



Enthymema XXXIV 2023

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

Università Ca' Foscari Venezia

Abstract – L'articolo s'interroga sullo spazio del comico in *Mimesis*, saggio che poggia uno dei suoi assi portanti sul trattamento serio, tragico e problematico del quotidiano. Inserendo Auerbach nel suo orizzonte ideologico e ricostruendo brevemente la sua genealogia intellettuale, l'analisi indaga le ragioni che hanno portato l'autore a considerare il comico come la "forma" che impedisce l'emergere della problematicità realistica. Dopo una discussione su due problemi di fondo (uno semiologico, uno storico-letterario), l'articolo si sofferma su alcuni capitoli di *Mimesis* in cui Auerbach tratta il comico – capitoli che spesso si rivelano essere i più utili per cogliere il suo metodo e la sua filosofia della storia.

Parole chiave – Erich Auerbach; Mimesis; Comico; Serio; Metodo.

Title – *The Issue of Comic in Auerbach's Mimesis*

Abstract – The article focuses on the space of the comic in *Mimesis*, an essay that sets its foundation on the serious, tragic, and problematic treatment of the everyday. Placing Auerbach within his ideological horizon and briefly reconstructing his intellectual genealogy, the analysis interrogates the reasons that led the author to consider the comic as a "form" that avoids the emergence of realist complexity. After a discussion of two basic problems (one semiological, one historical), the article goes through *Mimesis's* chapters in which Auerbach treats the comic – chapters that often turn out to be useful to understanding his method and world view.

Keywords – Erich Auerbach; Mimesis; Comic; Serious; Method.

Marco Fontana. "Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach". *Enthymema*, n. XXXIV, 2023, pp. 50-69.

<https://doi.org/10.54103/2037-2426/20105>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

Università Ca' Foscari Venezia

1. Le premesse di *Mimesis*

Mimesis di Erich Auerbach è forse il testo di critica letteraria del secolo scorso che meglio ha resistito al passare dei decenni e al susseguirsi di nuove proposte teoriche. I suoi concetti, le sue intuizioni e il suo schema di fondo continuano a essere utilizzati e a essere messi in discussione: ne sono una prova tangibile i tanti convegni e le molte pubblicazioni su Auerbach; così come, molto banalmente, dimostra il fatto che *Mimesis* continua a restare sul mercato e a essere ristampato nella collana Piccola Biblioteca della Einaudi. Per questo, il saggio di Auerbach è a tutti gli effetti «l'unica storia letteraria di lunga durata che abbia resistito allo scetticismo della nostra epoca» e certe «idee su cui si regge [...] sono moneta critica corrente» (Mazzoni, “Il paradosso di Auerbach” 9). In un tempo in cui è tramontata la fiducia nei modelli esplicativi totalizzanti, *Mimesis* persiste a far discutere perché propone un affresco della storia della letteratura occidentale senza la pretesa di essere esaustivo. E pur essendo un saggio dinamico e privo di ossessioni metodologiche, presenta tuttavia alle sue fondamenta delle basi teoriche forti (la filologia, la filosofia, lo storicismo). Questa compresenza di libertà metodologica e di rigore analitico si spiega perché *Mimesis* è un testo con tratti profondamente personali e perché è ascrivibile alla forma-saggio. Appartenente ancora a quella famiglia di scritti che rifiuta «datità originarie» e «la definizione dei suoi concetti» (Adorno 13), *Mimesis* poté permettersi di «contrapporre con tranquillo orgoglio la propria frammentarietà ai piccoli sistemi della precisione scientifica e della freschezza» (Lukács, *L'anima e le forme* 35). Per questi motivi, i problemi e i nodi rimasti da sciogliere sono ancora molti. Tra questi svetta su tutto lo spazio riservato al comico: percorrendo l'intero arco di *Mimesis* si percepisce che il comico viene inteso come la forma che impedisce ed ostacola la problematicità realistica. I modi e gli stili di questo registro diventano il contraltare di quella serietà della rappresentazione innalzata sia a valore *etico* che *estetico*. Scrive Auerbach, infatti: «nel nostro libro cerchiamo la rappresentazione della vita quotidiana, in cui di questa vengano esposti con serietà i problemi umani e sociali o perfino gli sviluppi tragici» (*Mimesis II* 96). Di conseguenza, i cenni sul comico presenti nel saggio sono spesso utili a mostrare i limiti e i punti ciechi di una mimesi che fa uso di questo registro: il realismo che interessa *Mimesis* può assumere forma problematica, seria, creaturale, quotidiana, radicale, obiettiva, tragica, ma mai *comica*.

Prima di chiedersi perché il comico è dimidiato nelle sue capacità di essere problematico e perché il *serio* assume ai suoi occhi un valore primario, è importante collocare Auerbach nel contesto storico e nell'orizzonte ideologico di sua pertinenza. Come spiega il critico stesso, «*Mimesis* è coscientemente un libro scritto da una determinata persona, in una determinata situazione, all'inizio degli anni Quaranta», e fu scritto da chi sapeva che «è meglio essere legati al tempo coscientemente piuttosto che inconsapevolmente» (“Epilegomena a *Mimesis*” 92). Se è lui stesso a chiarire negli “Epilegomena a *Mimesis*” del 1953 quali sono state le premesse che lo hanno reso possibile, qui sarà sufficiente evidenziare due aspetti in via preliminare.

Il primo riguarda direttamente Auerbach e concerne la sua visione del mondo, vale a dire quella di un liberale laico che nel suo saggio difende apertamente i valori di un umanesimo di stampo tardo borghese. Discendente diretto dell'idealismo tedesco e fedele alla lezione di Vico

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

e di Hegel, Auerbach non poté fare a meno di esplicitare queste premesse: «[*Mimesis*] è nato dai motivi e dai metodi della *Geistesgeschichte* e della filologia tedesca; non sarebbe collocabile in nessun'altra tradizione fuorché in quella del romanticismo tedesco e di Hegel» (“Epilegomena a *Mimesis*” 89). Sposando una visione liberale, Auerbach si mette sulla strada tracciata dall'idealismo hegeliano e vede nella conquista della serietà un processo di emancipazione della classe borghese – rifiuterà infatti, a guerra finita, di prendere una cattedra all'Università di Berlino, nella parte Est della città.¹ In quanto a toni, nel suo pensiero si sente un'aria di famiglia con *L'autunno del medioevo* di Huizinga: filtra un sentimento accorato nei confronti di uno sradicamento dell'individuo e di una «grande crisi che [ha]visto esplodere e alla quale assist[e]» mentre sta scrivendo *Mimesis* (II 280).² Auerbach, inoltre, si avvicina a certe posizioni assunte da Thomas Mann negli anni Venti, quando elegge la borghesia tedesca a custode della grande tradizione umanistica.³ Il sottotesto politico del saggio fa intendere che l'investimento nei confronti del serio è il riflesso di una questione politica e, in questo senso, sono emblematiche le conclusioni del libro in cui il critico auspica una rinascita europea sotto l'egida dell'umanesimo. Preoccupato dal progressivo sfarinarsi di un'unità ideale extranazionale – Auerbach ragiona nell'ottica di una *Weltliteratur* goethiana, come scriverà anni dopo –⁴ e dalla perdita di una consapevolezza storica capace di indirizzare il senso della vita, Auerbach sembra tuttavia credere a un risorgimento mediato più dalla cultura che dal conflitto politico: «sotto le lotte, e anche per mezzo di esse, si compie un processo di livellamento economico e culturale, la via è ancora lunga fino a una vita in comune degli uomini sulla terra, ma la mèta comincia ad essere intravista» (*Mimesis* II 337). Ma al di là dell'influenza ideologica e del pregiudizio sul comico, su cui torneremo più avanti, l'hegelismo orienta profondamente anche il metodo di Auerbach. Da Hegel apprende ad ancorarsi tanto alla storia quanto al dato empirico per portare a coscienza il contenuto testuale. Si tratta, infatti, di uno degli asserti metodologici presenti nella parte introduttiva dell'*Estetica*, “L'empirico come punto di partenza della trattazione”.⁵ Legare la storia alle conoscenze specifiche e «unificare l'universalità metafisica con la determinatezza del particolarità reale» (28): questo è quanto fa Auerbach, proiettato sulla lunga durata e al contempo pronto a interrogare le forme affidandosi agli strumenti della *Stilkritik*:

A me invece interessa qualche cosa di universale [...]. Io ho sempre avuto l'intenzione di scrivere storia; mi accosto dunque al testo non considerandolo isolatamente, non senza presupposti: gli rivolgo una domanda, e la cosa più importante è questa domanda, non il testo. (*Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* 25-26)

¹ Si veda Castellana 22-23 e anche Mazzoni, “Il paradosso di Auerbach” 42.

² Su questo si veda la ricostruzione storica di Cangiano (cap. I) in cui è spiegato come il pensiero di matrice liberale, Huizinga incluso, tenda a rimpiangere strutture socio-industriali antecedenti già al primo conflitto mondiale.

³ «Qui è lo stesso germanesimo che si chiama borghesia, borghesia in grandissimo stile, cosmopolitismo, centro del mondo intero, coscienza e consapevolezza del mondo, la quale non si lascia trascinare da nessuna parte e sostiene criticamente l'idea umanistica, l'idea dell'umanità, dell'uomo e della sua cultura contro tutti gli attacchi estremistici di destra e di sinistra». Cfr. Mann, “Lubeca come forma di vita spirituale” 1146.

⁴ Cfr. Auerbach, “Filologia della *Weltliteratur*” 55-72.

⁵ «Ogni opera d'arte appartiene al *suo tempo*, al *suo popolo*, al suo ambiente ed è legata a particolari rappresentazioni e fini storici di altro genere. Perciò la dottrina dell'arte richiede una grande quantità di conoscenze *storiche*, e al contempo molto *speciali*, poiché la natura individuale dell'opera d'arte si richiama a singoli elementi ed ha bisogno di elementi speciali per essere compresa e spiegata» (Hegel 21; corsivi miei).

