

# Romanticismo e realismo

## Erich Auerbach

---

(Traduzione di Christian Rivoletti)

Si dovrà certamente riconoscere come il contributo più caratteristico della letteratura del XIX secolo il fatto che quest'epoca abbia tentato per prima di rappresentare l'uomo nell'intera estensione della sua realtà quotidiana. Soltanto in questo ambito, ovvero nel cosiddetto realismo, l'attività letteraria possiede un legame costantemente vivo con le altre espressioni dell'esistenza degli uomini contemporanei, con la loro scienza, la loro tecnica, la loro economia e con i desideri e i pensieri che per lo più li assorbono completamente. Di contro le opere poetiche (nel senso più stretto della parola) del secolo, soprattutto della seconda metà, sono completamente, e spesso tragicamente, sprovviste di un rapporto con la vita esteriore e interiore dei contemporanei. Esse produssero in un primo momento alcune immagini poetiche puramente ornamentali o ancora il vago sentimento di un mondo collocato più in alto di quello quotidiano – ma il mondo più alto era sprovvisto di un legame vivo con quello quotidiano e risultava quindi totalmente disimpegnato. Più tardi persino questo effetto sulla comunità dei lettori si esaurì: nella seconda metà del secolo proprio le opere più significative della libera fantasia e del genio lirico rimasero estranee al popolo e addirittura estranee al pubblico, e l'autorità della ristretta cerchia dei loro ammiratori rimase problematica.

Al contrario le opere realistiche sono state ben di rado oggetto di un violento rifiuto e sono state piuttosto accolte con un ben altrimenti vivo e ben più ampiamente fondato interesse. Si sarebbe tentati, ad un primo sguardo, di associare la tendenza al realismo con lo spirito della scienza positiva, con il positivismo in genere, con il materialismo, il capitalismo e il socialismo, il dominio della tecnica e i collegamenti internazionali, e questo modo di vedere le cose è senza dubbio legittimo. Tuttavia esso risulta insufficiente, e addirittura errato, non appena a partire da ciò si postula una contrapposizione tra romanticismo e realismo – contrapposizione che risulta a portata di mano e che scaturisce senz'altro da una pri-

ma impressione. Su questo punto, però, la prima impressione non regge ad una disamina: l'intimo legame tra le prime opere realistiche e i fondamenti del pensiero romantico è infatti stretto e diretto. La pura indagine cronologica ci fa osservare che le prime grandi opere del realismo moderno, ovvero i romanzi di Stendhal e di Balzac, cominciano a nascere prima del 1830, e dunque nel pieno della fioritura del romanticismo francese e molto tempo prima di Comte, Renan e Taine: tutto ciò fa supporre che quell'atteggiamento, dal quale si fa confluire in tali opere sì tanti dati materiali e anzi la totalità del mondo materiale, non può essere ancora un atteggiamento positivistico.

Si concederà, spero, che entrambi i francesi Stendhal e Balzac vengano indicati qui come i primi realisti. La Germania non possedeva ancora al tempo una realtà che fosse da afferrare e in Inghilterra era ancora troppo forte da una parte lo storicismo, dall'altra la tradizione satirico-morale. Stendhal e Balzac, quest'ultimo in modo ancor più esclusivo e singolare, si sforzarono di acquisire la precisa realtà del loro mondo terreno, di assimilare non solo lo spirito, ma anche un "corpo" di quell'epoca. Osservarono gli strati del mondo sociale uno ad uno, afferrarono le condizioni concrete dell'esistenza dei viventi, senza escludere preventivamente nulla e senza sottoporre il materiale ad un trattamento che rischiasse poi di inficiare nel lettore il riconoscimento della realtà effettiva.

