbach. In primo luogo la scelta degli autori: i Francesi ben più degli Inglesi, non i Tedeschi e i Russi. Tra i Francesi³¹: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, i fratelli Goncourt (Maupassant non appare). È la Rivoluzione

³¹ Vedi anche *Epilegomena* (Auerbach, 2007: 194-195). È chiaro che la scelta degli autori in Auerbach non costituisce un vero e proprio canone, almeno nel senso che si è imposto con Harold Bloom (v. Schulz-Buschhaus, 2001).

Il predominio dei Francesi è stato oggetto di varie critiche ("la perspective est exagonale", scrive George Steiner 2005: 185) i Francesi ben più degli Inglesi, non i Tedeschi e i Russi difendendo Fielding, Defoe, George Eliot e Dickens. Ma non ci sono solo gli Inglesi. Della sottovalutazione della letteratura spagnola (e dei grandi Russi dell'Ottocento) discutiamo in tutto questo saggio (v. particolarmente il par. 5).

francese che mette in movimento, anzi sconvolge la società, immobile da secoli, portando in primo piano figure sociali che prima stavano quietamente nell'ombra o addirittura in qualche caso non esistevano. Una folla di arricchiti, speculatori, arrampicatori sociali, militari, mantenute e mondane, popola la *Comédie humaine* di Balzac, senza più nessuno sguardo di Dio che la giudichi, mentre nobili decaduti affondano nei loro vecchi feudi, a meno che non si gettino nella mischia e non cerchino anche loro, a gara con gli altri, un nuovo posto nella società. La società dell'*ancien régime* si sgretola ma al suo posto non se ne organizza un'altra. Il *nouveau régime* non è qualcosa di stabile come il precedente. Nel cambiamento sociale continuo e generale, tutti salgono e scendono, scivolano, cadono, provano a rialzarsi, e, se non soccombono, lottano per occupare una posizione che non sarà mai sicura. Stendhal, che proviene da una classe che godeva un tempo di privilegi, presenta nei protagonisti dei suoi romanzi altrettante copie di se stesso alla ricerca di un ruolo prima nella Francia post-rivoluzionaria e napoleonica, che sembra ricca di straordinarie opportunità per tutti, poi nelle strettoie della Restaurazione. I suoi eroi, giovani, belli, addestrati alle armi, assomigliano agli eroi antichi, ma lottano nel mondo moderno votati allo scacco, alla rinuncia o alla sconfitta. Per Auerbach il grande realismo dell'Ottocento è storico, ma non nel senso del romanzo storico di Walter Scott (autore che nomina appena), ma nel senso per cui la storia sfocia nella contemporaneità, come vediamo che succede in Balzac e nel *Rosso e il Nero* di Stendhal. Nei loro romanzi vediamo che i personaggi si muovono in un presente che è rappresentato come risultato di forze e fatti storici concreti non solo nelle sue coordinate generali, ma fino nell'immediata sua realtà politica. Nel *Rosso e il Nero* Julien Sorel prende parte alla battaglia di Waterloo, avvenuta meno di 15 anni prima dall'apparizione del libro. Questo genere di ambientazioni era escluso nel Classicismo.

4.1.2. MESCOLANZA DEGLI STILI E CONTEMPORANEITÀ IN CERVANTES

Qui, noi possiamo notare, a completamento di Auerbach, che Cervantes (che non per niente i Romantici tedeschi avevano ritenuto un "moderno" e un "romantico") aveva già dato nel *Chisciotte* un esempio analogo di attualizzazione quando aveva fatto apparire nella narrazione un *morisco* espulso dalla Spagna. In *Chisciotte* II, 54, Sancio incontra un suo ex vicino di casa il *morisco* Ricote, che aveva dovuto lasciare la Spagna e che ora è rientrato illegalmente. Attraverso il racconto della fuga della sua famiglia, Ricote rappresenta concretamente a Sancio (e al lettore) la cacciata degli arabi cristianizzati da parte della monarchia spagnola tra il 1609 e il 1613. Cervantes deve avere scritto questo episodio nel 1614, appena dopo quegli avvenimenti³². La menzione di questo passo straordinario avrebbe potuto far rialzare le sorti di Cervantes in *Mimesis*, anche se certamente Auerbach avrebbe potuto obiettare che nell'episodio, accanto all'elemento drammatico, c'è anche la storia del

³² Il personaggio del *morisco* è presente nella letteratura già prima di Cervantes e nel teatro spagnolo (soprattutto in Lope), ma in rappresentazioni stereotipe da cui Cervantes si distacca decisamente: v. Márquez Villanueva (2010) e Zoppi (2012).

sotterramento e il trasporto clandestino dei gioielli da parte della famiglia dei *moriscos*, che può rappresentare forse un riflesso diretto del pregiudizio antimoresco³³. Questo secondo aspetto -avrebbe detto forse- diminuiva l'impatto del primo, e tendeva a omologare questo episodio alle altre avventure prive di valenza tragica del *Chisciotte*. Questo fatto non avrebbe tuttavia eliminato del tutto l'importanza di questo passo, che rappresenta forse il primo caso nella storia della letteratura in cui un autore dimostri comprensione e vicinanza per chi è colpito da una persecuzione non essendo lui stesso tra le vittime³⁴.

Nel rappresentare Ricote come individuo, e non come un semplice *morisco* tra i tanti sospetti *cristianos nuevos*, Cervantes appare come un testimone della "libertà di coscienza", un elemento essenziale del mondo moderno, che affiora anche nel mondo ispanico, a dispetto di quanto si è spesso detto. Certo, l'opera di Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, del 1937, che ha messo in luce questo aspetto, non era probabilmente nota a Auerbach.

DP

Effettivamente, il fatto che Auerbach non si sia dedicato all'analisi dell'episodio di Ricote, non significa che - come suggerisci tu - non si prestasse magnificamente alla sua analisi; anche perché il *morisco* rientra in Spagna in compagnia di stranieri, per lo più tedeschi, che aprono il capitolo II, 54 del *Chisciotte* a una pluralità di lingue, di culture e di livelli stilistici che avrebbe potuto affascinarlo. Sull'episodio, che chiama in causa una stretta, anzi urgente contemporaneità rispetto al tempo della scrittura, vale la pena soffermarsi un momento. Malgrado i fiumi d'inchiostro che sono scorsi in proposito, il discorso di Ricote e l'episodio che lo contiene presentano aspetti che sono tuttora problematici, soprattutto per quanto attiene alla percezione che del tema si aveva all'epoca di Cervantes: tedesco, contemporaneo di Auerbach, con cui condivide la sorte dell'esilio, Helmut Hatzfeld (1927: 237ss) aveva percepito un accento peggiorativo nell'evocazione da parte di Ricote della libertà di coscienza che si praticava in Germania; e Francisco Rico che in un primo momento ha aderito all'idea dell'ambiguità dell'espressione in bocca a un *morisco* (ed. 1999: I,1073³⁵), oggi si limita a riferire la valutazione negativa che, effettivamente, si attribuiva alla libertà di coscienza

³³ Per le diverse possibili interpretazioni, v. sempre Zoppi (2012).

³⁴ Prima di Cervantes, Ruzzante aveva ambientato a Padova, precisamente all'indomani della guerra di Cambrai (1509), l'azione del suo *Parlamento* (1529), mostrando, in chiave comica -è vero- le catastrofiche conseguenze di quella guerra per i contadini veneti. Un'altra primizia cervantina è la celebre apologia degli zingari messa in bocca a un *viejo gitano* nella novella *La gitanilla*, prima delle *Novelas ejemplares*. Anche qui siamo alle radici del Romanticismo: alla zingarella Preciosa seguirà Esmeralda di *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo. È il primo caso, credo, di apologia di una "minoranza".

³⁵ La nota 36, a cura di J. Forradellas, offre sul tema l'informazione più obiettiva e completa: "La expresión es ambigua, y ha sido discutido el sentido que quiso darle C.[ervantes], ya que la atribuye a un morisco expulsado que defiende la expulsión: puede significar tanto lo que hoy se entiende por ella, como 'libertinaje', 'perversión mental' e, incluso, 'perversión de costumbres', si se interpreta como concepto doctrinal de la iglesia reformada."

in area cattolica (ed. 2012: 2111n³⁶) senza entrare nella questione del punto di vista, questione a cui in altri casi ha dedicato massima attenzione (v. Rico, 1969). Su un altro versante interpretativo, Américo Castro aveva evidenziato la contraddizione fra l'appoggio alla misura politica dell'espulsione e la comprensione per il dolore provocato nei destini individuali: una contraddizione entro cui scorgeva profilarsi una propensione di Cervantes per la libertà di culto (1925: 293-306); successivamente avrebbe addirittura sottolineato una complessità che sconfinava nella doppietta nella trattazione dell'episodio (1975: 67 e 402-404). Bataillon (1937: 838-844), nel sottolineare la partecipazione al dramma dell'individuo e della sua famiglia (tanto più forte in quanto si rivolgeva ad un cristiano che si sentiva spagnolo e aveva già vissuto il trauma della conversione forzata dall'islamismo al cattolicesimo) aveva inquadrato l'episodio nell'ambito dell'umanesimo cristiano e di quell'erasmismo di fondo nel quale Cervantes si era formato alla scuola di López de Hoyos; Márquez Villanueva (1975: 238, 277-285 e 2010: 224) rafforzerà il concetto di Bataillon, informando tra l'altro che c'era in Spagna un'opinione, seppure minoritaria, favorevole a concedere la libertà di coscienza ai *moriscos*; poi, passando al raffronto intratestuale, noterà come, fra i diversi *moriscos* che appaiono nelle opere cervantine, Ricote è rappresentato non in modo convenzionale, bensì in profondità, come un essere umano a tutto tondo, senza mascheramenti o connotazioni burlesche, dotato di una personale capacità di giudicare i fatti e di esprimere la propria sofferenza. Questo stesso orientamento prenderanno i recenti studi di Poggi (2010) e Zoppi (2012).

Certo, l'episodio avrebbe potuto suscitare in Auerbach non solo l'interesse per i rilevanti aspetti linguistici e stilistici che lo distinguono, ma anche una sorta d'identificazione con una vicenda complessa di discriminazione religiosa e di esilio. Il fatto che ciò non sia avvenuto sembra togliere una freccia all'arco di Said. È indubbio, invece, che le caratteristiche di lingua e stile che si danno nel capitolo esaminato da Auerbach, I,10 del *Chisciotte*, sono ben più rappresentative dell'insieme dei procedimenti messi in atto nel romanzo che non quelle che agiscono nell'episodio di Ricote.

In ogni caso, si scorge nell'episodio di Ricote un elemento potente, che arruffa e in parte sconvolge la scrittura cervantina, sulle cui sospette contraddizioni gli sforzi ermeneutici non hanno ancora trovato pace. Personalmente, ogni volta che rileggo questo episodio, trovo che occorrerebbe rivalutare il contesto, dove la simpatia e la solidarietà, pur nel contrasto fra le diverse ragioni del *cristiano viejo* (Sancio) e del *cristiano nuevo* espulso (Ricote), al calore di una mangiata accompagnata da una bevuta in compagnia, rivendicano prepotentemente il loro diritto ad esistere (v. Pini, ed. 1974: 1401-1402n).

LR

E così succede anche a me.

³⁶ “Nella Spagna cristiana del 1615, l'espressione ‘libertà di coscienza’ era interpretata da tutti in termini negativi, come un’inaccettabile permissività nei confronti del male”.

DP

E il contrasto tra il governo reale, causa delle sofferenze di Ricote, e quello finto appena concluso nell'isola Barataria, durante il quale Sancio ha governato senza far male a nessuno, emerge da solo, con forza. Le ragioni politiche e sociali scompigliano e minacciano di spezzare i legami affettivi senza però riuscirci.

LR

Capiamo bene quanto la nuova realtà sociale della fine del Settecento faccia saltare le limitazioni sociali e stilistiche del classicismo. Se nell'*Iliade* il re di Troia Priamo piangente è il padre di un eroe ucciso da un semidio, papà Goriot, protagonista di uno dei più celebri romanzi di Balzac (*Le père Goriot*, 1834), è il padre di due figlie che sono entrate nel bel mondo grazie a opportuni matrimoni e che non esitano di chiedere al padre sacrifici inenarrabili per mantenerle nel tenore di vita che hanno raggiunto e che non vogliono perdere. Capiamo bene il cambiamento dei soggetti e che per questo gli stili si mescolino, come rivendicano esplicitamente i Romantici. Potrebbe sembrare più difficile che in una cornice come questa si possa parlare ancora di sublime. Balzac, a cui è connaturata l'esagerazione, lo raggiunge a modo suo, rasentando il ridicolo:

Ogni imbrogliuccio, scrive Auerbach, anche il più frequente e triviale, è preso da lui sul tragico con grandi parole, ogni smania è presa come grande passione; è sempre pronto a fare d'un qualsiasi disgraziato un eroe o un santo; se è una donna la paragona a un angelo o alla Madonna; demonizza ogni birbone dotato d'energia e in genere ogni figura appena un po' losca, e chiama quel povero vecchio di Goriot "questo Cristo della paternità" (*Mimesis*, 1964, II: 255).