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

In breve, allora, gli assi portanti di *Mimesis* sono tre: la dorsale Vico-Hegel (il tentativo di sintesi); la stilistica storica di Spitzer; lo storicismo (la ferma volontà di fare uno studio storico).⁶ Come ha spiegato Michael Holquist, questo comporta che la *Weltanschauung* di Auerbach non sia un modo passivo di intendere la realtà, ma implica la presenza di un pensiero teleologico che ne indica la direzione: i testi trascelti dal critico sono il tentativo di offrire un disegno dell'evoluzione della letteratura e, contemporaneamente, trasmettono un'interpretazione della realtà, una visione del mondo.⁷ Perciò, indagare le fondamenta teoriche di *Mimesis* permette di comprendere da dove nascono le sue idee e di riflettere sul trattamento del comico nel suo saggio.

In secondo luogo, l'altro fatto da considerare preventivamente concerne un aspetto culturale più ampio: scrivendo negli anni Quaranta, Auerbach non poteva essere sensibile a quell'ingente recupero del comico che la cultura occidentale ha iniziato a conoscere a partire dagli anni Sessanta. Non ha potuto interiorizzare i suoi risvolti sul portato sociale. In questo senso, è emblematico il recupero della teoria del romanzo di Bachtin avvenuto in quegli anni.⁸ La centralità del comico negli scritti del critico russo – in antitesi diretta con Auerbach – collimava con diversi versanti del campo intellettuale del tempo e il suo anarchismo incontrava simpatie dentro e fuori dall'accademia. Tuttavia, guardando all'orizzonte culturale in cui si inserisce *Mimesis*, va detto che a livello europeo la riflessione sul comico era largamente diffusa e aveva coinvolto la filosofia (Nietzsche, Bergson), la psicoanalisi (Freud), la storia delle idee (Hui-zinga) e la letteratura (Baudelaire, Pirandello, Palazzeschi, Breton). Ma se Bachtin discende dalla linea romantico-schlegeliana e si affilia alle teorie di Jean Paul, di Nietzsche e di Freud che esaltano il portato liberatorio del comico, Auerbach, di contro, sembra approssimarsi a quella linea teorica che carica di valore negativo il comico. Il critico tedesco, che vede nel tragico la garanzia di un umanesimo conscio dell'ineliminabile condizione della fragilità umana, presenta invece alcune affinità con la teoria di Bergson. Nel saggio *Le rire* (1900) Bergson sostiene che qualsiasi situazione comica presuppone una forma di superiorità nei confronti dell'oggetto deriso e inibisce ogni sentimento di compartecipazione: «Il riso è qualcosa come un'anestesia momentanea del cuore» (7). Se quindi è possibile intravedere dei punti di contatto con alcune teorie del comico, va anche detto che Auerbach non vi si interessò mai direttamente: da Hegel ereditò anche il fondativo pregiudizio per il quale il comico «deve limitarsi al fatto che tutto quel che si annulla è in sé stesso un nulla, un'apparenza falsa e contraddittoria» (79). Inoltre, proprio come accade in *Mimesis*, Hegel nelle sue lezioni di Estetica non arriva mai a definire il comico, ma si limita a trasmettere la difficoltà di delimitare il campo dell'ironia, dell'umorismo e della satira. Su quest'ultima, infatti, dice che tutti gli sforzi teorici non bastano a collocarla con precisione a causa del *disaccordo* che questa provoca tra «soggettività finita e esterioresità degenerata» (577). In *Mimesis*, perciò, è conservata quella secolare pregiudiziale nei confronti del riso che va dal *risus abundat in ore stultorum* all'etica della *Zweckrationalität* e che in questo caso non presenta “giustificazioni” metodologiche.⁹ Tuttavia, anche negli scritti filologici degli anni Trenta – che partono da premesse totalmente diverse – è percepibile in modo velato l'investimento nei confronti del tragico e del serio. In apertura a “*Sermo humilis*” (1941), ad esempio, troviamo una predica di Agostino che invita a trovare una concordanza tra stile di vita e stile di parola: «*Concordent ergo prius in nobis ipsis lingua cum vita, os cum conscientia*»

⁶ Su questo si veda anche Combe: «L'œuvre d'Auerbach dans son ensemble peut donc être tenue pour une tentative d'embrasser les styles du réalisme dans leur histoire, comme un essai de stylistique historique» (196). Auerbach è convinto che la storia delle idee si debba fare tenendo in conto della retorica e della concezione degli stili.

⁷ Cfr. Holquist 377 e ss. e anche Mazzoni, “Auerbach: una filosofia della storia” 80-101.

⁸ Su questo punto rimando al capitolo “Soglie e confini” in Sini 13-36.

⁹ Cfr. il capitolo “Fini de rire. La grande offensive politico-religieuse du sérieux (XVI-XVIII siècle)” in Minois.

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

(*Lingua letteraria e pubblico* 33). Auerbach, allo stesso modo, sembra voler parlare seriamente di cose serie e in *Mimesis* investe criticamente sugli scrittori che hanno saputo farlo, come dimostrano alcuni commenti su Flaubert o dei passi sulla rappresentazione dei minatori offerta da Zola («non, sûrement, la vie n'était pas drôle»).¹⁰ Anche in “Sullo scopo e il metodo”, prende spunto da Vico per ancorarsi al concetto di *serioso poema*.¹¹ Al di là dei frammenti politici che puntellano i suoi scritti, però, è solo a partire da *Mimesis* che il critico si libera dalle maglie dello studio filologico e si muove con disinvoltura metodologica nella direzione del *saggio* nel vero senso del termine – con Adorno: «Le interpretazioni [della forma-saggio] non sono corroborate o ponderate filologicamente, bensì sono, in linea di principio, sovrapposizioni, stando almeno alla dogmatica condanna promulgata da quell'intelletto zelante che fa da celerino a servizio della stupidità contro lo spirito» (Adorno 4). Per questi motivi, *Mimesis* non è solo un percorso nella letteratura occidentale, ma è anche un libro molto personale: il modo in cui Auerbach tratta, commenta e offre un giudizio di valore sui testi, permette di comprendere chiaramente qual è la sua filosofia della storia. L'esclusione del comico dal disegno del libro è una conseguenza diretta di questo fatto.

2. Due problemi teorici

Prima di verificare come Auerbach tratta gli autori che si accostano al comico in *Mimesis*, serve affrontare il problema da un punto di vista prettamente teorico. Tra le «idee direttive» (Auerbach, *Mimesis II* 339) che guidano il saggio, com'è noto, assume importanza decisiva la dialettica tra *Stiltrennung* e *Stilmischung*. Sono concetti di lunga durata che permettono ad Auerbach di descrivere il progressivo distacco da quelle regole della separazione stilistica che nella letteratura antica imponevano di adeguare lo stile alla materia trattata – in senso aristotelico, alla tragedia e all'epica spettava parlare degli esseri umani migliori di noi, alla commedia di quelli come noi o peggiori di noi. Il graduale superamento di questo paradigma ha poi permesso alla forma romanzo di trattare in maniera «seria» qualsiasi soggetto, al punto che anche la materia bassa ha potuto essere rappresentata con lo stesso tenore della materia alta. Il serio, quindi, è una categoria intesa da Auerbach elasticamente e viene declinato in modi diversi per illustrare il processo di democratizzazione e di emancipazione che ha investito la narrativa occidentale dal punto di vista tematico e stilistico. In antitesi a tutto ciò, troviamo il comico e le opere ascrivibili a questo registro: opere che, come affermato dal critico nelle conclusioni, sono servite al suo studio solo per portare degli «esempi in contrario» (*Mimesis II* 342). Difatti, dalle pagine finali del capitolo sul «moderno realismo tragico su base storica» (*II* 225), capiamo che secondo Auerbach la letteratura del realismo francese è stata capace di intrecciare serietà e sfondo storico perché ha trattato tematiche basse facendo a meno del comico:

Nella letteratura moderna ogni personaggio, qualunque sia il suo carattere o la sua posizione sociale, ogni avvenimento, sia favoloso, sia di alta politica, sia strettamente casalingo, può venir dall'arte imitativa trattato seriamente, problematicamente e tragicamente. (*I* 38)

Questo processo, però, pone dei problemi teorici perché implica che per cancellare dalla mimesi del quotidiano il moralismo (*prodesse*) e il piacevole (*delectare*) è servito oltrepassare il comico, non il tragico. Seguendo questo itinerario storico-formale, capiamo che il «realismo tragico su base storica» attinge a una materia di norma appartenente alla commedia e la

¹⁰ La citazione di *Germinal* è riportata da Auerbach in *Mimesis II* 291.

¹¹ Cfr il saggio “Sullo scopo e il metodo” in *Lingua letteraria e pubblico*: «scegliere, spiegare e combinare singole questioni che possono essere esattamente delimitate e trattate, in modo che esse facciano da problemi chiave e aprano il tutto. [...] Il tutto andrebbe poi formato in modo che operi come unità dialettica, come un dramma o, come dice una volta il Vico, come un *serioso poema*» (14).

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

conduce gradualmente nel terreno del tragico: si tratta di un percorso che permette alla mimesi di staccarsi dal comico e sfociare infine nella serietà. Su un piano teorico, però, la serietà dovrebbe occupare una posizione mediana e non antitetica al comico. Già Diderot a metà Settecento, introducendo il «genre sérieux» nelle *Entretiens sur le fils naturel*, spiegava che tanto la tragedia quanto la commedia dovrebbero disallinearsi dalla *medietas* alla quale apparterebbe di diritto il registro del serio (lontano in egual misura dal pianto e dal riso).¹² *Mimesis*, però, come ha scritto Fortini, ha una «precisa tendenza» («Mimesis» 217-24) e la serietà viene intesa unilateralmente come la qualità che consente di giungere a una rappresentazione tragica del quotidiano. Non essendo un libro avalutativo,¹³ il saggio presenta delle tesi forti che espongono Auerbach ad alcuni rischi metodologici; è il «pericolo» di cui ha parlato Bertoni, ossia quello «slittare, più o meno insensibilmente, da un piano descrittivo a un piano valutativo, facendo del realismo un principio normativo e dogmatico, il presupposto di un giudizio di valore e perfino di una “regola generale”» (*Realismo e letteratura* 33). Per quanto Auerbach ragioni coscientemente con concetti elastici («idee direttive» e non principi normativi, appunto), ciò non impedisce a far sorgere problemi teorici importanti e, in un certo senso, emendabili. Il problema del comico, in questo caso, pone due questioni che toccano due livelli diversi: uno semiologico, l'altro storico-letterario.