Ma tutto ciò non era mai davvero accaduto prima di allora? Non c'era forse stata, tanto per limitarsi alla Francia, una tradizione realistica nel teatro a partire da Molière e nel romanzo un'ampiezza della rappresentazione della realtà a partire da Sorel, Scarron, Furetière, Lesage? Certo, ad un primo sguardo appare evidente che questi predecessori risultano, negli ambiti di realtà che dischiusero, più limitati; che in loro, in maniera molto più forte, l'esperienza quotidiana prende forma attraverso determinati modi di vedere, vuoi razionali vuoi romanzeschi; e che essi infine, all'interno della letteratura del loro tempo, proprio nella misura in cui sono realisti, non ricoprono neppure lontanamente il significato ricoperto dai realisti del XIX secolo. Ma forse queste differenze possono venire avvertite come differenze di gradazione, e non tuttavia come differenze fondamentali. Gli eventi rivoluzionari e post-rivoluzionari – così si potrebbe argomentare – misero gli strati sociali in movimento, li scompaginarono vorticosamente, ne fecero fuoriuscire una miriade di avvenimenti e di problemi drammatici. È dunque del tutto naturale che la quotidianità, sino ad allora commisuratamente immobile, divenisse, nella sua improvvisa e vasta mobilità, ben più interessante di quanto non fosse mai stata e che così si sviluppasse nuova materia per il realismo e che nella sua totalità esso ricevesse una spinta più potente. Con questo le grandi opere realistiche del XIX secolo ci appaiono forse sufficientemente interpretate in relazione ai presupposti generali della loro origine: esse con-



quistano, attraverso le particolari condizioni della loro epoca, nuovi soggetti, nuove modalità espressive, maggiore importanza. Tuttavia esse non sarebbero così qualcosa di assolutamente nuovo, bensì un genere artistico in piena fioritura grazie a circostanze esteriori, ma la cui esistenza risulta comprovata da tempo.

Una tale analisi, da sola, finirebbe per trascurare l'aspetto essenziale. L'ampiezza della quotidianità non è il solo elemento decisivo nel realismo di Stendhal e di Balzac e dei loro successori europei e americani. L'elemento decisivo consiste piuttosto nel fatto che essi presero a mostrare l'uomo, mentre vive nella sua materiale quotidianità, presentandolo al contempo nella pienezza e profondità della sua interiore umanità, con lo scopo di interessare il lettore al destino di questo uomo, coinvolgendolo profondamente attraverso la compassione tragica. Le condizioni di vita quotidiana e le caratteristiche più personali non vengono disgiunte dalla personalità intimamente tragica dell'uomo. Esse non vengono rappresentate per suscitare il riso o per perseguire un insegnamento morale, e neppure per offrire ad una fascia di pubblico più elevata il variegato diletto della rappresentazione dei costumi e della vita degli strati bassi della società. Al contrario, è proprio nell'esistenza quotidiana ampiamente rappresentata che le passioni umane appaiono con la piena violenza dei loro problemi e l'uomo con l'alta dignità della sua tragicità. Proprio il malmenato e umiliato Julien Sorel, lo studente seminariale, al quale capita ogni sorta di strana disgrazia, è un eroe tragico; il povero Goriot, nella misera quotidianità della pensione Vauquer, è un eroe tragico; anche il vecchio Grandet non è comico come l'avarico di Molière. Ciò non esisteva prima – o non esisteva più da tempo. Si può credere di Molière, sebbene ciò sia molto dubbio, che egli si sia sforzato di uscire al di fuori dei confini del solo comico; si può concedere alla *comédie larmoyante* e soprattutto alle significative avvisaglie di Diderot di essere stati in un certo grado dei precursori; si può anche vedere in opere quali la *Manon Lescaut* un qualcosa che è orientato nella direzione che ci interessa; tuttavia né per l'ampiezza della quotidianità, né per la profondità della tragicità umana, né soprattutto per l'intreccio di entrambe le dimensioni si realizza in queste opere qualcosa di paragonabile al realismo del XIX secolo, la cui caratteristica assolutamente nuova consiste nell'innesco del tragico all'interno del quotidiano. Ciò si realizzò nel momento in cui tale realismo scoprì quella sfera della vita spirituale dell'uomo, che era rimasta per secoli solo appannaggio dello stile alto e dello strato socialmente più elevato dei re e degli eroi, dal cui perimetro la quotidianità era stata esclusa così rigidamente che all'eroe tragico non era permesso neppure di nominare un fazzoletto o di chiedere l'ora; nel momento in cui, dicevo, tale realismo scoprì quella sfera del tragico all'interno di un ambito nel quale sino ad allora avevano avuto un posto solo il basso