Questa realtà minuta sta per Balzac in un rapporto essenziale con il tutto della vita e del mondo, a proposito del quale l'autore non esita a fare appello alla biologia, alla filosofia e perfino alla magia³⁷. Nel passo introduttivo all'analisi di Balzac Auerbach nota che un personaggio apparentemente insignificante come Madame Vauquer, proprietaria di pensione, è per Balzac la sua pensione, si identifica con lei, e la sua pensione è il *milieu*, è il variopinto mondo parigino che ci vive dentro e ci ruota intorno, la Parigi del 1830 come l'intero universo di cui è al centro.

Sublime d'ora in poi è un soggetto sociale trattato come serio, spesso dall'esito tragico, che riguarda una realtà molto più vasta, agitata e terrena della piccola platea classica dell'Olimpo. Con tutte le differenze, siamo allo stesso livello del drammatico universo cristiano, anch'esso multiforme, vigilato dall'occhio di Dio.

Se, come abbiamo detto, il "serio" (la "serietà") si ritrovano spesso come caratteristica fondamentale della grande opera letteraria realista, non per questo il grottesco, l'osceno e il grossolano sono esclusi, al contrario, come mostra il caso di Rabelais (v. avanti). Ma è difficile trovare dei passi in cui Auerbach mostri di

³⁷ La monografia su Balzac (1923) di Ernst Robert Curtius (autore ammirato da Auerbach, che qui però non lo cita) metteva in grande rilievo la dimensione magica in Balzac (v. Renzi, 2011: 205-206).

apprezzare la leggerezza, l'umorismo e l'ironia³⁸. Apprezza l'ironia di Montaigne che gli dà un "incomparabile sapore", ma solo perché sbocca sempre sulla serietà (*Mimesis*, 1964, II: 35, cap. XII). L'opposizione tra ironia e serietà, e la superiorità di quest'ultima si ripete per tutto il saggio su Montaigne. Invece l'incapacità di Cervantes "di prendere il giuoco sul serio" (*Mimesis*, 1964, II: 112) è vista come un limite grave del suo realismo. La leggerezza e la galanteria di Voltaire, poi, gli sembrano addirittura ripugnanti³⁹. Auerbach manca di notare il delizioso umorismo di Dickens, che ne era maestro, e quella di altri inglesi che l'hanno praticata, sacrificandoli a vantaggio esclusivo del Naturalismo francese. È vero che la sua stessa scrittura, così ricca di pregi, è priva di ironia. Questa volta siamo di fronte a un limite di Auerbach.

4.2. FIGURA

Anche per il concetto auerbachiano di "figura" dobbiamo partire dalla retorica antica. Come per la teoria dei tre stili, Auerbach ha trattato a fondo questo concetto prima che in *Mimesis* particolarmente nello studio "Figura" del 1938, come ripresa e completamento – dice - di quanto aveva già scritto nel libro su Dante nel 1929 (ora in Auerbach, 1963: 167-226). Nella "figura" (gr. *typos*; numerosi i sinonimi latini), come nell'allegoria, una persona o un'intera narrazione ne significa un'altra. Ma nell'allegoria la prima figura rimanda alla seconda, che è quella che conta, come in quelle figure di donna che rappresentano la Virtù, la Chiesa o la Sinagoga nei portali delle cattedrali gotiche, o il lupo e l'agnello nella favola esopica che rappresentano degli uomini, aggressore uno e vittima l'altro. Nella "figura" invece tutte e due le parti mantengono il loro valore. Si tratta del procedimento attraverso il quale san Paolo e poi soprattutto sant'Agostino hanno invitato i Cristiani a leggere il Vecchio Testamento, in cui per esempio Abramo e Isacco sono "figure" (prefigurazioni) di Dio padre e di Cristo, o il figliuol prodigo è l'anima pentita. La seconda realtà non cancella la prima, ma la "compie". Nella *Commedia*, per Auerbach, Catone, di cui Dante elogia la libertà, è un pagano e un suicida, ma può apparire (con grande sorpresa del lettore moderno) come custode del Purgatorio: lo può fare perché è "figura" della libertà cristiana. Qui l'interpretazione figurale attenua fortemente quella storica. Ancora più esemplarmente Virgilio è la ragione, come ogni studente di liceo sa, ed al tempo stesso il poeta ammirato dell'antichità: "qui non c'è nessun aut-aut fra senso storico e senso recondito [cioè figurale]: c'è l'uno e c'è l'altro (Auerbach, 1963: 219-223). Ciò che vale per Catone e per Virgilio, scrive Auerbach, vale per tutta la *Commedia*, dove Dante ha voluto "presentare tutto il mondo terreno-storico ... già sottoposto al giudizio finale di Dio e quindi già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino, già giudicato, e non in modo tale che nelle singole figure, nella loro sorte escatologica finale, il loro carattere terreno fosse soppresso o anche solo indebolito, ma in modo da mantenere il modo più intenso del loro essere individuale terreno-storico, e da

³⁸ Cfr. Orlando (2007).

³⁹ Su Voltaire in Auerbach, v. Ginzburg (2009).

identificarlo con la sorte esterna” (Auerbach, 1963: 78-79, con autocitazione da Auerbach 1929).

Questo procedimento è stato prima caratteristico dell’esegesi cristiana (che è in gran parte l’oggetto del saggio di Auerbach del 1938) e solo molto più tardi è entrato nella letteratura. In questa è rappresentato esemplarmente da Dante. Tuttavia non è presente solo nella *Commedia*, ma riguarda anche altra letteratura cristiana, in cui la luce del divino inonda la realtà rappresentata, anche la più umile (come già quella del Vangelo), realizzando così per Auerbach la prima forma di realismo compiuto. L’oggetto della rappresentazione figurale, contrariamente al blando allegorismo, ha infatti sempre e necessariamente carattere di serietà e di essenzialità e si applica solo ai grandi temi della vita e della fede. Al tempo stesso è capace di innalzare al sublime i temi e i personaggi più umili. Come avvenga questo, Auerbach lo dice forse nel modo più chiaro nel III capitolo di *Mimesis* (1964, I: 83-84) mettendo a confronto mondo letterario classico e cristiano:

Se, ad esempio, un fatto, come il sacrificio d’Isacco, viene interpretato quale prefigurazione di quello di Cristo, cosicché nel primo è per così dire annunciato e promesso il secondo, e il secondo “integra” il primo - “*figuram implere*” è l’espressione usata - viene stabilita una connessione tra due avvenimenti che non sono legati né cronologicamente né causalmente, una connessione che la ragione non può stabilire in senso orizzontale, ammettendo per questa parola un’estensione temporale. Si tratta unicamente di stabilirla collegando verticalmente i due fatti con la provvidenza divina, che soltanto in tal modo può creare un piano della storia e soltanto <così> può dar la chiave della sua comprensione. Viene sciolto il legame temporale-orizzontale e causale dei fatti, l’*hic et nunc* non è più elemento d’un corso terreno, è invece nello stesso tempo cosa sempre stata e che si compie nell’avvenire; ed è propriamente davanti all’occhio divino cosa eterna d’ogni tempo, già compiuta in avvenimenti terreni frammentari (ivi, pp. 83-84)⁴⁰.

E continua, con ardite osservazioni stilistiche, che congiungono, nello stile, suggerirei, di Vossler, due piani molto lontani dell’universo letterario: quello del mondo spirituale e quello della forma della scrittura:

Questa concezione della storia è d’una unità grandiosa, ma fu del tutto estranea al carattere dell’antichità classica e la distrusse fin nella struttura della lingua, per lo meno letteraria, che con le sue caute congiunzioni sottilmente graduate, con i suoi ricchi strumenti di ordine sintattico, con il suo elaborato sistema di determinazioni temporali divenne completamente superflua quando per essa non ebbe più nessuna importanza ogni relazione terrena di luogo, di tempo e di causa, e quando si rese unicamente importante una connessione verticale che da ogni fatto saliva verso l’alto convergendo in Dio (ivi, p. 84)

4.3. REALISMO

Come molti critici hanno notato, questo termine non è spiegato in *Mimesis*, benché vi sia usato spessissimo e sia il fuoco di tutto il libro. Lo stesso vale per il

⁴⁰ Si può confrontare la concezione, circa contemporanea, ma elaborata in tutt’altro contesto, di Mircea Eliade, *Le mythe de l’éternel retour. Archétypes et répétitions*, 1949.

termine *letteratura* e per alcuni altri, ma sappiamo già la risposta di Auerbach (v. sopra, par. 4). Se il termine non è spiegato, ne conosciamo tuttavia chiaramente uno degli impieghi, quello fondamentale, che ci permette tra l'altro di dire che la traduzione italiana del sottotitolo dell'opera è meno chiara e informativa della formulazione tedesca ("realtà rappresentata") ma è esatta. Ecco il passo diagnostico:

...realismo, o, per non continuare a usare una parola così ambigua e di significato tanto mutevole, quest'arte dell'imitazione (*Dante poeta del mondo terreno*, in Auerbach, 1963: 4)

Dunque *realismo* vale '(arte dell') imitazione', cioè in greco *mimesis*. Certo è sorprendente che la parola *mimesis* appaia, oltre che nel titolo, una sola volta nel libro come "mimesi" (nell'edizione italiana) all'inizio della "Conclusione" (*Mimesis*, 1964, II: 339). Qui Auerbach scrive che si tratta della "interpretazione della realtà per mezzo della rappresentazione letteraria o *imitazione*"; il cui "punto di partenza fu la questione impostata da Platone nel X libro della *Repubblica*, la mimesi come copia della copia della verità, insieme con la pretesa dantesca di presentare nella *Divina Commedia* la realtà vera". Nell'antichità classica e in Omero il senso non è banale, come è già precisato da Auerbach secondo il quale Omero non "copia" la realtà fenomenologica ma si basa "sull'idea aprioristica del carattere e del destino degli eroi". Quello che il lettore non trova in *Mimesis* era dunque trattato a fondo in *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929) e negli altri studi degli anni Trenta. La fluidità terminologica favorisce questa sinonimia: se il contenuto di questi termini è necessariamente, e giustamente, plastico e fluttuante, tutti lo sono nello stesso modo. Ne risulta che titolo e sottotitolo si equivalgono, il secondo traduce il primo: *Mimesis* = *dargestellte Wirklichkeit*. Il sottotitolo aggiunge: "nella letteratura occidentale". Quest'ultima precisazione non è innocua. Non solo non può trattarsi della *Weltliteratur* goethiana, in cui si intravedeva l'unione di Occidente e Oriente (almeno secondo Said in *Mimesis*, 2003), ma, visto lo status incerto che ha in *Mimesis* la letteratura russa anche dopo la sua "occidentalizzazione" (che a Auerbach non pare perfettamente compiuta), sembra che anche l'Europa orientale, anzi centro-orientale (vista l'assenza della letteratura di quest'area), non sia compresa nel quadro.

Tornando al termine *realismo*, nonostante il suo appoggio nei Greci o forse proprio per questo, il suo valore in Auerbach è vago, pre-teorico si potrebbe dire. Francesco Orlando (2009) ha contato venti accezioni diverse di realismo in Auerbach, Questa gigantesca polisemia è in realtà vaghezza. La parola *realismo*, acquista un significato più preciso solo nei diversi contesti. Io, venticinquenne, avevo scritto nel 1964: "quello del *realismo*, nell'Auerbach, è un concetto molto comprensivo, tale da non poter fare a meno di un aggettivo che l'accompagni specificandolo: così c'è posto in *Mimesis* per un realismo biblico, per un realismo omerico, per un realismo di Tacito, di Schiller, di Proust, ecc." (Renzi, 1964: 48). E sono ancora d'accordo con me stesso. Per Anne Schoysman (2009), bisogna parlare per Auerbach di *realismo* al singolare ma anche di *realismi* al plurale⁴¹. Il caso estremo, che non mi pare sia stato notato, è quello

⁴¹ Per *realismo* in Auerbach, cfr. anche Brugnolo (2009).

di Montaigne il cui *realismo* si esplica nella conoscenza interiore dell'io, e non, come in genere, nella realtà esteriore.