Il primo problema è stato già messo in luce da Philippe Hamon e nasce da una sorta di imprecisione da parte di Auerbach che accostando tragico e serio sovrappone due piani diversi (Hamon 203-10). Il tragico concerne una componente semantica, sintattica e stilistica; il serio, invece, è una modalità enunciativa, un criterio pragmatico. In tutto il corso del libro Auerbach oscilla tra categorie di stile e categorie di genere, al punto che non risulta chiaro cosa intenda con «stile»: è un corollario solamente linguistico e formale? O è una categoria che contiene in sé concetti abitualmente ascrivibili al genere? Questa sovrapposizione di realismo e stile è un'eredità della stilistica moderna, dato che nella tradizione retorica questi due elementi non vanno mai di pari passo. Viene da chiedersi, ad esempio, se il *Don Chisciotte* sia stato inizialmente escluso da *Mimesis* per una questione stilistica o per una questione di genere:¹⁴ da un lato è un'opera che si svincola dal rigido impianto dei romanzi d'avventura collocando un eroe atipico in una dimensione satirico-parodica; dall'altro presenta un pluristilismo che è pienamente estraneo alla *Stiltrennung*. Ciononostante, Cervantes non trovava spazio nel libro di Auerbach: il serio per lui è ciò che è privo di comico, qualcosa di vicino al tragico ma in maniera indefinita. Tuttavia, in linea generale può risultare limitante definire un testo «serio» e inserirlo tra le fila del realismo solo quando in esso mancano tratti comici: questo perché l'ironia e la comicità sono innanzitutto posture enunciative, e non generi (Hamon 209). Anche all'interno del romanzo del «moderno realismo su base storica», infatti, il trattamento di tematiche alte convive affianco a quelle basse senza che queste vengano trattate sempre seriamente. Le variabili del realismo sono convenzionalmente generiche, dato che il realismo del romanzo storico non equivale al realismo del racconto breve – e questo Auerbach ovviamente lo sa, come sa bene che i suoi concetti «esatti non sono» e che la sua «elaborazione concettuale non è univoca» («Epilegomena a *Mimesis*» 91). Va precisato, però, che alcuni cortocircuiti teorici derivano da «una mancanza di rigore terminologico e [da] un'eccessiva disinvoltura nell'uso del concetto di stile» (Castellana 145-55). *Mimesis* non è un libro univoco e i concetti da lui usati sfuggono a definizioni ferree per inglobare contenuti molto ampi, come spiega lui stesso negli

¹² Nel suo studio sulla figura del borghese, Franco Moretti spiega che l'ambiguità di questo concetto risale già a Diderot. Nelle *Entretiens sur le fils naturel* (1757), l'autore aveva introdotto il «genre sérieux» definendolo come un «punto intermedio» che tuttavia sembrava pendere più verso il tragico (Moretti, *Il borghese* 61).

¹³ Cfr. Mazzoni, «Il paradosso di Auerbach» 38.

¹⁴ Integrato solo a partire dall'edizione del 1950 su richiesta dell'editore spagnolo.

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

Epilegomena.¹⁵ Il realismo per come lo intende Auerbach è reso unico da una serie di caratteristiche (il trattamento serio della vita quotidiana, la creaturalità, la presenza dello sfondo storico ecc.) ma ciò non significa che non possa avere tante sfaccettature al suo interno.

Il secondo problema riguardante il comico tocca invece un preciso momento della storia letteraria e concerne l'Ottocento, il secolo in cui si realizza la matura mescolanza stilistica. Sebbene sia chiaro che il capitolo "All'hôtel de La Mole" non debba essere visto teleologicamente come il punto d'arrivo della mimesi occidentale, va tuttavia sottolineato che per Auerbach il XIX secolo è un punto di non ritorno per le sorti della letteratura.¹⁶ Quella della *Stiltrennung* è un'idea che Auerbach elabora già in "Romanticismo e realismo" (1933), in "Sulla rappresentazione seria della vita quotidiana" (1937) e in "Sacrae scripturae sermo humilis" (1941) e che, come detto, non riguarda solo lo stile ma anche i codici e i generi. La mescolanza degli stili è il vero motore che avvicina e offre nuove potenzialità alla mimesi, diventando condizione necessaria (ma non sufficiente) per rappresentare in modo complesso la realtà.¹⁷ Abbattendo vecchie gerarchie espressive, il realismo moderno ha dunque dato valore ad ogni soggetto e ha permesso di connotarlo dignitosamente grazie alla serietà. Con il tramonto dell'epopea, il romanzo ha ereditato il suo ruolo e ha cercato di «scoprire e ricostruire la nascosta totalità della vita» (Lukács, *Teoria del romanzo* 92): questa totalità, stando a Auerbach, non è qualcosa di raggiungibile *a priori*, ma assume nuova linfa quando la letteratura abbandona la lunga tradizione della separazione stilistica e perviene ad abbattere gerarchie formali e tematiche secolari. Ciò significa che il romanzo ascrivibile alla tradizione realista è riuscito a superare il modello classicistico nel quale

un oggetto della realtà poteva venir trattato in forma comica, satirica, didattico-moralistica; certi oggetti di determinate zone del quotidiano contemporaneo giunsero fino a un medio livello stilistico del patetico: al di là di questo non si andò. (*Mimesis II* 253)

Il superamento di questi 'limiti', quindi, è concomitante all'affiorare del «moderno realismo tragico su base storica», ovvero al periodo che Franco Moretti ha ribattezzato «il secolo serio».¹⁸ Ma questo implica che nel romanzo realista non c'è più spazio per il riso? E se a ogni oggetto della realtà viene data dignità narrativa, qual è il contributo del comico nell'epoca della matura mescolanza degli stili? A ben vedere, il territorio frastagliato del romanzo ottocentesco si è sviluppato in un'epoca in cui svariate espressioni artistiche vivevano in aperto contrasto con il paradigma del serio. Il *vaudeville*, la parodia, la caricatura e la satira sono moneta corrente negli anni in cui scrivono Balzac e Flaubert. Non è dunque solo una rappresentazione lineare a trasmettere la cupidigia dell'etica del lavoro e dell'efficienza, ma c'è anche una grande spinta verso il basso, come testimonia il paesaggio della narrativa ottocentesca. Sono obiezioni che sono state mosse già da Paolo Tortonese, che ha riflettuto sul comico in *Mimesis* e ha notato come in verità «il secolo borghese [sia] il secolo che ride del borghese» (Tortonese 47). Nel farlo, Tortonese si è posto una questione che apre ampi margini di discussione: se il borghese appare ridicolo molto frequentemente, persino nel romanzo realista, la teoria di Auerbach viene confutata? Di certo *Mimesis* intuisce magistralmente il cambiamento che ha portato alla

¹⁵ È un tratto che accomuna tutte le speculazioni sul realismo fatte dai più grandi teorici del secolo scorso, il che dimostra l'impossibilità di circoscrivere il campo. Ha scritto a tal proposito Bertoni: «E in effetti né Jakobson, né Auerbach, né Lukács, né tantomeno Barthes o Genette hanno potuto imporre una visione univoca e condivisa della nozione di realismo, che ogni nuovo intervento, nel corso di un dibattito critico estremamente intenso e polemico, ha visto moltiplicare le proprie declinazioni, le proprie articolazioni interne, in un processo dilagante e onnivoro di stratificazione» (*Realismo e letteratura* 30).

¹⁶ Su questo punto si veda Bertoni, "Auerbach, George Eliot e i paradossi del realismo" 421 e ss.

¹⁷ Cfr. Castellana 145 e ss.

¹⁸ Cfr. Moretti, "Il secolo serio" 689-725.

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

democratizzazione della materia narrata e illustra le modalità in cui il *basso* giunge ad essere trattato come *alto*, però, come è già stato detto sopra, il trattamento tragico del quotidiano ha dovuto passare attraverso il comico e a misurarvisi in continuazione. Di conseguenza, non sorprende constatare che una traccia sensibile di questo passaggio permanga nel romanzo realista. Ancora una volta notiamo il profondo scetticismo di Auerbach nei confronti di una mimesi che, facendo uso del comico, secondo lui non arriva a raffigurare compiutamente i conflitti storici sottostanti alla materia narrata. Mentre vengono illustrati i meriti retorico-formali del serio, *Mimesis* sembra dirci, in controtuce, che il riso soffoca la meditazione e smorza i conflitti.¹⁹

Ora, se è vero che il comico rappresenta il maggior problema teorico all'interno di *Mimesis*, un itinerario lungo il saggio può permettere di verificare questa ipotesi e di confrontarsi più da vicino con le posizioni di Auerbach. Innanzitutto, va notato che le considerazioni metodologiche e gli assunti di maggior chiarezza s'incontrano proprio nei capitoli dedicati ad autori che fanno largo uso del comico o che, più semplicemente, non sono aderenti al serio – come a voler ribadire che limitarsi a trattare temi quotidiani e bassi non basta a rappresentare la complessità del reale. Per questi motivi, le pagine dedicate a Petronio, Boccaccio, Rabelais, Cervantes e Voltaire sono delle miniere per comprendere la filosofia della storia di Auerbach.

3. Un itinerario lungo *Mimesis*

“Fortunata”, seconda tappa di *Mimesis*, è uno dei capitoli più importanti del libro: da un lato contiene la chiara enunciazione del principio della divisione degli stili; dall'altro offre un saggio di un modello di pensiero di lunga durata che permette di tenere insieme Balzac, Dostoevskij e Proust con le opere della letteratura latina.