e il comico, e così facendo distrusse i confini segnati dalla divisione degli stili in modo più completo e radicale di quanto avessero fatto tutte le prefazioni poetiche, i pezzi teatrali e i romanzi storici dei contemporanei. E adesso si comprende che cosa intendevo, quando parlavo del legame esistente tra le prime opere del moderno realismo e le basi spirituali del romanticismo. Nel realismo della nuova epoca è davvero insita una demolizione della dottrina antica e classicistica e della sua concezione della dignità umana, quale non si trova con pari radicalità in nessun altro genere artistico. Al confronto l'unione di sublime e grottesco in Victor Hugo e nei suoi amici diventa un mero elemento ornamentale, il suo storicismo romantico diviene quasi ridicolo; al confronto le manifestazioni concrete dell'ironia romantica, quali si verificarono in Germania, appaiono prima di tutto come un sentiero marginale, almeno sino a quando non si è pronti a riconoscere che anche da quelle promana la luce tragica della vera realtà; al confronto divengono le potenti ombre di Shakespeare e di Cervantes non certo meno potenti, ma appare anche di fronte a loro qualcosa di totalmente nuovo, in cui la quotidianità non si manifesta come irruzione all'interno del tragico, bensì come la sua patria. Senza riguardo alla questione se mai Stendhal e Balzac ebbero consapevolezza di questa loro importanza, ritengo necessario utilizzare la grande scala di misura della dottrina tradizionale degli stili e della problematica ad essa collegata, al fine di poter valutare entrambi. Solo essa ci fornisce, credo, la motivazione e la legittimazione dell'interesse per le particolarità delle loro figure e della loro arte: altrimenti occuparsi invece della loro individualità nei suoi dettagli più esteriori, cosa che si è soliti fare soprattutto con Stendhal (ed è lui certamente ad invitarci a farlo), può divenire facilmente un gioco snobistico e infondato. Infatti come si potrebbe giustificare il nostro interesse preferenziale per una certa persona rispetto a tutte le altre, se non attraverso il fatto che proprio in lei si manifesta in modo particolarmente evidente una determinata svolta della storia spirituale, una delle apparizioni storiche di Dio? Si deve certamente supporre che sia sempre insita una qualche intuizione in tal senso, in quella magia che ci induce ad occuparci con passione di un'opera o di un uomo del passato. Ma questa intuizione non è sufficiente, e neppure può compiersi interamente, senza l'aspirazione ad una precisa chiarificazione e ad un'individuazione del luogo storico nel quale l'oggetto del nostro interesse sembra collocarsi. In questo risiede senza dubbio il compito autentico, che va al di là di se stesso, delle scienze storiche.

Indipendentemente dunque dalla questione se Stendhal e Balzac ne furono consapevoli – su tale questione torneremo più avanti – riconosciamo l'importanza storica delle loro apparizioni nella radicale infrazione del principio della divisione degli stili e dunque in una delle posizioni fondamentali del romanticismo. Già prima di allora la forma del ro-