Sarebbe interessante a questo punto un confronto con altri realismi del Novecento, ma il tema è sterminato, e si deve rinunciare. A un certo punto il realismo è diventata la parola d'ordine del marxismo, ed è stato inteso non come una categoria estetica, ma come un programma per gli scrittori progressisti. Il comunismo al potere, in particolare attraverso le linee guida dello zdanovismo, lo imponeva assieme alla condanna degli autori "decadenti": Joyce, Döblin ecc. (Luperini, 1976). Niente in comune con Auerbach.

DP

4.3.1. REALISMO NEL *CHISCIOTTE*

Realismo è un termine che, a distanza di 67 anni dalla stampa tedesca del saggio di Auerbach, è divenuto delicatissimo da maneggiare e quasi pericoloso. Se è legittimo risolverlo ancora nella rappresentazione del quotidiano, allora certo, si può accettare di definire il *Chisciotte* come un'opera realistica: in effetti, mai un'opera è stata tanto popolata di personaggi comuni come viaggiatori, osti, avventori, attori, burattinai, artigiani, mercanti, contadini, guardie, ladri, assassini, galeotti; tutta una marmaglia che senz'altro affollava quotidianamente le strade, le piazze, le osterie e le galere di Spagna come anche Auerbach ricorda. E se vogliamo estendere il realismo alla capacità di riflettere le grandi vicende collettive della contemporaneità, anche in questo caso è ammissibile riferire questa categoria al *Chisciotte*, che ci narra un personaggio come il *capitán cautivo*, specchio delle vicende toccate a migliaia di cristiani come Cervantes stesso, rimasti per anni prigionieri dei turchi e poi tornati in seguito a vicende più sciagurate della prigionia stessa; e ci presenta un personaggio come Ricote, che ci rende partecipi emozionati del dramma dei *moriscos* fuoriusciti nel 1609-13. Per non parlare di Roque Guinart, rappresentativo del banditismo catalano, etc., etc. Questi personaggi e questi temi portano con sé, ovviamente, fortissime fratture e mescolanze di stili. Fra tutte, quella che si produce nel capitolo II,10 fra stile alto e stile umile, fra Don Chisciotte (e per una volta Sancio) e le contadine credute damigelle, è senz'altro una delle più eclatanti; ed è anche strutturante perché rappresenta nell'opera un apice che è preceduto e scatenato a sua volta lunghe serie intermittenti di analoghe fratture stilistiche. Da questo punto di vista, pertanto, e nonostante le riserve al proposito di Auerbach, il *Chisciotte* può rientrare a mio parere nella categoria di realismo auerbachiano. Resta da vedere, però, se la categoria che serve alla descrizione della grande sinfonia dell'opera sia sufficiente a darcene la comprensione: se lo strumento che è così utile all'inquadramento riesca ad assumere la funzione di grimaldello ermeneutico capace di afferrare le ragioni profonde del romanzo. L'impressione, che ricavo per esempio dal commento di Francesco Orlando (2007), e che condivido, è che, pur nell'ammirazione verso il capitolo sul *Chisciotte*, rimanga comunque una certa insoddisfazione: come se il romanzo cervantino restasse in parte fuori dalla

descrizione di Auerbach, resistendo al tentativo di definizione esclusivamente attraverso il realismo (o la rappresentazione del reale).

Forse è la nostra pretesa che è sbagliata: Auerbach passa attraverso il *Chisciotte* inseguendo le linee di sviluppo della categoria che gli sta a cuore, e noi invece gli vogliamo chiedere che si fermi sul *Chisciotte* e si domandi se il suo concetto di realismo costituisce la chiave ermeneutica onnicomprensiva del romanzo.

Tra l'altro, proponendo all'analisi l'episodio delle contadine scambiate da Don Chisciotte per damigelle, Auerbach mostra invece di aver colto benissimo la centralità del tema dell'incantesimo di Dulcinea: un tema che spiega ed è solidale con la parabola prima costruttiva e poi decostruttiva del protagonista. E non trascura la questione cognitiva che è sottesa alle fratture e alle mescolanze degli stili, responsabile non solo di far scaturire situazioni comiche o drammatiche, ma di reiterati scontri fra punti di vista diversi. Entra in gioco a questo proposito la questione de "lo múltiple y sus perspectivas" (*Mimesis*, 1950: 335) che innesca un altro concetto: il prospettivismo (v. avanti, parr. 4.5 e 4.5.1).

LR

4.4. CREATORIALITÀ

Un concetto importante, che questa volta non è stato messo in rilievo esplicitamente da Auerbach, e non credo sia trattato nelle opere precedenti, è quello di "creaturalità". Questa volta non c'è nessuna dipendenza dallo storicismo, anzi si può pensare che questo concetto che riguarda l'individuale e non l'universale, sia un correttivo di quest'ultimo, accogliendo, per dire, le istanze di un Kirkegaard contro la generalità hegeliana (come sarà per "esistenziale", v. avanti, par. 4.5.2). Una nota nell'edizione italiana dei traduttori Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, avverte che "creaturale ... implica il concetto della sofferenza a cui si è soggetti in quanto creature mortali", e certamente così è⁴². Nel capitolo cervantino (XIV) l'idea della mancanza di "commozione di fronte all'insicurezza dell'esistenza umana o alla forza del destino" (*Mimesis*, 1964, II:112) esprime, credo, la stessa idea al negativo: Auerbach avrebbe potuto dire che in Cervantes non c'è creaturalità (però v. avanti, Donatella Pini, par. 4.4.1).

La creaturalità è connessa, attraverso il concetto di "figura", alla sofferenza di Cristo e invita a vedere in ogni persona sofferente Cristo sofferente. Così è per

⁴² *Mimesis*, 1964, I: 268, nota 1. Sempre i traduttori aggiungono che *kreiätürlich* è in tedesco un neologismo del 1920. Con questo si riferiscono certamente al fatto che il termine è stato introdotto esplicitamente da Rudolf Otto nel suo celebre *Das Heilige* (Il sacro) del 1917, in cui il termine *creaturale*, che l'autore dichiara di coniare per l'occasione, è il simmetrico di *numinoso*. Creaturale sarebbe allora l'atteggiamento di soggezione e di dipendenza di chi prova su di sé in tutta la sua intensità l'apparizione numinosa del sacro. Ma chiaramente non è questo il significato di *creaturale* in Auerbach: la creaturalità, nell'uso che ne fa Auerbach, non dipende dalla percezione terribile del sacro, ma dal senso di fragilità della creatura nelle mani del Dio cristiano. La creaturalità appare particolarmente nel momento della morte, come si vede in particolare, ma non solo, dall'episodio di La Salle.

eccellenza, anche se il testo non lo dice esplicitamente, nella patetica figura del figlio, ragazzo di tredici anni, del signor du Chastel nel *Réconfort de Madame de Fresne* di Antoine de La Sale (cap. X). Il ragazzo è stato dato in ostaggio dal padre agli assediati inglesi, che a un certo punto lo condannano a morte, e che il padre, per tutelare il suo onore nobiliare, rinuncia a salvare. È un passo straziante, rappresentato com'è in particolari realistici inattesi, come le grida ripetute del ragazzo al capo delle guardie:

Ah, Tommaso, amico mio, voi mi conducete a morire, mi conducete a morire; ahimè! mi conducete a morire! Tommaso, mi conducete a morire! Ahimè! padre mio, io debbo morire! Ahimè, madre mia, io debbo morire, io debbo morire! Ahimè, ahimè, ahimè, io debbo morire, morire, morire, morire!

e poi, più avanti, ancora due volte:

Ah, Chastel, amico mio, vado a morire! Ahimè! amico mio, vado a morire! (*Mimesis*, 1964, I:260)

Al ragazzo recalcitrante vengono legate le braccia e le gambe, fino a fargliele sanguinare, per poterlo giustiziare.

Il concetto di “creaturalità” si applica in questo capitolo specificamente a un passo dell’opera di La Sale, alla figura del ragazzo e anche a quelle dei genitori che parlano della sorte del figlio la notte, nel loro letto coniugale. Anne Schoysman (2009) nota giustamente che in questo caso l’aspetto tematico, in particolare l’ambientazione intima, familiare della camera da letto, ha il sopravvento sull’osservazione stilistica. La studiosa limita il suo esame del concetto di “creaturalità” a questo episodio. Ma rischia così di impoverirne il significato. L’espressione “realismo creaturale” appare ancora nel capitolo su Montaigne, ripetuta tre volte, nella stessa pagina (*Mimesis*, 1964, II: 60). Riguarda la particolare inclinazione dello scrittore a considerare l’unione di corpo e di spirito senza sacrificare il primo al secondo. La creaturalità è connessa anche qui in particolare alla morte, più precisamente alla coscienza del dover morire, senza la quale la nostra stessa sensazione della vita sarebbe depauperata (ivi, p. 47). Nel saggio su Montaigne del 1932, che precedeva il capitolo di *Mimesis*, e da cui questo dipende per molti aspetti, la parola non compariva. Questo fatto suggerisce che il termine deve essere un elemento proprio di *Mimesis*, un’idea-forza nata con quest’opera. In seguito, è vero, la parola compare solo in un accenno ai Realisti russi, come vedremo subito. Ma il concetto, a mio parere, continua ad agire. Papà Goriot, per esempio, è una figura creaturale. Anche senza usare questa parola, Auerbach nota, secondo me, la mancanza di creaturalità in diversi autori, tra cui anche Cervantes, perché non ci sono in Cervantes “né filosofia né commozione di fronte all’insicurezza dell’esistenza umana o della forza del destino [...]. Accanto alla gioia per il giuoco versatile vi sono un’asprezza e un orgoglio meridionali, che gl’impediscono di prendere il giuoco sul serio” (*Mimesis*, 1964, II: 112). Le umiliazioni e le ferite che tanti personaggi subiscono nel *Chisciotte* passano presto e senza conseguenze, nota, e gli stessi interessati dopo un po’ non ci fanno più caso. Si può concludere che c’è quindi in Cervantes per Auerbach una mancanza di creaturalità (in questo caso la parola è mia), che, diminuendone la

serietà e la tragicità, che qualche volta - bisogna aggiungere - i critici vi hanno visto abusivamente, ne diminuisce di fatto il realismo.

DP

4.4.1. CREATURALITÀ NEL *CHISCIOTTE*

Secondo me, chi manca di creaturalità è Don Chisciotte, non Cervantes, il quale invece non mi pare estraneo all'uso di questo ingrediente prima di tutto nella configurazione del personaggio di Sancio. Non è vero (o non sempre è vero) che la figura dello scudiero-contadino obbedisca sempre ai dettami del comico, e che sia quindi convenzionale e fuori dalla sfera del creaturale; né possono essere ascritti soltanto alla sfera del comico, oppure del folklorico⁴³, tutti quei dettagli, tutte quelle digressioni, apparentemente inutili o fuorvianti (e invece importantissime nell'economia del romanzo) che sottolineano la corporeità e, ancor più, la fragilità dell'uomo preso nella sua singolarità e umiltà di fronte a Dio. E non solo a Dio, ma anche al potere: per esempio, i capitoli del *Chisciotte*, II, 45, 47, 49, 51, 53 sul governo di Sancio, evocano questo aspetto, seppur in modo intermittente, anche perché il suo personaggio si carica di dignità quando evoca più da vicino la tradizione medievale del villano su cui Dio concentra le tribolazioni umane. È vero che il suo attaccamento al cibo, come pure il suo assoggettamento allo sballottamento sulla coperta (I, 17) e poi alle frustate (II, 35, 36, 60, 67, 71), che deve tra l'altro somministrarsi da solo, raggiungono spesso il polo parodico e carnevalesco; però il suo sentirsi spesso appagato da cibi miserandi e occasionali ci parla implicitamente della fame atavica a cui il povero è condannato. Don Chisciotte, invece, è il non creaturale per eccellenza: tutto chiuso com'è nella sua astrattezza e cerebralità, non soffre fisicamente, non conserva nel suo corpo i segni delle proprie ripetute sconfitte; e soprattutto non avverte il dolore fisico. Anche qui bisogna intendersi; porta, sì, i segni della pazzia esplicitati fin dall'inizio del libro: per esempio la figura allampanata, la tendenza al digiuno e all'insonnia, la smisuratezza nel fantasticare, l'incapacità di distinguere la finzione dalla realtà, l'indole collerica... tutti elementi che preesistono alle diverse avventure, le condizionano e ne determinano il fallimento. E la pazzia si configura come un agente che isola l'eroe dal mondo in quanto tutto assorbito dal delirio imitativo che lo aliena dalla percezione stessa del proprio dolore fisico. La sua estraneità alla creaturalità si associa paradossalmente ad una patologia, che però all'epoca non era sentita proprio come tale e soprattutto non necessariamente come qualcosa di corporeo, bensì semmai prossimo alla sfera del magico e financo del demoniaco; oppure rientrava nella classificazione degli umori e dei temperamenti

⁴³ Sull'uso che fa Cervantes del comico e del folklorico a proposito di Sancio Panza, mi limito a ricordare Hendrix (1925), Márquez Villanueva (1973) e Molho (1976).