Il *Satyricon* di Petronio, opera in cui le risorse del comico sono impiegate per descrivere diverse situazioni, è un importante banco di prova per Auerbach. Innanzitutto, l'ingente ricorso alle forme del comico implica che vi sia un adeguamento a uno stile basso e, fattore ancor più importante, implica che i riferimenti al serio debbano limitarsi perché a loro volta «distruggerebbe[ro] lo stile sotto un peso eccessivo» (*Mimesis I* 37). Il romanzo non potrebbe tollerare una mescolanza tra due poli allora sentiti ancora come inconciliabili: ciò che è basso non può essere legato a ciò che è alto perché lo stile comico non li può abbracciare simultaneamente. Petronio, a detta di Auerbach, stilizza, ma non problematizza.²⁰ Ecco perché, con l'evoluzione dal realismo antico al realismo moderno, il padre di Eugénie Grandet è contemporaneamente buffo e tragico ma mai interamente caricaturale, mentre Trimalcione, che in un certo senso è un ricco *parvenu* come Monsieur Grandet, non fuoriesce dalla cornice comica. Questo si spiega con il fatto che, quando scrive Petronio, dominano ancora le leggi del moralismo e della retorica che agiscono da argini etico-formali. Diversamente da Balzac, per raccontare le sorti di un personaggio che non è un campione di virtù, Petronio deve adeguarsi alle rigide norme del *prodesse* e del *delectare* – e questo accade nonostante l'autore sia tra i più innovativi e moderni dell'età imperiale. L'episodio della cena di Trimalcione è preso in esame per descrivere l'artificiosità e le barriere imposte da una rappresentazione non ancora totalmente svincolata dalle impalcature della *Stiltrennung*. Ne consegue che

se la letteratura antica non poteva rappresentare la vita quotidiana né seriamente né problematicamente, ma solo attraverso uno stile umile, comico o tutt'al più idilliaco, quindi astorico e

¹⁹ Rimando a quando Auerbach, parlando di Voltaire, scrive «In tal modo la tranquilla meditazione vien soffocata nel riso» (*Mimesis II* 170).

²⁰ Come visto sopra, qui servirebbe indagare a fondo come Auerbach intenda la nozione di *stile*. Si veda a tal proposito anche Castellana 150.

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

statico, si ha dunque non soltanto un limite al suo realismo, bensì anche *un limite della sua coscienza storica*. (*Mimesis I* 40; corsivi miei)

In queste pagine Auerbach fa capire qual è la sua idea di comico in modo inequivocabile. Al centro del suo discorso si posiziona la convinzione che esista un riflesso diretto tra rappresentazione e momento storico: i limiti dell'uno sono indissociabili dai limiti dell'altro. Per questo motivo, quando non è realistica, una rappresentazione della realtà che si offre come moralistica è inevitabilmente semplificata: a dispiegarsi non saranno le forze storiche in campo ma ogni azione sarà comprensibile sotto la lente del vizio e della virtù. Di conseguenza, i limiti del realismo antico, per Auerbach, sono anche dei limiti di *stile*. Prendendo questa posizione, a livello teorico Auerbach sembra avvicinarsi anche a quanto aveva espresso Pirandello nelle sue riflessioni sul comico nel 1908 quando, per rispondere a Croce, sostenne che il comico non andrebbe inquadrato in un'ottica di genere ma di «qualità d'espressione».²¹ Su questo punto sembra convergere anche il Lukács degli anni Trenta, secondo il quale la satira e l'umorismo devono essere considerati *metodi di creazione*.²² Ma è sufficiente ragionare sugli elementi stilistici per cogliere la questione? In realtà, come anticipato sopra, il discorso sul comico interessa anche il genere letterario: le regole e le convenzioni della mimesi non riguardano i soli significanti, ma anche il loro utilizzo e il legame strutturale con la materia narrata. Difatti, le argomentazioni di Auerbach sul *Satyricon* concernono anche i sottogeneri della commedia antica come la satira e la fabula milesiaca. Il fatto che il *Satyricon* presenti una discendenza da questi generi, però, per Auerbach è indice di un limite: Petronio racconta vicende erotiche e avventurose lontane dalla vita di tutti i giorni, azioni che strabordano dalla quotidianità e che non colgono la condizione umana. Si coglie in maniera netta la continuità con Hegel, secondo il quale il mondo comico è un luogo in cui tutto è accidentale e in cui tutto si dissolve.²³

Anche nella trattazione su Boccaccio la concezione del mondo di Auerbach è intuibile dai suoi giudizi di valore. Nel capitolo intitolato "Frate Alberto" Auerbach segnala la modernità e la libertà assolute di Boccaccio, autore che padroneggia magistralmente il volgare, risveglia il riso e non ha la manifesta volontà di correggere i vizi. In questo senso, i paradigmi trovati in Petronio sono stati oltrepassati perché finalmente il *delectare* si è emancipato dal *prodesse*. Ma paradossalmente questo fattore non è per Auerbach la garanzia di una complessa rappresentazione della realtà, e non ha nemmeno la forza del figuralismo dantesco – difatti «i problemi politici, sociali e storici [...] cadono del tutto» (*Mimesis I* 248). Lo «stile medio» di cui Boccaccio è rappresentante ha preso le distanze dallo stile sublime che Dante aveva ereditato dall'alta tradizione latina e, di conseguenza, la mimesi risulta povera di elementi problematici. Se Boccaccio non è messo da Auerbach allo stesso livello di Dante, è perché affonda le sue radici nella letteratura cortese, incapace di «abbracciare la realtà sensibile della vita in atto» (*Mimesis I* 236). Il suo limite risiede dunque nell'eccesso di retorica, e le sue novelle dispiegano eventi tanto inverosimili da risultare fiabeschi. Ecco perché

quelle novelle che tendono al tragico non hanno immediatezza né di realtà né di sentimento: tutt'al più sono di quelle che si chiamano patetiche. Proprio laddove Boccaccio cerca di penetrare nel problematico o nel tragico, si rivela l'oscurità e l'incertezza del suo sentimento preumanistico. Il suo realismo libero, ricco, magistrale nel dominare i fenomeni, pienamente naturale entro i limiti dello stile medio, diventa fiacco e superficiale non appena sfiora il problematico o il tragico. (*Mimesis I* 251)

²¹ Si vedano Langella e Savio.

²² Cfr. G. Lukács, "Problèmes du réalisme" 15-40.

²³ G. W. F. Hegel 661: «[...] tutta questa avventurosità si mostra perciò, tanto nelle sue azioni ed avvenimenti quanto nelle sue conseguenze, come un mondo che si dissolve in se stesso e quindi come un mondo comico di eventi e destini».

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

Similmente a quanto dirà nel capitolo su Rabelais, Auerbach si impegna a smascherare la ‘trappola’ ermeneutica formatasi attorno a Boccaccio in cui, in un certo senso, cadrà anche Bachtin: l'autore del *Decamerone* non rappresenta genuinamente il popolo e non elabora il folklore in maniera pluralistica ma scrive per i ceti colti, che fruiscono di rappresentazioni gradevoli e attingono dal repertorio popolare per puro diletto. Boccaccio, infatti, visse a stretto contatto con le classi nobili presso alcuni corti italiane e quindi l'immaginario popolare per lui non fu nient'altro che un repertorio da cui attingere materiale da rimodellare: la rottura tra cultura comica e cultura del serio non coincide con la separazione tra cultura popolare e cultura elitaria – il riso sta anche tra i colti (Minois 247). Per questo, se Auerbach arriva a parlare di ingenuità e mondanità nel suo giudizio su Boccaccio, ciò accade perché, ancora una volta, offre una risposta *etica* a un problema *estetico*: rinunciare a trattare seriamente e tragicamente il contesto storico della peste che si abbatte su Firenze è il limite della concezione letteraria e politica di Boccaccio.²⁴ L'autore risponde al dramma sociale cercando nella mimesi un rifugio e non una risposta, come invece riuscì a fare Dante, che rappresentò la tragica condizione umana in maniera realistica.²⁵ Come avviene in altre parti di *Mimesis*, Auerbach difende la posizione del progressista liberale che sente il dovere di mantenere una visione seria e attenta al circostante: da hegeliano, Auerbach taccia di irresponsabilità tutto ciò che è comico e non lo tollera perché ostacola il compiersi di un processo di riconoscimento concluso. Nel caso appena visto, l'ironia boccaccesca non può e non deve essere la risposta alla tragedia della peste nera che si abbatte sulla città, così come non può esserlo la mancanza di conflitti storici del *Don Chisciotte* di cui parlerà anni dopo. Rappresentare la «realità effettuale» (*Wirklichkeit*)²⁶ vuol dire abbracciarla nella sua interezza in maniera cosciente, con un'etica ferrea – cose che il comico, ai suoi occhi, non permette di fare.

Proseguendo lungo l'asse che tocca il comico in *Mimesis* si giunge alle riflessioni su Rabelais e su Cervantes, vera chiave di volta per verificare il giudizio di Auerbach. Ne “Il mondo nella bocca di Pantagruelle”, Rabelais viene trattato in continuità con Montaigne e con Shakespeare e viene ascritto alla linea del «realismo creaturale» che connota molta letteratura di età medievale e moderna. Ma, prima ancora di *Mimesis*, Rabelais figura anche in un altro scritto su Montaigne del 1932 in cui viene già relegato a «caso limite» (“Montaigne scrittore” 12) per le sue caratteristiche uniche, al punto che, anni dopo, Auerbach si domanda apertamente se possa trovare adeguatamente uno spazio nel suo saggio: «Perciò si potrebbe dubitare se a ragione egli abbia trovato un posto in questo nostro studio, dato che noi cerchiamo l'unione del quotidiano e della serietà tragica» (*Mimesis II* 25). Il «caso limite» deriva dall'assoluta modernità di un autore costretto a fare i conti con un mondo nuovo che vedeva cambiare le sue coordinate spazio temporali:

Ma in mezzo a tutto questo echeggia un motivo del tutto nuovo, del tutto diverso e, a quei tempi, ben attuale, quello della scoperta d'un nuovo mondo, con tutta la meraviglia, l'ampliamento di orizzonti, il mutamento dell'idea di mondo che di tale scoperta erano la conseguenza. (*Mimesis II* 11)

²⁴ Le idee su Boccaccio espone in *Mimesis* contengono anche delle anticipazioni in alcuni studi precedenti, come la sua tesi di laurea del 1921 sulla composizione novellistica (“Zur Technik der Frührenaissance-novelle in Italien und Frankreich”). Come spiega Antonio Sotgiu, che s'interroga sull'umanesimo di Auerbach e l'intreccio tra visione etica e concezione del realismo, il Boccaccio gli è ostico perché la sua cornice è aristocratica: «rappresenta un'élite che vive all'interno di una struttura politica disomogenea e frastagliata, ed è perciò incapace di cogliere il reale se non in maniera astratta e parziale, attraverso schematismi fondati su codici morali fittizi» (Sotgiu 322).