(*ingenios*⁴⁴). Il cavaliere, inoltre, è escluso dalla creaturalità propria così come da quella altrui. L'episodio di Andrés (cap. I, 4) è forse il più significativo sotto questo profilo: Don Chisciotte, intanto che intraprende la difesa del ragazzo dai soprusi del suo padrone, che lo sta frustando, trascura l'ovvia previsione che il suo intervento causerà al poverino il rincaro dei colpi non appena lui si sarà allontanato. E così, quando il ragazzo lo ritrova in un'occasione successiva (I, 31), memore dei patimenti moltiplicati a causa del "soccorso" di Don Chisciotte, se ne va gridando che mai più vorrà essere difeso da lui. Dunque, l'intervento di Don Chisciotte non solo risente della miopia di un'imitazione libresca, meccanica e incapace di prevedere le conseguenze cui vanno incontro tutti gli atti umani (carezza di tipo logico e pragmatico), ma soffre anche di una vera mancanza di simpatia, nel senso etimologico del termine: sentimento che invece l'autore innesca – pur tra altri aspetti comici e furbeschi- scegliendo un bambino per questo ruolo di fragilità e sofferenza. Né vale ad attenuare la pena per il ragazzo frustato la serie di chiarimenti (avanzati da Redondo, 1990 e Molho, 1990) circa la funzione parodica dell'episodio in relazione alle fonti cavalleresche, o la possibile prenotorietà, per il lettore del tempo, dell'inclinazione furfantasca di Andrés, implicita -pare- nel suo nome. Per quanto all'epoca, nella quotidianità, si avesse dei bambini un concetto meno sacro e intoccabile di oggi, e per quanto la pedagogia delle frustate sia stata usata fino a tempi recenti, non dimentichiamo l'uso pietoso che si faceva nel teatro aureo del bambino come simbolo per antonomasia ("figura", per tornare a Auerbach) degli innocenti e di Cristo (cfr. Pini, 2011).

È invece senz'altro comica, e quindi estranea alla creaturalità, la narrazione scatologica degli effetti del "bálsamo de Fierabrás" sui corpi sia di Don Chisciotte che di Sancio (I, 17), volta com'è a far risaltare in modo antitetico, e quindi doppiamente burlesco, le diverse reazioni dello stomaco e del ventre alla medicina miracolosa preparata dal cavaliere.

Ma è proprio a proposito della coppia Don Chisciotte-Sancio che Auerbach va a fondo nell'analisi e fa emergere lo scarto fra la convenzionalità del motivo (cavaliere e scudiero ricalcano la coppia farsesca del magro e del grasso, del furbo e del tonto, del colto e dell'ignorante...) e l'originalità del trattamento da parte di Cervantes:

En el episodio que hemos tomado como punto de partida – scrive – hemos visto como Sancho engaña a su señor y se burla de un modo casi cruel de su desvarío. Y, sin embargo, ¡qué **amorosa** atención a este desvarío, qué **delicado** adentramiento en el mundo interior de Don Quijote tuvieron que preceder, para que Sancho pudiera fraguar este plan y representar tan **delicadamente** su papel!

E prosegue:

Sancho acaba por enamorarse de la locura del caballero y del propio papel que él representa a su lado; su **modo de ser y de sentir** se ha desarrollado del modo más asombroso.

⁴⁴ Penso al *Examen de ingenios* di J. Huarte de San Juan o al *Libro de la melancolía* di A. Velásquez. Cfr. Redondo (1986), Bartra (2001), García Gibert (1997), Gambin (2002 e 2005), Bologna (2003), Egido (coord. 2004).

Infine considera:

...solamente a un Sancho podrían sucederle las cosas que a él le suceden; pero si estas cosas le suceden, si **su cuerpo y espíritu se sienten tan poderosamente conmovidos**, y si de estas conmociones salen incólumes, ¿a quién se lo debe si no a Don Quijote, ‘su amo y natural señor’? Nadie experimenta la personalidad de Don Quijote de un modo tan completo, nadie se la **asimila** directamente y como un todo con tanta **pureza** como Sancho. Los demás se admiran, se enojan o se burlan de él, se divierten con él o quieren curarle de su locura: **solo Sancho se adentra en él y vive en él, solo para él son creadoras la locura y la prudencia quijotesca**. Y, aunque no tenga, ni de lejos, el entendimiento crítico necesario para formarse y expresar un juicio sintético acerca de su amo, es él en realidad, quien con toda su conducta nos ayuda mejor que nadie a comprender a Don Quijote. Esto, a su vez, hace que Don Quijote se sienta unido a su escudero; **Sancho es su paño de lágrimas y su pareja, es su criatura** y es, al mismo tiempo, otro hombre, el prójimo, que afirma su personalidad frente a la del caballero loco e impide que su locura le lleve a encerrarse en una jaula.” (*Mimesis*, 1950: 332-333)

Ecco, a me pare che queste riflessioni ci portino molto vicino al concetto di creaturalità. E mi sembra importante che questo aspetto tenerissimo, quasi viscerale, sia messo in luce non a proposito della figura isolata di Sancio Panza bensì della sua configurazione progressiva e della sua crescita umana nel rapporto con Don Chisciotte. Un rapporto che tanto più acquista densità, originalità e capacità di rigenerarsi e alimentare all’infinito la materia romanzesca quanto più si carica di affettività e di tenerezza. Per far comprendere tutto questo, Auerbach, commosso lui stesso, ricorre qui al termine *criatura* e, lungo un processo di amplificazioni progressive dell’orizzonte argomentale, si allontana dal suo stile solitamente sobrio, s’innalza nel grandioso e si fa lirico. Quel che intendo dire, insomma, è che, malgrado il freno innestato inizialmente davanti alla lettura del testo cervantino, Auerbach finisce per porre l’aspetto creaturale alla radice dell’istanza artistica e umana da cui muove il *Chisciotte*.

LR

4.4.2. ANCORA SULLA CREATURALITÀ

In effetti è caratteristica della critica storicistica una certa indistinzione tra l’autore e la sua opera, qui addirittura col suo personaggio, difetto in cui qui cade anche Auerbach, in genere immune (evitando per esempio di confondere Proust narratore con il protagonista della *Recherche*, anzi mettendone in rilievo il contrasto (Auerbach, 1970 b).

Il caso più grave di mancanza di creaturalità per Auerbach (ma anche qui siamo noi che introduciamo il termine, che non compare) è quello di Voltaire. Nel cap. XVI Auerbach presenta uno spiritoso biglietto del filosofo settantaseienne alla signora Necker, in cui evoca scherzosamente la sua futura morte, per concludere poi il messaggio con un elegante complimento alla sua corrispondente. Auerbach non può perdonare a Voltaire questa mancanza del senso della propria fragilità, questa superficiale insensibilità al presagio della tragedia della propria morte. In base a

quest'aspetto e ad altri capi d'accusa non leggeri (la sua ristrettezza di orizzonte, riedizione tarda dei limiti del classicismo francese, la tecnica unilaterale per selezionare arbitrariamente nella realtà alcuni tratti e estenderli abusivamente all'insieme), Auerbach esprime un giudizio pesantemente negativo su Voltaire⁴⁵. La mancanza di senso della creaturalità in Voltaire rappresenta per Auerbach quell'atteggiamento superficialmente anticristiano che personalmente aborrisce, certo non in quanto credente (probabilmente non lo era, come la gran parte dei tedeschi colti del suo tempo, che fossero cristiani o ebrei), ma in quanto colto storicista che non poteva sottovalutare l'importanza del Cristianesimo.

Nella sua breve precisazione sul realismo russo nel cap. XIX (*Mimesis*, 1964, II: 299-302), Auerbach rileva soprattutto in Tolstoj la presenza dell' "idea cristiano-patriarcale della dignità *creatural* insita in ogni uomo, di qualunque ceto e di qualunque condizione". Ma questa volta la dimensione gli sembra costituire un tratto di inattualità, che assieme ad altri tratti, finisce per collegare la grande corrente letteraria russa più al Medioevo cristiano che all'età moderna, limitandone così gravemente l'importanza.

La nozione di "creaturalità", più nascosta che esibita in Auerbach, poteva essere notata solo da un lettore molto attento di Auerbach come Pier Paolo Pasolini, che meriterebbe una considerazione a parte. Può darsi che passi attraverso Pasolini anche l'attenzione alla "creaturalità" di Proust di un'opera dell'originalità del *Proust inattuale* di Alberto Beretta Anguissola (1976). L'autore definisce la "analitica descrizione dell'agonia" della nonna, inquadrata in una "realtà domestica, borghese, familiare", come un "trionfo del realismo creatural" alla Auerbach. L'opera di Beretta Anguissola è un commento a Proust ispirato ai grandi pensatori tedeschi, per lo più precedenti a Proust (Schopenhauer, Nietzsche), o comunque indipendentemente da quello che ne hanno scritto. Auerbach è citato, ma in modo molto pertinente a nostro modo di vedere, solo in questo caso. Si può aggiungere che non sarà certo casuale che possano essere considerati "creaturali" i due passi di Proust citati da Auerbach, quello nel saggio "Marcel Proust. Il romanzo del tempo perduto" del 1927 (in italiano in Auerbach, 1970 b) sul fraticello barometrico, in cui Marcel pensa alla propria morte (da una delle prime pagine della *Prisonnière*), e quello in *Mimesis* sul bacio della buona notte, in cui l'autore rievoca nel modo più tenero la sua delicata sensibilità affettiva nei confronti della madre. Due passi "creaturali", quasi a compenso della "repulsione" (la parola è sua) che gli provocava la rappresentazione della società nobiliare nella *Recherche* e della partecipazione che l'autore mostrava per quell'ambiente. Ma di questo mi sto occupando in uno studio a parte.

⁴⁵ Su Auerbach e Voltaire vedi Ginzburg (2009), che tratta in particolare dell'antisemitismo di Voltaire, un aspetto su cui Auerbach è qui reticente. Ma ce n'era un accenno nel saggio su Rousseau (in Auerbach, 1970 b: 139).

4.5. CRISTIANESIMO, ANTICRISTIANESIMO. MORALISMO. PROSPETTIVISMO

Auerbach giudicava il Cristianesimo e il pensiero giudaico-cristiano importante in una storia che, secondo il paradigma hegeliano, supera sì ogni stadio in quello successivo, ma per mantenere in sé quello che ha superato e non per sopprimerlo. Erano gli stessi anni in cui Benedetto Croce, filosofo idealista, laico, scriveva *Perché non possiamo non dirci cristiani* (1942).

Potrebbe sembrare strano che Auerbach sia cristiano quando parla della Bibbia e del Vangelo, quando tratta autori come Agostino e Dante, e anche quando rimprovera a Voltaire la sua mancanza di creaturalità, e sia laico quando ritiene un limite, come abbiamo detto, la creaturalità cristiana in Tolstoj, o quando sottolinea positivamente l'abbandono progressivo dell'orientamento cristiano a favore di quello laico in Montaigne, Rabelais, Molière, Racine, Rousseau, Baudelaire⁴⁶. Sembra un'incoerenza, ma non lo è. È invece un paradosso del tutto conseguente all'impostazione storicista, per cui il soggetto giudicante muovendosi in diverse epoche si deve modificare internamente per aderire ad esse: "Anche le forme primitive da noi più lontane del pensare e dell'agire umano- scrive- devono potere essere trovate nelle possibilità (il Vico dice modificazioni) del nostro spirito umano, così che noi possiamo comprenderle" (Auerbach, 1960: 15 , in *Sullo scopo e il metodo*). Per quanto riguarda il realismo, nella sua prima culminazione *deve* essere cristiano, nella seconda *non deve* esserlo. Il critico è tenuto a "modificare" il suo animo entrando in consonanza nel primo caso con la visione cristiana del mondo, nel secondo con quella laica. Il primo realismo deve essere cristiano perché è il Cristianesimo, tramite l'idea dell'incarnazione di Cristo, che provoca il contatto e la mescolanza tra umile e sublime, mentre il secondo è inscindibile da una visione laica, addirittura spietata del mondo, una visione che non ammette più nemmeno uno sfondo cristiano. Di qui viene probabilmente il fatto che Auerbach non nomina nemmeno il religioso Manzoni tra i realisti europei dell'Ottocento, ma soprattutto viene l'idea che il "moralismo" e il "sentimentalismo", due atteggiamenti legati a una visione almeno vagamente cristiana della vita e all'idea della bontà, siano negativi per il realismo moderno.

Moralismo e sentimentalismo, presenti in autori come Victor Hugo, Dickens, Thackeray e altri, costituiscono per Auerbach delle gravi limitazioni al loro realismo. Il romanziere che divide i suoi personaggi tra buoni e cattivi o che si inserisce nella narrazione per giudicare o ammonire, limita l'efficacia della rappresentazione della realtà e, se, come avviene, sostituisce questi criteri all'osservazione spassionata, acuta e crudele delle relazioni umane e sociali, addirittura la altera e la annulla.

Il Dio cristiano non è ora più il garante del realismo. In modo sorprendente, ma illuminante, Auerbach afferma per esempio che in Flaubert lo stile oggettivo, vero, ha la stessa funzione che nella letteratura cristiana aveva l'occhio di Dio.

Non solo Auerbach è storicista, ma si interroga spesso anche sullo storicismo dei suoi autori cioè, potremmo dire, sul loro "senso della storia". Intendiamo questa

⁴⁶ Mancini in Auerbach (2007: XIX ss.).

volta i soli autori moderni, naturalmente. Il senso storico è escluso negli antichi e estraneo alla sensibilità cristiana. Per questa dimensione, Auerbach parla in questi casi spesso di “prospettivismo” (*Perspektivismus*), capacità di “prospettiva storica”, e simili⁴⁷. Questo tipo di sensibilità è assente dal pensiero cristiano nella misura in cui la concezione figurale la nega alle radici (v. “figura”), albeggia con gli Umanisti, si realizza in Shakespeare, è ignorata dagli Illuministi, è presente in molti scrittori moderni in differente misura. In genere il possesso del senso storico è un requisito per raggiungere una forma matura di realismo, perché porta a inquadrare la narrazione in una rete di rapporti casuali e a sottrarla, credo di capire, a quello che Auerbach chiama il “moralismo”. Il moralismo, cioè l’idea che la letteratura abbia tra i suoi compiti quello di promuovere il bene e di condannare il male (tratto estraneo al *Quijote*), è invece una componente molto diffusa nella letteratura classica, come ricorda Auerbach, ma ci sono non pochi moralisti moderni, anche annidati nel realismo ottocentesco. Alcuni grandi realisti che abbiamo ricordato (Dickens, Hugo), presentano una forte componente moralistica che ne limita l’efficacia. Il moralismo politico, poi, è per Auerbach “spirito di propaganda”, un tratto che attribuisce per esempio a Schiller come una colpa non lieve. Non per questo Auerbach è insensibile ai valori politici, tanto che parla di progressismo e di reazione. Auerbach non ha nessun timore di queste categorie schiettamente politiche, che possono fornire un buon servizio a un visione moderna, matura di realismo. La divisione dei personaggi dei romanzi tra buoni e cattivi, invece, rende in genere opaca la descrizione dei rapporti sociali. Può darsi che in questo Auerbach segua Brecht, che era intervenuto da protagonista nelle polemiche sul realismo e che aveva trattato questo tema nel suo teatro. Per quanto Auerbach cerchi di presentarsi al di sopra delle parti politiche del suo tempo, come dice anche esplicitamente in *Epilegomena*, non solo la sua adesione alle tendenze progressiste sembra fuori di dubbio, ma mi sembra che non siano nemmeno ininfluenti, soprattutto nella seconda parte di *Mimesis*, anche se sfuma del tutto nel capitolo finale.

Che autori considerati in genere progressisti, come Voltaire e poi Victor Hugo o Dickens, non siano nelle grazie di Auerbach non deve stupire. Il paradosso si ripeterà in altri corifei dello storicismo, come Lukács che proporrà come modello di realismo Balzac, che era politicamente legittimista, preferendolo al radicale Zola, considerato “borghese”.

⁴⁷ Negli *Epilegomena* (ma non in *Mimesis*) usa il termine *prospettivismo*, come sinonimo, mi pare, di ‘storicismo’. Auerbach (2007: 185) definisce “prospettivista e storicistica” (un’endiadi sinonimica?) la “moderna speculazione storica”. Alcune pagine più in là (Auerbach, 2007:197) i sintagmi “prospettivismo storico” e “giudizio in prospettiva” sono usati come sinonimi di senso storico nato dal Preromanticismo e dal Romanticismo (tedesco) e affinato dai metodi dello Storicismo, inteso come concezione filosofica.

DP

4.5.1. PROSPETTIVISMO NEL *CHISCIOTTE*

A proposito di prospettivismo, credo sia necessario tornare al *Chisciotte*. *Perspectiva* è un termine, e un concetto, a cui gli ispanisti sono molto, forse perfino troppo sensibili perché dibattuto a proposito del *Chisciotte* almeno fin dal 1914, cioè da quando Ortega y Gasset lo trattò nelle sue celebri *Meditaciones del Quijote*. Il prospettivismo orteguiano appare fondato sull'osservazione nel *Chisciotte* di alcuni fenomeni fondamentali: il protagonista è continuamente lacerato dalla tensione fra un'aspirazione eroica rivolta verso l'ideale, riferibile al tragico, e la serie infinita di esiti fallimentari contro cui va a sbattere nel mondo reale, riferibili al comico. Lo spazio che si viene a sviluppare tra le due forze - la prima verticale e la seconda orizzontale - è per Ortega quello da cui nasce il romanzo moderno, cioè la forma letteraria più propizia a sviluppare una visione critica e dinamica; senza fratture, però, anzi graduale. La nozione di scorcio, obliquità, profondità e quindi prospettiva sono chiamate in causa da Ortega a designare sia la natura degli oggetti da conoscere sia l'atto conoscitivo stesso: atto a cui Cervantes promuove soprattutto quei soggetti che, per conoscere, partono dall'esperienza. Tanto nelle sue *Meditaciones* quanto poi, nel 1933, nelle lezioni *En torno a Galileo*, Ortega insisterà sull'empirismo di Cervantes che verrà dunque riconosciuto vicino al pensiero scientifico europeo a cavallo fra il Cinque e il Seicento. Auerbach non accenna a Ortega ma certamente lo ha presente; né si richiama esplicitamente al fatto che il prospettivismo è stato un potente cavallo di battaglia di Américo Castro e poi anche di Leo Spitzer. Castro fece della pluralità delle prospettive una nozione fondamentale che gradualmente trasferì dal linguaggio all'ideologia di Cervantes finendo poi per associarla all'alienazione dell'uomo ispanico in generale; aderendo alle teorie di Dilthey, lo studioso spagnolo impostò a Princeton (dove arrivò anche Auerbach) un quadro interpretativo che è prossimo a quel soggettivismo che Maria Luisa Meneghetti (2009) mette in luce nel saggio su "La Dulcinea encantada" trovandolo lì molto più accentuato che non negli accenni alla letteratura spagnola del capitolo precedente di *Mimesis*⁴⁸.

A sua volta, Spitzer, in un saggio del 1948 divenuto celeberrimo, fece del prospettivismo una chiave ermeneutica fondamentale, tuttora operante nella critica.

Auerbach non parla di prospettivismo (*Perspektivismus*) a proposito di Cervantes, sì però di prospettiva e, come si è detto, in connessione con la molteplicità; e, sulla

⁴⁸ Maria Luisa Meneghetti nota una convergenza sulla teoria diltheiana della *Geistesgeschichte* tanto da parte di Auerbach nell'assumere un approccio storico, sociologico e fortemente relativistico quanto da parte di Castro nel far derivare dalla matrice intellettuale erasmiana la sensazione dell'uomo di vivere in una realtà oscillante. Nota poi che nello stesso 1950, anno della compresenza dei due a Princeton, Husserl pubblicava *Die Idee der Phänomenologie* sulla indecidibilità della realtà in sé, sulla "sospensione del giudizio" (*epoché*) su di essa... arrivando addirittura ad affermare che gli oggetti naturali non sono che fenomeni della conoscenza. Nella sua argomentazione M. L. Meneghetti si attiene, per Castro, a *El pensamiento de Cervantes* (1925); ma avrebbe potuto riferirsi anche agli scritti successivi, molti dei quali assolutamente contemporanei a *Mimesis*, come quelli poi confluiti in *Hacia Cervantes* (1957).

base di questa connessione, mette a fuoco la prodigiosa estensibilità in cui si declina la serie infinita e virtualmente interminabile di scontri di Don Chisciotte con il reale: ne fa un principio attivo, che si rigenera infinite volte nella creatività cervantina: “lo peculiarmente cervantino”, ancorché difficilissimo da riassumere, sta per Auerbach in una

vigorosa capacidad para representarse vivamente a diferentes seres en las más diferentes situaciones; para imaginarse y expresar qué pensamientos tienen que afluir en cada caso a su mente, qué sentimientos a su corazón, qué palabras a sus labios. Cervantes posee esta capacidad en tal grado, de un modo tan directo y tan vigoroso, tan independiente, al mismo tiempo, de cualquier otro designio, que a su lado nos parece limitado, convencional o vinculado a un fin cualquiera otra literatura realista de tiempos anteriores. (*Mimesis*, 1950: 334-335).

Successivamente Auerbach parla di un brillante “juego de combinaciones” che Cervantes prende dalla “antigua tradición de las novelas de aventuras renovada por Boiardo y Ariosto”; di cui però lo scrittore spagnolo diventa il campione perché “nadie antes que él había sabido infundir a ese brillante y espontáneo juego de combinaciones el aliento de la auténtica realidad cotidiana” (335).

E qui sta il punto: Auerbach sottolinea il concetto del gioco combinatorio (veicolo fondamentale portatore di realismo) ma non lo estende al piano filosofico, come Ortega, o a quello ideologico, come Castro; sì, invece a quello cognitivo, come lo stesso Castro e Spitzer; e con quest’ultimo converge sull’opportunità di mantenere Cervantes in equilibrio fra Medioevo e Rinascimento e indietro rispetto al Barocco più avanzato, evitando in tal modo di fare di Cervantes un romantico *avant lettre*.

Il tentativo di Auerbach è semplificatore, moderato e forse minimalista, ma non banalizzante: per lui ciò che tiene insieme il *Chisciotte*, “ese ‘algo’ que se encarga de ordenar y ensamblar los elementos para formar en ellos un todo y para derramar sobre él una luz auténticamente ‘cervantina’ ” consiste

en la idea del hidalgo rural que pierde el seso y se deja llevar por la quimera de que está llamado a resucitar la caballería andante: este tema – dice – da a la obra en efecto, su unidad y su tónica. Pero el tema [...] muy bien podía haber sido tratado de otro modo; muy bien podía el éroe haber sido otro que Don Quijote, y no era obligado tampoco que saliesen a escena Dulcinea ni, lo que importa más, Sancho Panza⁴⁹. Y, sobre todo, - questo è il momento più alto della disamina- ¿qué fue lo que tanto cautivó a Cervantes en esta idea? Fueron las grandes posibilidades que encerraba de desarrollar en torno a ella el panorama de lo múltiple y sus perspectivas, la mezcla de lo fantástico, lo flexible y lo maleable del tema, en el que cabía encuadrar todas las modalidades del arte y del estilo. Era un tema que permitía mostrar el abigarrado mundo bajo una luz que respondía perfectamente al talento de Cervantes. (p. 335)

La pagina è bellissima, anche se non sfugge del tutto alla tautologia; la parziale convergenza con Spitzer ci fa pensare che forse Auerbach lo avesse letto, anche se non lo nomina; certo, lo scarto temporale fra i due lavori è molto limitato: il capitolo

⁴⁹ Osservazione errata, secondo me, perché introduce nel romanzo di Cervantes un aspetto meccanico di cui la continuazione di Alonso Fernández de Avellaneda (1614) costituisce una verifica in negativo.

su Dulcinea incantata, che, come stimiamo, doveva essere stato, se non già scritto, in parte almeno concepito nel 1946, prese forma definitiva al più tardi nel 1949, un anno dopo l'uscita del saggio di Spitzer (1948). Spitzer nel 1949 si trovava a Baltimora, alla Johns Hopkins University; Castro e Auerbach erano a Princeton.

È più possibile, anche se non del tutto certo, il contrario: in “Perspectivism in *Don Quijote*” di Spitzer, del 1948, compare un riferimento a Auerbach⁵⁰; solo che Spitzer cita l'edizione del 1946 di *Mimesis*, dove manca il saggio su Dulcinea, e quindi si richiama al solo capitolo XIII e al fuggevole cenno che lì viene fatto a Cervantes e alla letteratura spagnola aurea. Nella chiosa spitzeriana, però, è visibile la sua distanza da Auerbach: quella pluralità di prospettive che Spitzer mette in luce in Cervantes non ha nell'Auerbach del 1946 lo stesso valore problematico che invece lui gli attribuisce. Ambedue, comunque, sono ben lontani dall'estendere i “mondi possibili”⁵¹ del *Chisciotte* dal personaggio al testo e all'autore. Con il *Chisciotte* e con il teatro aureo spagnolo siamo per tutti e due gli studiosi lontani dalla spirale squassante della follia⁵².