²⁵ Si veda il saggio “Dante, poeta del mondo terreno” (1929) in Auerbach, *Studi su Dante* 3-164.

²⁶ Sul legame con la *Wirklichkeit* e con la *Fenomenologia dello spirito* rimando a Vellucci 231-79.

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

In questo contesto Rabelais si posiziona a partire dalla tradizione dei classici greci e latini che padroneggia e rimodula nel suo testo (come la *Storia vera* di Luciano). Successivamente sono evidenziate la forza sovversiva dell'autore, la polifonia e la predominanza del motivo grottesco. Ma già l'indugio espresso da Auerbach sull'inclusione di Rabelais in *Mimesis* è sufficiente ad innalzare il grado di complessità della sua trattazione: a interessarlo è il fatto che l'autore abbia portato sulla pagina una mescolanza stilistica totalmente nuova, polifonica e soverchiante. Nel passo da lui trascritto, ai motivi grotteschi si lega una tipologia di «realismo quotidiano» con connotati inediti perché, se è vero che viene rappresentato un semplice contadino della Turenna che pianta cavoli, si ha quantomeno a che fare con una forma di creatività potenziata. Ora, come si rapporta questo tipo di rappresentazione al tema del serio e del quotidiano? Com'è trattata la condizione umana esposta alla contingenza? Innanzitutto, il colorismo delle scene rabelaisiane lo interessa per una questione stilistica. Difatti, Auerbach traslascia momentaneamente i limiti della rappresentazione comica e si focalizza su stilemi formali: Rabelais è un monaco ma nella sua opera vibra una colta blasfemia, non rispetta tutti i modelli della letteratura cristiana, e ha un'importanza decisiva per le sorti del romanzo perché si disallinea dalle norme del *prepon* aristotelico e della separazione stilistica. Inoltre, la non-conformità e la libertà del suo stile faranno data e confluiranno nei repertori di cui si serviranno anche i romanzieri realisti. Basti pensare all'importanza che gli consacra Balzac (che lo richiama direttamente in alcune situazioni di *La Peau du chagrin*, 1831 e nei *Contes drolatiques*, 1832); o a quegli stilemi presenti nel *Gargantua* che resistono anche nella letteratura contemporanea, come l'enumerazione caotica descritta da Spitzer nel 1945 (chiede dicò anche uno studio monografico a Rabelais nel 1910 apparentemente ignorato da Auerbach).²⁷ Tuttavia, per il critico tedesco la lingua del *Gargantua et Pantagruel* è una complessa stratificazione di stilemi colti e libertà sintattica ma non abbatte ogni dogma linguistico e, fatto ancor più importante, non può far a meno della tradizione cristiana:

questo genere di mescolanza di stili non è stato inventato da Rabelais; egli l'ha reso adatto al suo temperamento e al suo scopo, ma esso origina, fatto paradossale, dallo stile delle prediche del tardo Medioevo, in cui la tradizione cristiana della mescolanza degli stili era stata spinta all'estremo. (*Mimesis* II 12)

Rabelais dunque è profondamente legato alla matrice cristiana e, soprattutto, non è vero che è il miglior «corifeo» che le classi popolari abbiano mai avuto perché i suoi sono «beaux livres de haulte gresse».²⁸ Esattamente come nel capitolo dedicato a Boccaccio, Auerbach smaschera la retorica creatasi attorno a Rabelais, autore coraggioso, certo, ma anche monaco erudito che riempie i suoi testi di riferimenti colti. A riprova di ciò, una lucida spiegazione di questi fattori viene fornita da Curtius che negli stessi anni (1948) si interroga sulla letteratura europea partendo ugualmente da una periodizzazione di lunga durata. In uno degli *excursus* che suggeriscono *Letteratura europea e medioevo latino* – “Il serio e il faceto nella letteratura medievale” – Curtius ragiona sulla coesistenza di eroismo e viltà a partire dall'età omerica, mostrando come dopo la scomparsa di tragedia e commedia siano sopravvissute il mimo e la pantomima. E se è vero che nei secoli del primo medioevo il riso non veniva ancora trattato dai commentatori cristiani, è attorno al secolo XII che la comunità ecclesiastica iniziò a reagire diversamente al riso

²⁷ Cfr. Spitzer, “L'enumerazione caotica nella poesia moderna” 92-130. Sulla questione rimando alle conclusioni dello scritto di Paccagnella (341-2). Sul saggio di Spitzer e la sua storia si veda l'introduzione in Spitzer, *Rabelais*.

²⁸ Mi riferisco all'espressione usata da Bachtin: «Lo ripetiamo, ogni atto della storia mondiale è accompagnato dalle risa del coro. Ma non capita in tutte le epoche che il coro abbia un corifeo come Rabelais» (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare* 523).

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

arrivando ad accettare il principio del *ridendo dicere verum*. Quanto illustrato da Curtius fa comprendere che l'umorismo penetra abbondantemente nei racconti agiografici e, su un piano prettamente stilistico, la rappresentazione arriva a una mescolanza tra sacro e profano, tra *seria* e *ludicria*. Le scene comiche, spiega Curtius, diventano infatti delle costanti e si formano dei repertori (come quello dello humour culinario che si ritrova in Rabelais). L'autore del *Gargantua* è perciò indissociabile da una stratificata tradizione cristiana (Curtius 583-612). A riprova di tutto ciò, va detto che Auerbach individua anche tre fattori atti a indebolire il nesso tra la creaturalità disinibita e la libertà delle figure rabelaisiane: i personaggi mancano di una personalità coesa, non sono per niente unitari e, a differenza di Dante, Rabelais è eccessivamente sintetico nei confronti delle molteplici sfaccettature dell'individualità umana (*Mimesis II* 19). Di conseguenza, a giudizio di Auerbach, la rappresentazione della realtà di Rabelais, essendo comica, lascia delle zone d'ombra.²⁹

Ora, del *Gargantua et Pantagruel*, Auerbach accetta parzialmente il grottesco-comico perché lo ritiene assimilabile alla *Stilmischung*, e giunge a qualificare il suo stile «sublime» come una mescolanza di serietà e di quotidianità non esattamente lineari. Per questo motivo, nelle conclusioni a “Il mondo nella bocca di Pantagruel”, Auerbach scrive:

La serietà consiste invece in quella gioia di scoprire, gravida di tutte le possibilità e pronta a osare ogni esperienza reale e trascendentale, che era propria del suo tempo [...] e che nessuno ha tradotto in termini sensibili come egli ha fatto con la sua lingua. Perciò la sua mescolanza degli stili, la sua buffoneria socratica, si può chiamare stile sublime. (*Mimesis II* 27).

Senza interrogarsi sulla positività o negatività del suo giudizio, è importante sottolineare l'ambivalenza della sua opinione sull'autore francese. Di certo, si intuisce che rispetto al comico svuotato di conflitto (Cervantes), di pensiero (Voltaire) o normato (Molière), Auerbach preferisce il profluvio linguistico e la prosaica animalità di Rabelais anche se, infine, il comico resta pur sempre un *impedimento*: «la profondità del sentimento o la grandezza tragica è già *impedita* dalla cornice grottesca» (*Mimesis II* 25; corsivi miei).

Com'è evidente, Auerbach tende a mantenere una certa distanza da qualsiasi tipo di rappresentazione comico-grottesca perché la vede come confusionaria, contraddittoria e non «chiaramente intellegibile». Nella sua lettura del *Gargantua*, Auerbach preferisce concentrarsi su questioni storico-testuali e, se avviene che gli dedichi uno spazio importante, è perché riesce a comprendere il portato innovativo della sua mescolanza stilistica. In aggiunta, a livello di giudizio di valore, potremmo servirci di categorie tratte dalla riflessione baudelaيرية sul comico per capire da che parte pende Auerbach: l'oscillazione del suo giudizio (non del tutto positivo) forse deriva anche dall'appartenenza di Rabelais a quello che Baudelaire ha chiamato «comique absolu» (intuitivo e grottesco) e che ha apposto al «comique significatif» (intellegibile e razionale, come quello dei realisti dell'Ottocento).³⁰ Insomma, Auerbach tollera al limite il riso meditativo, quello che Pirandello chiamerebbe *umoristico*, di certo non quello spontaneo, che risulta sempre essere insufficiente al raggiungimento di una problematica rappresentazione della realtà: emblematica sarà, infatti, la sua considerazione del *Don Chisciotte*.

Dopo Rabelais, Cervantes: autore presente nelle pagine finali de “Il principe stanco” che offrono ulteriori prospettive sul comico. Nelle conclusioni al capitolo, il critico tratta il secolo d'oro spagnolo e spiega che Calderón de la Barca e Lope de Vega condividono diversi tratti con il teatro elisabettiano ma non si pongono l'obiettivo di rappresentare il quotidiano. Le opere del *siglo de oro* sono intrise di un sentimento di meraviglia che, agli occhi di Auerbach,

²⁹ Su posizioni opposte si mosse Bachtin, secondo il quale Rabelais aveva dato spazio a un «uomo nuovo totalmente esteriorizzato», cioè autocosciente ed emancipato (*Estetica e romanzo* 283).