Tanto Auerbach che Spitzer citano però Castro, da cui è possibile che dipendano separatamente. Se questo è vero (e qui non troviamo ostacoli né cronologici né diatopici; anzi, solo convergenze multiple⁵³), è interessante constatare come ambedue questi campioni della critica stilistica abbiano utilizzato il principio prospettico senza conferirgli tutta quella valenza ideologica e vitalistica di cui invece Castro fece durante il suo esilio americano la sua poderosa (e spesso contestata) chiave interpretativa.

Américo Castro, Erich Auerbach, Leo Spitzer: tre osservatori diversi concentrati sulla stessa fenomenologia testuale, tre filologi che guerre diverse non lontane nel tempo hanno costretto ad uno stesso esilio spingendoli alla fine sulla “orilla” americana.

LR

4.5.2. TRAGICO, ESISTENZIALE

Accanto al concetto di “creaturalità”, altri hanno un ruolo importante nello stabilire il grado e la qualità di “realismo” che può raggiungere un autore. Tra questi, “tragico” è un tratto del realismo quando raggiunge il sublime, indispensabile o quasi. Manca nel *Chisciotte* costituendone così un limite. Nello stesso cap. XIV è attribuito

⁵⁰ Nell'edizione italiana (del 1962), il riferimento si trova nella nota 36 di p. 105.

⁵¹ Traggo il termine dal titolo di Segre (2006).

⁵² In questa stessa linea si situerà Segre (2006) secondo il quale i mondi possibili del personaggio non sono il mondo possibile del romanzo: “i passaggi dal mondo reale ai vari mondi possibili sono sempre segnalati stilisticamente, così da evitare conflitti o sovrapposizioni, e hanno frontiere ben riconoscibili”.

⁵³ Riepilogando le possibilità aperte dalla cronologia: nel 1946 Auerbach pubblica *Mimesis* a Berna, senza il capitolo sul *Chisciotte*. Nel 1947 Auerbach va in America e nel 1950 si trova a Princeton. Nel 1948 Américo Castro, già autore di *El pensamiento de Cervantes* (1925), e poi di molti saggi che confluiranno in *Hacia Cervantes*, è da tempo a Princeton, dove pubblica *España en su historia (Cristianos, Moros y Judíos)* (1948). Nel 1948 Spitzer pubblica il saggio sul prospettivismo nel *Quijote*.

invece a Dostoevskij. Il “comico”, al contrario, va a detrimento del realismo, come abbiamo visto, anche se ci possono essere delle eccezioni come già notato in Rabelais.

Un altro concetto è quello di “esistenziale”, o “problematico-esistenziale” (*Mimesis*, 1964, II: 267-268, cap. XVIII), che si può definire, penso, come il pendant laico della creaturalità: è l’individuo nella sua dipendenza impotente dalla storia che fa di lui quello che vuole. Sul piano teorico, nonostante la professione di fede hegeliana, Auerbach pensa che il “fenomeno individuale” debba continuare a “vivere nella sua piena espansione” senza essere soffocato dal concetto generale (“Philologie der Weltliteratur” in Auerbach, 1952, ora 2006)

5. UN EFFETTO DELLO STORICISMO: LA GERARCHIA TRA LE NAZIONI.

Auerbach si difende dall’accusa di aver privilegiato, per l’Ottocento, gli autori francesi rispetto a quelli tedeschi e inglesi, notando che la predilezione è l’effetto inevitabile del fatto che in Francia l’evoluzione sociale era stata ben più rapida e radicale rispetto agli altri due paesi, e questo è riflesso nelle rispettive letterature (*Mimesis* alla fine del cap. XVIII, poi anche *Epilegomena*). Nelle pagine su Dostoevskij e Tolstoj, Auerbach limita esplicitamente l’importanza di questi autori in ragione dell’arretratezza della società che rappresentano, che sfocia, scrive, in una specie di labilità psicologica dei personaggi delle opere più importanti, e perfino dei loro autori (soprattutto Dostoevskij) che si muovono tra eccessi opposti, come l’acquiescenza e la rivolta violenta (verso la fine del cap. XIX). Nel capitolo cervantino (XIV, *Mimesis*, 1964, II: 99 e 101), posteriore, i due riferimenti a Dostoevskij, al suo senso del tragico e del conflitto, sembrano alludere a una sua maggiore importanza rispetto alla letteratura del *Siglo de Oro* spagnolo. Nel sintetico confronto tra il realismo moderno francese, inglese e tedesco che chiude il cap. XIX viene messa in rilievo la nascita precoce del realismo russo con Gogol (Auerbach si giustifica di non trattarne per la sua mancanza di conoscenza del russo). Se sul realismo russo rimane, quindi, in Auerbach una certa contraddittorietà, sulla letteratura spagnola Auerbach si è espresso fin troppo chiaramente alla fine del cap. XIII, nella coda del capitolo shakespeariano, riprendendo poi il tema nella “Conclusionione”. Qui scrive, in un passo spesso citato dai critici perché mostra l’apertura, almeno relativa, del “canone” di Auerbach, che avrebbe desiderato “introdurre capitoli su testi inglesi, tedeschi e spagnoli, e volentieri avrebbe trattato del *Siglo de Oro* e inserito un capitolo sul realismo tedesco del Seicento” (*Mimesis*, 1964, II: 342). A conclusione del capitolo shakespeariano, invece, Auerbach aveva notato che, con esiti simili al teatro elisabettiano inglese, il teatro del *Siglo de Oro* spagnolo spalanca davanti al suo pubblico un’immensa ricchezza di realtà nazionale e perfino popolare (*Mimesis*, 1964, II, 85-87), ma per i suoi caratteri propri di “teatro delle meraviglie”, per la sua rappresentazione “colorita, poetizzante, illusionistica”, la sua importanza per la storia del realismo è inferiore a quello che ci si potrebbe aspettare. Anche dal punto di vista sociale, e per l’ideologia sociale della Spagna, queste opere sono rimaste ininfluenti perché “vi sono passioni e conflitti, ma non problemi”, soprattutto non problemi che chiedano di essere risolti nella società,

parere che ripete per il *Chisciotte*. Il giudizio limitativo sul realismo dei tragici del *Siglo de Oro* si ripete e così e si aggrava per Cervantes. Possiamo notare che qualcosa di simile avviene con la letteratura tedesca, che Auerbach dice di prediligere personalmente (“per diletto e riposo leggo preferibilmente Goethe, Stifter e Keller”, in *Epilègomena* (Auerbach, 2007: 195), ma di dover posporre obiettivamente a quella francese. Anche la letteratura tedesca è rappresentata da un autore, Schiller, e da un’opera, *Luise Millerin*, più “politica, anzi demagogica”, scrive Auerbach, che “realistica” (*Mimesis*, 1964, II: 204, cap. XIX): un giudizio severo, che si completa nelle pagine successive con le osservazioni sui limiti di Goethe nel rilevare la forze storiche in gioco al tempo della Rivoluzione francese. Per gli autori che hanno vissuto in quel periodo, non aver capito l’importanza della Rivoluzione francese è, per Auerbach, una colpa grave.

Questa rassegna delle varie letterature nazionali e dei loro limiti ci riporta alla centralità di quella francese. Una centralità paradossale perché è la Francia che ha rappresentato nella sua forma aurea la separazione classica degli stili, cioè l’esatto contrario di quanto necessita il realismo. Auerbach è ben cosciente di questo paradosso. Il paese che rappresenta la classicità nel modo più paradigmatico, è lo stesso che aprirà il secondo “varco” del realismo nel modo più drammatico e significativo. Il fatto è che la centralità della Francia è frutto della sua storia, e soprattutto della drammatica svolta della Rivoluzione. Se il palcoscenico centrale di *Mimesis* è quello francese, questo è perché la tela su cui è dipinto il grande disegno di Auerbach è quello dello Storicismo hegeliano. Solo nel capitolo finale Auerbach avrà la visione di un mondo imminente globalizzato, in cui le differenze sociali e perfino geografiche (l’“esotismo”, come scrive), stanno per essere cancellate. Un caso di profetismo sorprendente, si potrebbe pensare. In realtà anche la particolare prospettiva del XX capitolo è poco comprensibile, credo, se non si pensa di nuovo allo storicismo di Auerbach, e in particolare all’ispirazione vichiana e hegeliana di Auerbach. Raggiunta la sua seconda culminazione con il Naturalismo ottocentesco, la storia dello spirito letterario sembra prendersi una pausa ma non può, come ogni storicista sa, che ricominciare daccapo.

Se possiamo considerare queste soluzioni, comprese le loro apparenti contraddizioni, come un merito dell’impostazione storicista, abbiamo il diritto, credo, di pensare il contrario a proposito dei giudizi sugli autori inglesi, tedeschi e soprattutto russi dell’Ottocento (come notato già da Wellek, 1995: 177). L’idea storicista è che nell’autostrada della storia le grandi nazioni hanno sempre la priorità sulle piccole. Come abbiamo già visto, questo modo di vedere porta nel nostro caso Auerbach a privilegiare sempre il palcoscenico francese, a attenuare i meriti delle altre grandi letterature, e a ignorare varie lingue e letterature di paesi meno centrali nella storia. Così per esempio mancano del tutto in Auerbach dei cenni alla narrativa realista dei paesi slavi diversi da quella russa, dell’Italia, della Spagna (es. Pérez Galdós e Clarín), del Portogallo. Lo sviluppo del Naturalismo da parte di tutta l’Europa letteraria (anche quella che si era sottratta appena in tempo al potere ottomano), dell’America intera da Nord a Sud avrebbe meritato un cenno. Ci sono solo minimi accenni ai paesi nordici (Ibsen).

Ma dedichiamo almeno un cenno al cap. XX, in cui la dimensione globale si era prepotentemente presentata a Auerbach.

6. AUERBACH E IL MONDO GLOBALE

Attento lettore dei contemporanei, Auerbach non dubita che la *Recherche* di Proust, Joyce e Virginia Woolf siano i rappresentanti di una nuova epoca che chiude con il Naturalismo ottocentesco⁵⁴. Il realismo del Novecento gli si presenta come caratterizzato dal frammento al posto dell'insieme organico, dal soggettivismo al posto di oggettività, dalla polifonia al posto del punto di vista unico. Tutto questo è mirabilmente descritto nel XX capitolo, in particolare in relazione a un passo del romanzo *To the lighthouse* (1927, tradotto in italiano come *La gita al faro*) di Virginia Woolf, ma anche a Proust, di cui commenta un passaggio celebre, quello sul bacio della mezzanotte in *Du côté de chez Swann*. Ci sono anche brevi, interessanti, caratterizzazioni di Thomas Mann, André Gide e Knut Hamsun. Erano allora, non occorre ricordarlo, autori contemporanei, sui quali la considerazione critica non si era ancora consolidata. Negativo, come è noto, è invece il giudizio sull'*Ulisse* di Joyce e, in genere, sui romanzi che si servono della tecnica dello *stream of consciousness*, a cui attribuisce “un ostinato e radicale impeto di distruzione”. Tuttavia anche questa tendenza non è vista solo in sé, ma nel suo rapporto dialettico con altri aspetti della narrativa contemporanea, e questo provvede a salvarla dalla negatività assoluta. Questo significa essere hegeliani. In conclusione, le pagine di Auerbach sulla letteratura più recente non sono meno acute di quelle sulle età precedenti.

Non solo: Auerbach è capace di piegare al nuovo scopo gli stessi strumenti che aveva utilizzato prima, in particolare quello della mescolanza degli stili. Non giudica la letteratura contemporanea secondo canoni passatisti, come succedeva inevitabilmente agli altri teorici del realismo. Per la sua valutazione almeno parzialmente positiva della letteratura contemporanea, e certo non solo per questo fatto, Auerbach non può essere confuso e nemmeno avvicinato a quei teorici del realismo del Novecento, da Gorki e Zdanov a Lukács, le cui tesi si concludevano inevitabilmente nella condanna (in genere tutt'altro che platonica) delle opere che giudicavano non realiste⁵⁵.

Questo capitolo non può non affrontare infine tutti i problemi teorici (cioè filosofici generali) che lo storicismo aveva già avuto, e che aveva in forma nuova in quegli anni, davanti al presente storico e perfino al futuro. La filosofia - come diceva Hegel - è la civetta di Minerva che arriva solo la sera, quando la storia è già passata. Non si era trattato per Auerbach solo di interpretare la letteratura moderna, ma anche di inquadrarla nella storia come si andava svolgendo davanti ai suoi occhi (e anche sulla sua pelle): il libro è scritto durante la Seconda Guerra Mondiale. L'autore è cacciato dal proprio paese. Nell'ultima parte del cap. XX e nelle pagine della

⁵⁴ Per il cap. XX, vedi Domenichelli (2009).

⁵⁵ Cfr. Rincón (2007); cfr. Machlin (2007), che vede proprio in questo carattere dello storicismo di Auerbach l'origine della sordità della critica sovietica, immobile in una concezione statica, normativa, “classica” del romanzo.

“Conclusione”, Auerbach fa a questo proposito una serie di osservazioni dal valore non univoco: da un lato il mondo in cui vive gli appare segnato dalla decadenza rispetto alla realtà e alle speranze dell’età precedente (le sue parole avrebbero potuto essere ancora più forti di fronte a tanta tragedia, ma si sa che un bilancio pieno dell’orrore si farà solo qualche tempo dopo e progressivamente), dall’altro allude alla possibilità di una nuova armonia in cui le classi sociali si fondano, si operi un livellamento economico e anche culturale (positiva anche questa?), fino a una generale riduzione delle “differenze tra forme di vita e di pensiero dell’umanità”. I critici si sono interrogati sul reale significato di queste allusioni. Credo che non vogliono dire di più di quanto dicono nella loro vaghezza, ma non sono, mi sembra, pagine del tutto pessimiste, come sono sembrate a qualcuno. Mi sembrano al contrario piuttosto ottimiste, naturalmente nel senso di un, certamente vago, ottimismo hegeliano. Lo storicismo hegeliano di Auerbach non si può esaurire nell’osservazione del passato, ma deve concludersi in una visione del futuro. La civiltà è avviata verso grandi trasformazioni, la dimensione nazionale è già del tutto superata, ne albeggia una globale, che porterà a processi grandiosi di omologazione. Non ci sarà, non c’è già più, nessun “esotismo”. Molte forme dello spirito sono destinate a sparire, non senza sconcerto e dolore per chi le ha condivise. Questa profezia sorprende il lettore di oggi, che la trova in parte avverata nei pochi decenni passati dalla pubblicazione di *Mimesis*. Per Auerbach era la professione di fede di un idealista hegeliano di fronte all’enigma dello spirito (noi diremmo del mondo) che non può non riprendere il suo corso, verso nuove future culminazioni. Un ricorso, nella terminologia vichiana⁵⁶.

⁵⁶ Senz’altro interessante, ma in qualche caso forse problematica, l’interpretazione che di queste considerazioni dà Rota (2009), con accentuazione negativa rispetto a quanto scriviamo.

Temî affini a questo della “Conclusione” di *Mimesis* sono trattati da Auerbach anche nella corrispondenza con Walter Benjamin, specialmente nella lettera n. 4 del 3 gennaio 1937 da Istanbul (in Fabietti, 2007 a), con toni decisamente più negativi che in *Mimesis*. Vediamo da questa lettera che la visione storicista e idealista di Auerbach permeava non solo la sua opera, ma anche la sua vita. Tuttavia esiteremmo a mettere questa pagina privata accanto a quelle dell’opera scientifica, e sullo stesso piano di questa. C’è anche una certa distanza temporale tra il 1937 e la “Conclusione” che è del 1945.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Mimesis, edizioni e traduzioni

- Mimesis* (1946): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke.
- Mimesis* (1950): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, traducción de I. Villanueva y E. Ímaz México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2ª edizione: Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983. Poi La Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Mimesis* (1953): *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, translated by Willard R. Trask, Princeton: Princeton University Press.
- Mimesis* (1956): *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, introduzione di Aurelio Roncaglia, traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino: Einaudi.
- Mimesis* (1964): *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino: Einaudi, 2 voll. (e così le successive). È la 2ª edizione di *Mimesis* (1956).
- Mimesis* (1971): *Mimesis. A representação de realidade na literatura ocidental*, trad. di George Bernard Sperber e Suzy Frankl Sperber, São Paulo, Perspectiva.
- Mimesis* (2003): *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*, trad. di Willard R. Trask; nuova introduzione di Edward W. Said, Princeton- Oxford: Princeton University Press. (Edizione del Cinquantenario).

Altre opere

- AUERBACH, ERICH (1921): *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, Università di Greiswald, tesi di dottorato in Filologia Romanza, Heidelberg: Carl Winter. Ripubblicata nel 1971 con prefazione di Fritz Schalk, Heidelberg (traduzione italiana di Raoul Precht con il titolo *La tecnica della composizione della novella*, Roma: Theoria, 1984).
- AUERBACH, ERICH (1924): Traduzione e prefazione di Giambattista Vico, *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker* [La Scienza Nuova, ed. del 1744], München: Allgemeine Verlagsanstalt.
- AUERBACH, ERICH (1927): “Marcel Proust, der Roman von der verlorenen Zeit”, *Die neuen Sprachen*, XXXV, gennaio-febbraio, pp. 16-22.
- AUERBACH, ERICH (1929): *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig: de Gruyter.
- AUERBACH, ERICH (1932): “Der Schriftsteller Montaigne”, *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XX, pp. 39-53.
- AUERBACH, ERICH (1933): “Romantik und Realismus” in *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, IX, 2, pp. 143-153. Trad. it. in Castellana, R. e Mazzoni, G. (edd. 2007), pp. 17-27.

- AUERBACH, ERICH (1938): “Figura”, *Archivum romanicum*, XXII, Ottobre-Dicembre, pp. 436-489.
- AUERBACH, ERICH (1941): “Sacrae Scripturae Sermo humilis”, *Neuphilologische Mitteilungen*, XLII, pp. 57-67.
- AUERBACH, ERICH (1952): “Philologie der Weltliteratur”, in *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich*, Bern: Francke. Trad. it. in Auerbach, 1970 a: 177-191, e Auerbach 2006.
- AUERBACH, ERICH (1953): “Epilegomena zu *Mimesis*”, *Romanische Forschungen*, LXV, 1-2, pp. 1-18. Trad. it. in Auerbach (1970 b) e Auerbach (2007).
- AUERBACH, ERICH (1960): *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, traduzione di Fausto Codino, Milano: Feltrinelli.
- AUERBACH, ERICH (1963): *Studi su Dante*, trad. di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Milano: Feltrinelli. Comprende Auerbach (1929) e altri studi, tra cui Auerbach (1941) e Auerbach (1938).
- AUERBACH, ERICH (1967): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München: Francke.
- AUERBACH, ERICH (1970 a): *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari: De Donato.
- AUERBACH, ERICH (1970 b): *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, traduzioni dal tedesco e dall'inglese di Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi, Vittoria Ruberl, Milano: Garzanti.
- AUERBACH, ERICH (1970 c): *Introdução aos estudos literários*, traduzione di Paulo Paes, São Paulo: Cultrix.
- AUERBACH, ERICH (2006): *Philologie der Weltliteratur / Filologia della letteratura mondiale*, nuova traduzione con testo a fronte di Regina Engelmann, introduzione di Enrica Salvaneschi e Silvio Endrighi, Castel Maggiore: Book Editore (edizione originale, 1952).
- AUERBACH, ERICH (2007): *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Introduzione di Mario Mancini, Roma: Carocci [riedizione di Auerbach, 1970 b]. Alle pp. 183-198 comprende “Epilegomena a *Mimesis*” (traduzione italiana di Auerbach, 1953).
- AUERBACH, ERICH (2008): *Dante, poeta del mundo terrenal*, trad. di Jorge Seca, Barcelona: Acantilado.
- AUERBACH, ERICH (2011): *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Pisa: Edizioni della Normale.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ABELLÁN, JOSÉ LUIS (1976): “Filosofía y pensamiento: su función en el exilio de 1939” in Id. (ed.) *El exilio español de 1939*, III (‘revistas, pensamiento, educación’), Madrid: Taurus, pp. 151-200.
- ADORNO, THEODOR W. (1963): *Noten zur Literatur*, I, Suhrkamp [1a ed. 1954].

- ADÚRIZ, IÑAKI (1995): *Eugenio Ímaz. Una filosofía de la vida. Conciencia y espiritualidad*, San Sebastián: Universidad de Deusto.
- ASCUNCE ARRIETA, JOSÉ ÁNGEL (ed. 1988-1989): v. ÍMAZ, EUGENIO (1988-1989), I, II e III.
- ASCUNCE ARRIETA, JOSÉ ÁNGEL (ed. 1990): *Eugenio Ímaz. Hombre, obra y pensamiento*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ASCUNCE ARRIETA, JOSÉ ÁNGEL (1991): *Topías y utopías de Eugenio Ímaz. Historia de un exilio*, Barcelona: Anthropos.
- ASCUNCE ARRIETA, JOSÉ ÁNGEL (2001): *Eugenio Ímaz, I: La fe por la palabra*, ed. José Ángel Ascunce Arrieta, San Sebastián: Mundaiz, Universidad de Deusto.
- ASCUNCE ARRIETA, JOSÉ ÁNGEL; ZABALA, RAMÓN (2002): *Eugenio Ímaz: asedio a un filósofo*, San Sebastián: Saturraran.
- BACHTIN, MICHAEL (1979): *L'opera popolare di Rabelais e la cultura popolare*, Torino: Einaudi.
- BARCK, KARLHEINZ (2009): "Mimesis, en la encrucijada del exilio de Erich Auerbach", *Arbor*, CLXXXV, 739, septiembre-octubre, pp. 909-917 (<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/353>).
- BARCK, KARLHEINZ / TREML, MARTIN (edd. 2007): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischer Philologen*, Berlin: Kulturverlag Kadmos (contiene anche un CD con una lezione di Auerbach).
- BARTRA, ROGER (2001): *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Anagrama.
- BATAILLON, MARCEL (1937): *Erasmus et l'Espagne* (reprint de la thèse de 1937), préface de J.-C- Margolin, Genève: Droz, 1998.
- BATAILLON, MARCEL (1950): *Erasmus y España*, traducción de Antonio Alatorre, edición revisada y ampliada con un apéndice sobre "Erasmus y en Nuevo Mundo", 2 voll., México: Fondo de Cultura Económica.
- BERETTA ANGUISSOLA, ALBERTO (1976): *Proust inattuale*, Roma: Bulzoni.
- BOITANI, PIERO (2004): "Tre paradigmi: Auerbach, Lewis e Robertson", in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il medioevo volgare*, direttori Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, Roma: Salerno, pp. 399-444.
- BOLOGNA, CORRADO (2003): "La mano en la mejilla", in *Estaba el jardín en flor... in Homenaje a Stefano Arata* (numero speciale della rivista *Criticón*, 87-88-89), pp. 79-96.
- BRANDALISE, ADONE (2009): "Il canone di Don Chisciotte", in Paccagnella, I. e Gregori, E. (edd. 2009), pp. 355-363.
- BRUGNOLO, STEFANO (2009): "Per un approccio contrappuntistico agli studi comparatistici: la lezione di *Mimesis*", in Paccagnella, I. e Gregori, E. (edd.), pp. 11-25.
- CASTELLANA, RICCARDO e MAZZONI, GUIDO (edd. 2007): *Il secolo di Auerbach, Allegoria*, XIX, 56, pp. 1-102.
- CASTRO, AMÉRICO (1925): *El pensamiento de Cervantes*, Madrid: Hernando, *Revista de Filología Española*, anejo n° 6.