³⁰ Cfr. “De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”, ora in Baudelaire, *De l'essence du rire et autres textes*.

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

appare come un limite artistico. In poche righe il critico spiega ciò che sta alla base dell'«aspetto esotico» (*Mimesis II* 86) del realismo spagnolo, considerato insufficiente per quattro ragioni: rappresenta il modo umile in maniera illusionistica; i conflitti non sono storici ma appartengono alla sfera del sogno; i problemi affrontati dai personaggi sono di facile risoluzione; sfondi tanto movimentati non permettono di intendere compiutamente la realtà. Inoltre, a corroborare queste tesi è la pagina finale dedicata al *Don Chisciotte* in cui Auerbach illustra come l'opera sia priva dell'unione di sfondo storico e conflitto reale. Sebbene consideri Cervantes come un autore capace di rappresentare personaggi «relativamente problematici» (*II* 86), non vuole riconoscergli la capacità di «portare a una rappresentazione problematico-critica» la realtà che lo circonda in quanto la società spagnola a lui coeva «si sgretola in molte avventure e quadri singoli; le sue fondamenta restano intatte e immobili» (*II* 87). Inoltre, va ricordato un fatto emblematico importante dal punto di vista strutturale, cioè che il capitolo “Dulcinea incantata” non era incluso nella *Arbeitshypothese* di *Mimesis* ma fu aggiunto in occasione dell'edizione spagnola del 1950.³¹ Questa iniziale esclusione ha spinto Francisco Rico a parlare di *Mimesis* come di un «libro incompiuto» e schiacciato su una prima parte molto dettagliata, e corredato di una seconda parte redatta in maniera sbrigativa. Secondo il filologo spagnolo rinunciare a trattare l'opera è una grave mancanza in quanto il testo di Cervantes «anticipa, contiene e in buona parte inventa non tanto il “romanzo”, quanto la storia del romanzo, tutti gli sviluppi anteriori e posteriori del romanzo» (Rico 31). Di certo la scelta di Auerbach dà prova della sua volontà di non riservare spazio a Cervantes e, difatti, esattamente come avviene nel capitolo dedicato a Petronio e ai limiti del suo realismo, inserisce un commento di carattere metodologico utile a illustrare i suoi intenti: «nel nostro studio cerchiamo la rappresentazione della vita quotidiana, in cui di questa vengano esposti con serietà i problemi umani e sociali o perfino gli sviluppi tragici» (*Mimesis II* 97). In questo senso, don Chisciotte e Sancio sono immersi in un contesto quotidiano e reale, ma c'è un'ambiguità di registro che rende complesso stabilire se le scene raffigurate siano tragiche o comiche. La follia del protagonista non sembra mai essere pienamente intellegibile e le risposte date dall'ambiente circostante sortiscono un effetto di «comica confusione» (*II* 98). Alla base di questa visione, e del poco spazio originariamente dedicato all'opera, ritroviamo per l'ennesima volta la vicinanza di Auerbach a Hegel, che nelle sue lezioni di estetica aveva messo in luce l'ambiguità dell'autore spagnolo: della svolta che vede la cavalleria elevarsi a modello di una singolarità svincolata dalla mediazione divina, Cervantes non sembra voler rappresentare i valori ma, al contrario, ne mette in luce il «lato romanzesco» facendola apparire come «mania». Per questi motivi

l'intera opera è per un verso una presa in giro della cavalleria romantica, una vera ironia da cima a fondo [...], quel che capita a don Chisciotte è solo il filo a cui si intrecciano nel modo più amabile una serie di autentiche novelle romantiche, tese a conservare nel suo vero valore quel che il resto del romanzo dissolve comicamente. (Hegel 662-3).

Si tratta dunque di una serie di novelle che poi vengono *dissolte* dal comico. Secondo Hegel, Cervantes appartiene a quella linea della «poesia epica» che concepisce in maniera spiritosa il mondo cavalleresco e giunge all'intuizione solo attraverso il comico.³² Prima ancora di

³¹ Su questo si veda il quesito di Brandalise: «si tratta di anettere un altro importante riquadro al politico compito o ci si trova invece di fronte ad un passaggio che se effettivamente compiuto comporterebbe la messa in questione della struttura stessa dell'opera e degli assetti concettuali che vi hanno cercato e trovato un non facile equilibrio?» (335).

³² «E così tutto questo mondo, benché con preferenza e serietà si continui a metterne in rilievo l'eco, viene portato ad intuizione dal punto di vista del *comico*. Come esempio massimi di questa concezione spiritosa dell'intero mondo cavalleresco ho già citato prima [...] *Ariosto e Cervantes*» (Hegel 1239; corsivo dell'autore).

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

Auerbach, anche il giovane Lukács era partito da queste riflessioni ma nella sua teoria del romanzo aveva riservato uno spazio essenziale a Cervantes mantenendo al centro del discorso la positiva ambiguità del *Don Chisciotte*. Per Lukács la comicità dei personaggi è un sintomo del cambiamento di valori provocato dal tentativo di rinnovamento del cristianesimo: questo genera quell'inadeguatezza propria dell'uomo moderno che sarà centrale nelle figure romanzesche successive a Cervantes. In tal senso, la grandezza dell'autore sta nell'aver saputo intrecciare la follia del suo protagonista al momento storico in cui il romanzo cavalleresco cessava d'essere in continuità con l'epica.³³ È in questi fattori che si radica la particolarità del *Don Chisciotte*, romanzo non totalmente comico che fa oscillare l'ago della bilancia tra i generi.

Allargando lo sguardo, il romanzo aveva stimolato anche le riflessioni sul riso di Freud e Pirandello. Nei loro scritti si trovano delle posizioni estremamente affini: per entrambi, le vicende dell'*hidalgo* non sono mai totalmente comiche perché il protagonista prende sul serio tutte le cose che fa.³⁴ Più in particolare, nel saggio di Pirandello il *Don Chisciotte* ricopre un ruolo centrale perché, a differenza di Auerbach, l'autore ritiene che il romanzo non sia privo di problematicità e tragicità. Nell'*Umorismo* Pirandello inquadra il discorso da un punto di vista storico e, retrocedendo di qualche secolo, spiega come nella Francia medievale i poemi epici furono trasposti in forma romanzesca e «scesero tra il popolo» quando ormai le rappresentazioni di eroi integri e nobili facevano fatica ad essere lette seriamente. Questo cambiamento di paradigma, tanto decisivo nello spazzare via «gli eroi tutto d'un pezzo» (Pirandello 59) permette a Pirandello di fare lo stesso paragone di cui si servì Hegel (661 e ss) e che sarà ripreso da Auerbach, ossia tra Ariosto e Cervantes: come il *Furioso*, il *Don Chisciotte* racconta eventi cavallereschi ma si astiene dal rappresentarli con meraviglia. Le vicende di un cavaliere folle non sono puramente ludiche ma arrivano ad essere tanto credibili da risultare persino tragiche perché Chisciotte trasferisce la sua realtà – che ai suoi occhi è *seria* – in un contesto irreali. Di conseguenza, se per Auerbach il comico di Cervantes è una forza che abbassa la qualità della rappresentazione impedendogli di «prender il giuoco sul serio» (*Mimesis II* 112), per Pirandello invece il comico è indissolubilmente intrecciato al tragico: «[s]entiamo insomma che qui il comico è anche superato, non però dal tragico, ma attraverso il comico stesso. Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando» (95). Auerbach era ben consapevole della feconda ambiguità del *Chisciotte* – che «non è *solamente* comico» (*Mimesis II* 102) – ma tutto il capitolo “Dulcinea incantata” è caratterizzato da una serie di osservazioni che evidenziano le mancanze di Cervantes. Il critico si distanzia dai vari Schlegel, Pirandello, Freud e, soprattutto, da Bachtin perché non crede che la mescolanza di serietà e comicità sia un elemento trattato in modo problematico da Cervantes: «accanto alla gioia per il giuoco versatile vi sono un'asprezza e un orgoglio meridionali che gli impediscono di prendere il giuoco sul serio» (*II* 112). Nel *Don Chisciotte* non vede che una serie di episodi, un'accozzaglia di azioni scritte con perizia ma che si susseguono senza che mai sia espresso un giudizio sulle cose, senza che emergano i conflitti che sottostanno alle azioni dei personaggi:

³³ Cfr. Lukács, *Teoria del romanzo* 144 e ss.

³⁴ Scrive Freud: «Dopo però che l'autore ebbe dotato quest'uomo ridicolo della saggezza più profonda e delle più nobili intenzioni, facendone il rappresentante simbolico di un idealismo che promette, questo personaggio cessa di essere comico» (254n). Così Pirandello ne *L'umorismo*: «Don Quijote non finge di credere, come l'Ariosto, a quel mondo meraviglioso delle leggende cavalleresche: ci crede sul serio; lo porta, lo ha in sé quel mondo, che è la sua realtà, la sua ragion d'essere» (93).

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

Qui, sulla terra, l'ordinamento di ciò che è comprensibile si riduce a un giuoco: per quanto sia difficile dominare, giudicare i fenomeni, davanti al pazzo cavaliere della Mancía tutto diventa un girotondo allegro, confuso e divertente. (II 115)³⁵

Inoltre, il problema di questa rappresentazione sta nel fatto che i momenti di pazzia sono *separati* da quelli di saggezza. La constatazione della mancanza di un legame organico tra i due momenti crea una distanza molto ampia tra Auerbach e i critici menzionati più sopra. Il tema della pazzia, che facilmente si presta a situazioni comiche, non costituisce un problema in sé: il principe Myškin dà segni di follia eppure rientra perfettamente in una cornice seria; la grottesca vicenda di Gregor Samsa, per esempio, scavalca il principio di realtà ma i problemi che il personaggio si pone non escono dalla quotidianità di un commesso viaggiatore che rischia di arrivare tardi al lavoro. Di contro, le tortuose vicende di don Chisciotte e Sancio non arrivano al tragico e restano bloccate nella limitante dimensione dell'«onesto entretenimiento» (II 115). Com'è possibile, si chiede Auerbach, che un uomo di mezza età possa perdere la testa dietro dei romanzi cavallereschi? L'opera non tenta di spiegarlo perché Cervantes non crede che il romanzo possa «render trasparente l'ordine del mondo»; cosa che invece riuscirà a Flaubert, il quale farà dello stile la maniera assoluta di vedere le cose.³⁶ Per questi motivi, il romanzo di Cervantes rappresenta la vita sotto una lente che Auerbach definisce, con una formula quasi bachtiniana, «gaiezza universale» (II 116); lente limitante perché non può che raccontare parzialmente la realtà e sbiadire lo sfondo storico. Allo stesso modo, qualche capitolo dopo, Auerbach descriverà i limiti di Voltaire.

L'autore del *Candide* (1759) è solito raffigurare soggetti mettendo in risalto i loro lati comici e quindi schiaccia ogni complessità umana su delle banali tipologie o caricature. Queste rappresentazioni sono deficitarie perché, focalizzandosi sul tratto singolo, dimenticano che «la verità è composta di tutta la verità e del giusto rapporto tra le singole parti» (*Mimesis* II 165). Perciò Auerbach vede nella scrittura di Voltaire dei tratti eccessivamente banali: la sua rappresentazione della ressa alla Borsa di Londra non fa altro che selezionare e ritagliare una manciata di frammenti per mettere in ridicolo ciò che è funzionale al suo discorso. Analogamente, il passo tratto dal *Candide* in cui Cunegonda racconta le vicende della morte dei suoi familiari è criticato per la sua comicità e «sbrigatività quasi clownesca» (*Mimesis* II 169), al punto che i fatti tragici perdono la loro sostanza e lasciano spazio a un riso che, in maniera bergsoniana, Auerbach definisce come soffocamento della meditazione.³⁷

Ora, anche da queste pagine dalle quali emerge un senso di fastidio nei confronti della rappresentazione comica, capiamo che per Auerbach la realtà non si può offrire in frammenti, altrimenti si rischia di rimuovere il soggetto dall'*Hintergrund* che lo forgia e lo connota. Non è un caso che sia il capitolo su Cervantes, sia quello su Voltaire, si concludano su autori che Auerbach prende a modello: il primo chiama in causa Flaubert e la sua idea di adottare uno stile che rifletta l'ordine del mondo; il secondo si chiude sul realista «radicale» Saint-Simon e fa infine riferimento a Vico. Sembra che questi autori gli servano a dimostrare che la complessità del reale può essere raccontata e descritta solo facendo vedere che l'uomo è

³⁵ Si veda, ancora una volta, la convergenza con Hegel: «Mentre il romanzo più profondo di Cervantes ha già la cavalleria dietro di sé come un passato, che quindi può entrare nella prosa reale e nella vita presente solo come immaginazione isolata e assurdità fantastica, benché i suoi alti e nobili lati egualmente si innalzi oltre a quel che vi è di insulso e goffo ed insieme privo di sensibilità e subordinato in questa realtà prosaica, di cui ci mette vivamente dinanzi le insufficienze» (1239).

³⁶ «Flaubert intendeva trasformare la realtà per opera dello stile, sicché questa apparisse quale la vede Iddio, e l'ordine divino, in quanto concerne ogni frammento di realtà considerato, si dovesse incarnare nello stile dell'autore. Per il Cervantes un buon romanzo non serve a null'altro scopo che a un onesto divertimento» (*Mimesis* II 115).

³⁷ Cfr. la formula di Bergson: «Il comico esige dunque, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa come un'anestesia momentanea del cuore» (7).

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

«profondamente legato ai presupposti storici della sua esistenza» (*Mimesis II* 197). In molte parti della sua opera ribadisce con frequenza un concetto per lui essenziale: i destini degli uomini devono essere raccontati nella loro quotidianità in maniera seria – la superficialità di Voltaire e la gaiezza di Cervantes, per quanto lodevoli dal punto di vista estetico, non sono sufficienti a offrire un quadro complesso e problematico della realtà. Per questo motivo, l'estrema disinvoltura del *Chisciotte* non può essere apprezzata a fondo da Auerbach, dato che, come ha sottolineato Bertoni, Cervantes sembra sfuggire alla “chiara intellegibilità”: «il realismo del testo viene continuamente, ostinatamente contestato dall'interno, sovvertito dalla corrosiva volontà dell'eroe di stabilire che cosa è vero, reale, e soprattutto che cosa è degno di esserlo» (*Realismo e letteratura* 123).

Ciò detto, l'idea del comico che emerge dai vari capitoli di *Mimesis*, permette di comprendere che ogni qual volta che la rappresentazione della realtà si offre come superficiale, ambigua, parziale o, peggio ancora, moralistica, non si sposa con la concezione del mondo di Auerbach. Per raccontare le vite umane, che siano i duchi di Saint-Simon o gli usurai di Shakespeare, serve superare la separazione stilistica ed esporre qualsiasi comportamento individuale e collettivo in maniera seria – la tragicità, per Auerbach, assume un significato universale e permette di far vedere e raccontare le cose; le forme del comico, invece, inficiano le possibilità realistiche della letteratura.³⁸ Tuttavia, si tratta di una simmetria sbilanciata e parziale «perché a rendere potenzialmente realistico il tragico è un suo *a priori* costitutivo, e cioè l'aspetto della *problematicità*» (Castellana 150). Anche in questo frangente si sente un punto contatto con l'estetica hegeliana, dove al tragico viene dato valore primario per la sua capacità di cancellare «la falsa unilateralità» dell'individuo in conflitto: secondo Hegel, nella tragedia gli individui possono confliggere con la loro soggettività e scontrarsi con ciò che è a loro opposto, mentre la commedia porta sulla scena una soggettività dominata da una «infinita sicurezza».³⁹

4. Conclusioni

Attraverso questo percorso si è visto come Auerbach – progressista laico che scrive *Mimesis* da esule durante la Seconda guerra mondiale – lasci trapelare la sua avversione verso la comicità. Questa visione del mondo emerge ancor di più nei capitoli dedicati al realismo nel secolo XIX, dove dichiara apertamente di appartenere a quella classe borghese che, nel bene e nel male, ha segnato l'epoca in cui sta vivendo. I valori e i disvalori di questa classe trovano un riflesso nella tradizione realista dell'Ottocento che viene descritta a fondo in “All'hôtel de La Mole” e in “Germinie Lacerteux”. Si potrebbe continuare a riflettere a lungo sull'idea del comico in *Mimesis* e sarebbe stimolante verificare in maniera approfondita gli stilemi e le forme del comico presenti nella letteratura del «secolo serio» – il momento in cui la serietà del quotidiano egemonizza la narrativa occidentale sottraendo spazio al comico. Eppure, in molti testi ottocenteschi sembra che il realismo non sia mai totalmente allineato a questo paradigma, e la figura centrale del borghese non di rado ricade nella *serietà mancata*.⁴⁰ Il comico di certo non scompare dalla narrativa europea, ma assume nuovi connotati: perde i suoi presunti effetti di

³⁸ Cfr. il cap. 5 del recente studio di J. Nixon: «His prime concern was with the convergence of tragedy and realism: the point at which ordinary human suffering of the least powerful in society was recognised as having universal significance» (72).

³⁹ «nella commedia, con il riso provocato dagli individui che tutto dissolvono ad opera propria ed in loro, viene invece ad intuizione la vittoria della loro soggettività in sé sussistente in piena sicurezza» (Hegel 1341).

⁴⁰ Rimando nuovamente a Tortonese, “Alla ricerca della completezza: il borghese tra comico e serio”.

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

ribaltamento sociale e spesso convive a fianco del serio creando un orizzonte di senso diverso.⁴¹ Si tratta di spinte centrifughe che sfruttano le potenzialità del comico allargando lo spettro narrativo: a intuire questi fatti, negli stessi anni in cui scriveva Auerbach, è stato Bachtin, che parlava di un comico “abbottonato” e smorzato. Inoltre, anche nei romanzi realisti non di rado permane l’impalcatura della *Stiltrennung*, come accade sottotesto nei romanzi di Flaubert⁴² o, in modo evidente, in quelli di Dostoevskij.⁴³ Perciò la tradizione comica non è sostitutiva a quella realista e seria, ma a questa si mescola reggendo il vasto edificio del romanzo e dando prova della sua natura eterogenea.

Ora, soffermarsi su alcune fratture e ritornare su questioni irrisolte all’interno di *Mimesis* non significa delegittimare la proposta teorica di Auerbach. Al contrario, riflettere attorno ad alcuni snodi del saggio permette di verificare la complessità di un testo che a continua a parlare grazie alla sua dinamicità e al suo coraggio. Come ha spiegato lo stesso Auerbach, *Mimesis* non è un «edificio didattico» (“Epilogomena a *Mimesis*” 77) e non ha pretese di esaustività: restando sospeso tra ambizione per la totalità e semplicità degli strumenti analitici adottati, Auerbach si proponeva innanzitutto di illustrare un’idea e offrire una visione d’insieme.⁴⁴ *Mimesis* infatti è un «tentativo di storia della cosa stessa, e non è una storia delle sue definizioni» (“Epilogomena a *Mimesis*” 79) e, non a caso l’*essai* rimanda etimologicamente all’idea di tentativo. In questo modo, Auerbach è riuscito a unire l’intuizione al metodo, lo storicismo alla sintesi e di tenere uniti gli opposti: la sua forza, come ha scritto Mazzoni, risiede nella sua ambivalenza e nella sua inattualità (“Il paradosso di Auerbach” 51).

Senza preoccuparsi di esprimere tesi forti, *Mimesis* offre un quadro del susseguirsi delle epoche e di alcune tendenze della letteratura occidentale in maniera imperfetta e, per forza di cose, *parziale*. In questo modo emerge anche la particolarità del critico e il suo stile costituiscono l’*a-priori* – in senso adorniano – che rimandano a un contenuto che racchiude un giudizio critico sul mondo. Perciò i punti ciechi e il problema del comico che segnano *Mimesis* non oscurano né il suo disegno di fondo né le sue intuizioni, che restano tuttora indispensabili per orientarsi nel campo letterario.