- CASTRO, AMÉRICO (1948): *España en su historia (Cristianos, moros y judíos)*, Buenos Aires: Losada.
- CASTRO, AMÉRICO (1957): *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus.
- CHERCHI, PAOLO (2011): *La rosa dei venti. Una mappa delle teorie letterarie*, Roma: Carocci.
- CLOSE, ANTONY (2005): *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona: Crítica.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR (1996): *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1996)*, México: Fondo de Cultura Económica (<http://es.scribd.com/doc/72531102/Historia-de-la-casa-Fondo-de-Cultura-Economica-1934-1996>)
- DOMENICHELLI, MARIO (2009): “L’ultimo capitolo di *Mimesis*: dello stile medio come ideale borghese e privatizzazione della storia. Auerbach, Lukács, Bachtin” in Domenichelli, M. e Meneghetti, M. L. (edd.), pp. 213-229.
- DOMENICHELLI, MARIO e MENEGHETTI, MARIA LUISA (edd. 2009): *Erich Auerbach*, in *Moderna, Semestrale di teoria e critica della letteratura*, XI, 1-2.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER (2009): “El mito de Auerbach”, *Libros*, ottobre, pp. 60-62. (http://letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulospdf_art_14145_12537.pdf)
- DONÀ, CARLO (2009), “Universalismo e filologia. Auerbach e le reazioni a *Mimesis*”, in Paccagnella, I. e Gregori, E. (edd.), pp.35-55.
- EGIDO, AURORA (coord. 2004), *Los rostros de Don Quijote. IV centenario de la publicación de su primera parte*, Zaragoza: Ibercaja.
- FABIETTI, ELENA (2007 a): “Erich Auerbach scrive a Walter Benjamin. Tracce di una corrispondenza”, in Domenichelli, M. e Meneghetti, M. L. (edd.), pp. 65-74.
- FABIETTI, ELENA (2007 b): *Bibliografia ragionata. Premessa*, in Domenichelli, M. e Meneghetti, M. L. (edd.), pp. 233-237.
- FABIETTI, ELENA (2007 c): “Dodici anni di studi su Auerbach: repertorio bibliografico ragionato” (con la collaborazione di Sara Pezzimenti e Stefano Resconi), in Domenichelli, M. e Meneghetti, M. L. (edd.), pp. 240-268.
- FAORO, RAYMUNDO (1974): *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, Rio de Janeiro: 2001.
- FUENTES, CARLOS (1986): “La España de un mexicano”, *Cambio* 16, 764, p. 162.
- GALLAGHER, CATHERINE / GREENBLATT, STEPHAN (2000): *Practicing New Historicism*, Chicago: University of Chicago Press.
- GAMBIN, FELICE (2002): “Intermezzi della follia. Malinconia e meditazione nei discorsi di Don Chisciotte”, in Martín Morán, J. M. (ed.), *La media semana del jardincito. Cervantes y la reescritura de los códigos*, Padova: Unipress, pp. 151-166.
- GAMBIN, FELICE (2005): *Azabache. Il dibattito sulla malinconia nella Spagna dei Secoli d’Oro*, Pisa: ETS.
- GARCÍA GIBERT, JAVIER (1997): *Cervantes y la melancolía. Ensayo sobre el tono y la actitud cervantinos*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- GINZBURG, CARLO (2009): *Tolérance et commerce. Auerbach lit Voltaire*, in Tortonese (ed.), pp. 117-143.

- GREEN, GEOFFREY (1982): *Literary Criticism and the Structures of History: Auerbach and Leo Spitzer*, pref. di Robert Scholes, Lincoln – London: University of Nebraska Press.
- GREENBLATT, STEPHAN (2007): “Auerbach. Il frammento e l’insieme”, in Domenichelli, M. e Meneghetti, M. L. (edd.), pp. 15-28 (edizione originale in Gallagher e Greenblatt, 2000).
- HAMON, PHILIPPE (2009): “La question des critères”, in Tortonese (ed. 2009), pp. 203-210.
- HATZFELD, HELMUT (1927): *Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn*, Berlin: Teubner.
- HENDRIX, William S. (1925): “Sancho Panza and the comic Types of the Sixteen Century,” in AA.VV., *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid: Gredos, pp. 485-494.
- ÍMAZ, EUGENIO (1946): *El pensamiento de Dilthey*, México: El colegio de México.
- ÍMAZ, EUGENIO (1988-1989): (I) *La fe por la palabra*, (II) *Topía y utopía*, (III) *Luz en la caverna*, ed. J. A. Ascunce Arrieta, 3 voll., San Sebastián: Mundaiz, Universidad de Deusto.
- KRACAUER, SIEGFRIED (1969): *The Last Things Before the Last*, New York: Oxford University Press.
- KRYSINSKI, WLADIMIR (2007): “I parametri di Auerbach. Alcune ipotesi su un capolavoro”, in Domenichelli, M. e Meneghetti M. L. (edd.), pp. 45-52.
- LAUSBERG, HEINRICH (1969): *Elementi di retorica*, Bologna: Il Mulino[1^a ed. 1949].
- LERER, SETH (ed. 1996): *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of Erich Auerbach*, Stanford: Stanford University Press.
- LINDENBERGER, HERBERT (2007): *Aneignungen von Auerbach. Von Said zum Postkolonialismus*, in Barck, K./Tremel, M. (edd.), pp. 357-370.
- LUPERINI, ROMANO (1976): “Realismo nella problematica marxista”, in *Enciclopedia Feltrinelli-Fischer: Letteratura 2*, a cura di Gabriele Scaramuzza, pp. 384-421.
- MACHLIN, VITALIJ (2007): “Ende und Anfang. Auerbachs russische Rezeption”, in Barck, K./Tremel, M. (edd.), pp. 391-404.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (1975): “La génesis literaria de Sancho Panza”, in *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, pp. 20-94.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (1973): *Personajes y temas del Quijote*, Madrid: Taurus, pp. 229-335.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (2010): *Moros, moriscos y turcos de Cervantes. Ensayos críticos*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MENEGHETTI, MARIA LUISA (2009): “Realtà, realismo, straniamento: Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes”, in DOMENICHELLI, M. e MENEGHETTI, M. L. (edd.): *Erich Auerbach*, in *Moderna Moderna, Semestrale di teoria e critica della letteratura*, XI, 1-2, pp. 165-177.
- METER, HELMUT (2009): “Un’idea di *Mimesis* nel primo Auerbach? Appunti sulla sua tesi di laurea”, in Paccagnella, I. e Gregori, E. (edd.), pp. 1-10.
- MOLHO, MAURICE (1976): “Raíz folklórica de Sancho Panza”, in *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, pp. 217-336.

- MOLHO, MAURICE (1990): “Pegan a un niño: el caso Andrés (*Quijote*, I, 4/31 y II, 74)”, in Pepe Sarno, I. (ed.), *Dialoghi. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma: Bulzoni, II, pp. 401-415.
- NEWMAN, JANE O. (2007): “Nicht am ‘falschen Ort’: Saïds Auerbach und die ‘neue’ Komparatistik”, in Barck, K./Tremel, M. (edd.), pp. 341-356.
- NORDEN, EDUARD (1986): *La prosa d'arte antica dal VI secolo all'età della Rinascenza*, a cura di Benedetta Heinemann Campana, Roma: Salerno (1^a edizione tedesca 1898, ripubblicata poi nel 1909 e nel 1915).
- ORLANDO, FRANCESCO (2007): “I realismi di Erich Auerbach”, in Castellana, R. e Mazzoni, G. (edd.), pp. 36-51.
- ORLANDO, FRANCESCO (2009): “Codes littéraires et référents chez Auerbach”, in Tortonese (2009), pp. 211-262.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2005): *En torno a Galileo. Esquema de la crisis* [1933], edición de J. Lasaga Medina, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1005.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2005): *Meditaciones del Quijote* [1914], edición de Julián Marías, Madrid, Cátedra.
- PACCAGNELLA, IVANO e GREGORI, ELISA (edd. 2009): *Mimesis. L'eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Padova: Esedra Editrice.
- PACCAGNELLA, IVANO e GREGORI, ELISA (edd. 2011): *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa, Atti del XXXVII Convegno Interuniversitario (Bressanone /Innsbruck, 13-16 luglio 2009)*, Padova: Esedra Editrice.
- PADUANO, GUIDO (2009): “Auerbach e Omero”, in Domenichelli, M. e Meneghetti, M. L. (edd.), pp. 111-120.
- PINI, DONATELLA (ed. 1974): Note a M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Manca*, a cura di Cesare Segre e Donatella Moro Pini, Milano: Mondadori.
- PINI, DONATELLA (2011): “Giudei deicidi”, in Profeti, M.G. e Pini, D. (edd.), *Leyendas negras e leggende auree*, Firenze: Alinea, pp. 9-25.
- POGGI, GIULIA (2010): “Il tesoro di Ricote”, in Gambin, F. (ed.): *Alle radici dell'Europa, II, Secoli 17-19, Atti del Convegno Internazionale (Verona, 14, 15 febbraio 2008)*, Firenze: SEID, pp. 243-254.
- REDONDO, AUGUSTIN (1986): “La melancolía y el *Quijote* de 1605” in *Otra manera de leer al Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Castalia, pp. 121-146.
- REDONDO, AUGUSTIN (1990): “Nuevas consideraciones sobre el episodio de Andrés en el *Quijote*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 857-873.
- RENZI, LORENZO (1964): *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*, Padova: Cedam.
- RENZI, LORENZO (2011), “Curtius nella *Storia della critica* di René Wellek”, in Paccagnella, I. e Gregori, E.(edd.), pp. 199-216.
- RICO, FRANCISCO (1969): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix Barral.
- RICO, FRANCISCO (ed. 1999): M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (2 voll.), edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico con la colaboración de J. Foradellas, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.

- RICO, FRANCISCO (2009): “Un libro incompiuto”, in Paccagnella, I. e Gregori, E. (edd.), pp. 27-34.
- RICO, FRANCISCO (ed. 2012): M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Introduzioni e note di F. Rico, traduzioni di A. Valastro Canale, testo spagnolo a fronte di F. Rico, Milano: Bompiani.
- RINCÓN, CARLOS (2007): *Die Topographie in Auerbach-Rezeption in Lateinamerika*, in BARCK, K./ TREML, M. (edd.), pp. 371-390.
- RIVOLETTI, CHRISTIAN (2007), “Postfazione a *Romanticismo e realismo*”, in Castellana e Mazzoni (edd.), pp. 28-35.
- RONCAGLIA, AURELIO (1956): “Introduzione” a *Mimesis* (1956), pp. IX-XXXV.
- RONCAGLIA, AURELIO (1964): “Saggio introduttivo” a *Mimesis* (1964), vol. I, pp. VII-XXXIX.
- ROTA, EMANUEL (2009): “La tragedia del reale e gli ultimi giorni dello storicismo tedesco”, in Domenichelli, M. e Meneghetti, M. L. (edd.), pp. 29-38.
- SAID, EDWARD W. (1984): *The World, the Text and the Critic*, London: Faber & Faber. Poi London: Vintage, 1991.
- SÁNCHEZ ANDRÉS, ANDRÉS y FIGUEROA ZAMUDIO, SILVIA (2002): *De Madrid a México. El exilio español y su impacto sobre el pensamiento, la ciencia y el sistema educativo mexicano*, Madrid: Comunidad de Madrid y Morelia, Universidad Michoacana.
- SANTONJA, GONZALO (1979): *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, ánthropos.
- SCHOYSMAN, ANNE (2009): “*Mimesis*, X: les variantes du réalisme ‘créaturel’”, in Domenichelli, M. e Meneghetti, M. L. (edd.), pp. 153-164.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH (2001): “Curtius und Auerbach als Kononbilder”, in G. R. Kaiser e S. Matuschek (edd.): *Begründungen und Funktionen des Kanons: Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, pp. 155-172.
- SEGRE, CESARE (2006): “I mondi possibili di Don Chisciotte”, *Critica del testo* (versione on line), IX / 1-2. (<http://www.viella.it/rivista/464>)
- SEVILLA, JOSÉ M. (2003): “Vico en Eugenio Ímaz”, *Cuadernos sobre Vico*, 15-16, pp. 233-252.
- SEVILLA, JOSÉ M. (2004): “Vico e l’umanesimo storicista di Eugenio Ímaz”, in Cacciatore, G., Martirano M. (edd.): *Vico nelle culture iberiche e lusitane*, Napoli: Guida 2004, pp. 31-61.
- SPITZER, LEO (1948): “Linguistic perspectivism in the *Don Quijote*” in *Linguistics and Literary History*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press. Abbiamo consultato la versione italiana “Prospettivismo nel *Don Quijote*”, traduzione di Roberto Radicati di Marmorito, in L. Spitzer, *Cinque saggi di ispanistica*, presentazione e contributo bibliografico di Giovanni Maria Bertini, collaborazione di Roberto Radicati di Marmorito, Torino: Giappichelli, 1962, pp. 57-106.
- SPITZER, LEO (1959): “Sullo stile di Proust”, in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, a cura di Pietro Citati, Torino: Einaudi, pp. 245-328.

- STEINER, GEORGE (2005): "Erich Auerbach ou la puissance du verbe", *Le Débat*, 133, 178-187; in ingl. in *Times Literary Supplement*, 19 settembre 2003 (anche in <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article751077>).
- STOPPINO, ELEONOR (2009): "Summa o alienazione? Auerbach in America", in Domenichelli, M. e Meneghetti, M. L. (edd.), pp. 89-98.
- TORTONESE, PAOLO (ed. 2009): *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- VARVARO, ALBERTO (2009): "Mimésis avant Mimésis", in Tortonese (ed.), pp. 71-88.
- WELLEK, RENÉ (1995): *Storia della critica moderna*, vol. VII: *Germania, Russia ed Europa orientale 1900-1950*, Bologna: Il Mulino. Edizione americana, 1991.
- ZOPPI, FEDERICA (2012): "Morisco e moriscos in Cervantes e Lope de Vega", *Orillas. Rivista d'ispanistica* (on line), 1 (2012).