⁴¹ Sulla perdita del riso e della forza del comico-popolaresco unificante durante la modernità, ha riflettuto anche Lukács. Il critico, sulla scorta di Hegel, spiega che il romanzo quale moderna epopea borghese non potrà davvero avere un legame organico con il popolo perché «gli uomini moderni, contrariamente agli uomini del mondo antico, si staccano coi loro fini e rapporti “personali” dai fini del tutto; ciò che l’individuo fa con le proprie forze lo fa solo per sé, e perciò risponde del suo proprio agire soltanto e non degli atti del “tutto sostanziale” al quale appartiene» (Lukács, “Il romanzo come epopea borghese” 136).

⁴² «Evocando il “nulla”, Flaubert non vuole alludere all’assenza di peripezie, ma esprimere un giudizio sul valore intrinseco dell’argomento: nelle sue parole sopravvive la radiazione di fondo della *Stiltrennung*, la traccia fossile di una gerarchia classicistica che persiste in epoca romantica, trasferendosi nell’idea che certi temi siano intrinsecamente meno nobili di altri e che, proprio per questo abbiano bisogno di essere riscattati. In confronto alle scene di storia che verranno narrate in *Salammbô* e in *La Tentation de saint Antoine*, il racconto provinciale di *Madame Bovary* è un tema privo di grandezza intrinseca, un argomento da nulla. Il libro sta in piedi per forza di stile benché il soggetto, in sé, non si presti alla bellezza» (Mazzoni, *Teoria del romanzo* 315-6).

⁴³ Si veda questo passo dei *Fratelli Karamazov*. Il narratore enuncia dopo aver parlato di Grigorij: «Anche su di lui mi verrebbe voglia di dire qualcosa, ma mi rincresce di distogliere ulteriormente l’attenzione del mio lettore con *banali storie di serve*; riprendo perciò il mio racconto, sperando che l’occasione di parlare di Smerdjakov si presenti da sé più avanti» (Dostoevskij 131; corsivi miei).

⁴⁴ Per questo arriva ad incarnare le caratteristiche della forma saggio come ha scritto Berardinelli: «autori ed opere letterarie vengono indagati in quanto momenti culminanti di un disegno storiografico, che può essere esplicito e delineato in tutte le sue parti, o solo potenziale e tratteggiato per rapidi scorci, attraverso l’analisi di ‘campioni’ stilistici ordinanti in vista della illustrazione di un’idea» (“La critica come saggistica” 68).

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

Oggi probabilmente un'operazione intellettuale simile risulterebbe inconcepibile: la frammentazione dei campi del sapere, i meccanismi della divisione del lavoro insiti nelle accademie e l'accoglienza dei metodi delle scienze dure nell'ambito umanistico non lascerebbero spazio a uno studio personale e libero come *Mimesis*. Auerbach, infatti, già negli anni Cinquanta era cosciente del fatto che non «bisogna restare vittime delle categorie concettuali» (*Letteratura mondiale e metodo* 96) e che «bisogna guardarsi [...] dal prendere a modello le scienze esatte» (“Epilegomena a *Mimesis*” 91). *Mimesis*, in conclusione, manifesta una dissonanza con il nostro tempo ma forse continua a parlarci proprio perché interseca piani diversi, sfida falsi universalismi e perché fa filtrare la filosofia della storia del suo autore. Ed è proprio quest'ultimo punto a far sì che il comico sia attaccato in tutte le sue forme: d'altronde, come scrisse il giovane Lukács, il saggismo impone di prendere sempre una posizione sulle cose del mondo.⁴⁵

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. “Il saggio come forma.” *Note per la letteratura*. Trad. di Enrico de Angelis, Einaudi, 2012, pp. 3-26.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, 2 voll., Einaudi, 1964.
- . *Studi su Dante*. Trad. Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Feltrinelli, 1999.
- . “Montaigne scrittore.” *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*. Trad. di Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi, Vittoria Ruberl, Carocci, 2007, pp. 7-23.
- . *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*. Trad. di Fausto Codino, Feltrinelli, 2007.
- . “Filologia della *Weltliteratur*.” *Letteratura mondiale e metodo*. Trad. di Vittoria Ruberl e Simon Aglan-Buttazzi, Nottetempo, 2022, pp. 55-72.
- . “Epilegomena a *Mimesis*.” *Letteratura mondiale e metodo*. Trad. di Vittoria Ruberl e Simon Aglan-Buttazzi, Nottetempo, 2022, pp. 73-92.
- Bachtin, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Trad. di Mili Romano, Einaudi, 1979.
- . *Estetica e romanzo*. Trad. di Clara Strada Janovič, Einaudi, 1979.
- Baudelaire, Charles. *De l'essence du rire et autres textes*. Gallimard, 2021.
- Berardinelli, Afonso. “La critica come saggistica.” *La ragione critic. Prospettive nello studio della letteratura*, a cura di Alfonso Berardinelli, Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo, Einaudi 1986, pp. 39-77.
- Bergson, Henri. *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Trad. di Arnaldo Cervesato e Carmine Gallo, Laterza, 2018.
- Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Einaudi, 2007.
- . “Auerbach, George Eliot e i paradossi del realismo.” *Mimesis, L'eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, a cura di Ivano Pacagnella e Elisa Gregori, Esedra editrice, 2009, pp. 411-424.

⁴⁵ Cfr. Lukács, “Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper” 25.

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

- Brandalise, Adone. "Il canone di Don Chisciotte." *Mimesis. L'eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, a cura Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Esedra editrice, 2009, pp. 355-364.
- Cangiano, Mimmo. *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*. Nottetempo, 2022.
- Castellana, Riccardo. *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*. Artemide, 2013.
- Combe, Dominique, "Genres et styles chez Erich Auerbach." *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, a cura di Paolo Tortonese, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 191-202.
- Curtius, Ernst Robert. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Trad. di Anna Luzzatto e Mercurio Candela, Quodlibet, 2022.
- Dostoevskij, Fëdor. *I fratelli Karamazov*. Trad. di Claudia Zonghetti, Einaudi, 2023.
- Fortini, Franco, "Mimesis." *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie*. Il Saggiatore, 1965, pp. 217-224.
- Freud, Sigmund, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Trad. di Silvano Daniele e Ermanno Saggittario, Bollati Boringheri, 1975.
- Hamon, Philippe, "La question des critères." *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, a cura di Paolo Tortonese, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 203-210.
- Hegel, Georg Wilhelm Friederich. *Estetica*. Trad. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, 2 voll, Einaudi, 1967.
- Holquist, Michael, "The last European: Erich Auerbach as precursor in the History of Cultural Criticism." *Modern Language Quarterly*, n. 54, 1993, pp. 371-391.
- Langella, Giuseppe e Davide Savio. "Introduzione." *L'umorismo* di Luigi Pirandello, Mondadori, 2019, I-LXXXVII.
- Lukács, György. "Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper." *L'anima e le forme*. Trad. di Sergio Bologna, SE, 2002, pp. 13-37.
- . *Teoria del romanzo*. Trad. di Francesco Saba Sardi, Garzanti, 1974.
- . "A propos de la satire." *Problèmes du réalisme*. L'Arche, 1975, pp. 15-40.
- . "Il romanzo come epopea borghese." *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*. Trad. di Clara Strada Janovič, Einaudi, 1976.
- Mann, Thomas. "Lubeca come forma di vita spirituale." *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, Mondadori, 1997.
- Mazzoni, Guido. "Auerbach: una filosofia della storia." *Allegoria*, n. 56, 2007, pp. 80-101.
- . *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- . "Il paradosso di Auerbach." *Letteratura mondiale e metodo* di Erich Auerbach, Nottetempo, 2022, pp. 9-52.
- Minois, Georges. *Histoire du rire et de la dérision*. Fayard, 2000.
- Moretti, Franco. "Il secolo serio". *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 689-725.
- . *Il borghese. Tra storia e letteratura*. Trad. di Giovanna Scocchera, Einaudi, 2017.

Il problema del comico in *Mimesis* di Erich Auerbach

Marco Fontana

- Nixon, Jon. *Erich Auerbach and the Secular World. Literary Criticism, Historiography Post-colonial Theory and Beyond*. Routledge, 2022.
- Paccagnella, Ivano. “Rabelais tra Bachtin e Auerbach (e Spitzer).” *Mimesis. L’eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, a cura Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Esedra editrice, 2009, pp. 325-342.
- Pirandello, Luigi. *L’umorismo*, a cura di Giuseppe Langella e Davide Savio, Mondadori, 2019.
- Rico, Francisco, “Un libro incompiuto.” *Mimesis, L’eredità di Auerbach, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Esedra editrice, 2009, pp. 27-34.
- Tortonese, Paolo. “Alla ricerca della completezza: il borghese tra comico e serio.” *Status Quaestionis*, n. 12, 2017, pp. 45-55.
- Sini, Stefania. *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*. Carocci, 2011.
- Sotgiu, Antonio. “Romanzesco, troppo romanzesco. Il *Decameron* negli scritti di Erich Auerbach.” *Studi sul Boccaccio*, n. 47, 2019, pp. 307-329.
- Spitzer, Leo. “L’enumerazione caotica nella poesia moderna”. *L’Asino d’oro*, n. 3, 1991, pp. 92-130.
- . *Rabelais. La formazione di parole come strumento stilistico, con un’appendice sui Contes drolatiques di Balzac*, a cura di Lucia Assenzi e Davide Colussi, Quodlibet, 2021.
- Vellucci, Guido. “*Mimesis* di Erich Auerbach tra il metodo scientifico hegeliano e il concetto di realismo esistente.” *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro. Dal Tommaseo ai contemporanei*, a cura di Bianca Maria Da Rif e Claudio Griggio, Olschki, 1991, pp. 231-279.