manzo conteneva in sé qualcosa di potenzialmente romantico. Essa non rappresenta, ancorché priva del tragico realismo dei contenuti che le conferirono Stendhal e Balzac, una forma artistica classica: per esserlo le mancano la rigorosa unità d'azione, quella certa formulazione monumentale di ogni singola parola o frase, in breve, le proprietà specificamente classiche della disciplina formale e del *pathos*. Tuttavia essa era stata impiegata come forma anche al di fuori di ogni romanticismo e preromanticismo. Per primi lo storicismo romantico e, in modo ancor più forte, il realismo tragico resero efficace la sua natura intimamente romantica, rivelando la sua capacità di realizzare il principio della commistione degli stili in maniera radicale ed agevole. Il romanzo realistico non si lega tuttavia ad *una* sola delle posizioni fondamentali del romanticismo: come quest'una si è sviluppata assieme a tutte le altre posizioni fondamentali, provenendo tutte dalla fonte comune di *un* sentimento della vita, così scaturisce anche il romanzo realistico dalla medesima fonte comune.

Infatti che cos'altro è la rivolta, che ha inizio con Herder e Rousseau, contro il razionalismo e le regole, contro la civilizzazione e le caste sociali, l'indignazione contro il mondo della tradizione, vuoto e sottomosso oltre ogni misura, e contro il gioco sonante o il freddo inaridimento delle parole, e ancora che cos'altro è il ritorno alla natura, all'uomo, al sentimento, se non un tentativo di riconquistare la realtà autentica del proprio io e del mondo? (Quella realtà autentica, che nell'epoca del razionalismo e del classicismo sembrò irreggimentata sino alla falsificazione, sino alla perdita della propria specificità). Questo si manifesta in tutte le espressioni dello spirito nuovo e, infine, romantico. Lo storico romantico non distingue più la sua attività in uno studio di pura raccolta delle fonti basato su meri eventi da una parte, come i maurini,<sup>1</sup> e in una rappresentazione puramente riflessiva dall'altra, come Voltaire. Egli unisce piuttosto entrambi gli aspetti: il documento gli dà accesso non più al solo evento in esso testimoniato, bensì gli mostra nelle singole parti della sua forma lo spirito concreto di un'epoca passata e ne evoca immediatamente la rappresentazione: la concretezza reale è il suo fine. Il filologo non ricerca più le regole e gli usi normativi, ma l'origine e la volontà propria e intrinseca alle lingue e alle letterature; dal "così è" e "così deve essere" si passa ad un "così era", "così divenne" e "così è nel suo divenire": egli vuole consacrarsi alla realtà autentica. L'uomo di Stato o l'esperto di economia politica non interroga più il proprio intelletto sul

<sup>1</sup> Monaci benedettini francesi della congregazione di san Mauro, fondata nel 1621 da don Gregorio Tarrisse ed estintasi definitivamente in seguito alla rivoluzione. La loro operosità intellettuale, ammirata da tutto il mondo dei dotti, aveva il suo quartier generale nell'abbazia parigina di Saint-Germain-des-Prés e si esprime attraverso studi eruditi, raccolta di fonti e pubblicazioni di testi, in particolare relativi ai Padri della chiesa. [N.d.T.]

la migliore forma di governo, bensì interroga piuttosto il governo o l'economia già esistente sui propri mutamenti nazionali, geografici, storici, sociali, e sulle potenzialità che da esse organicamente possono scaturire: la realtà autentica è il suo principio e il suo fine. I poeti si affrancano, quanto più possono, da ogni convenzione formale, da ogni parola ornamentale consegnata loro dalla tradizione, da ogni forma di pura assennatezza, utilitarismo, pedanteria, intrattenimento e diletto, e si abbandonano ai sentimenti più immediati, alla più immediata natura, alla più immediata introspezione. E sebbene questo atteggiamento, in modo particolare in Germania, sia orientato molto di più verso una dimensione interiore e ideale piuttosto che verso ciò che ho chiamato il "corpo" dell'epoca, tuttavia anche in questo caso il punto di partenza consiste nella ricerca della realtà autentica del fluire della vita – si consideri che la *Luise Millerin* è pur sempre un'opera tedesca del 1783. L'enumerazione dei motivi preromantici e romantici potrebbe continuare e potremmo addentrarci ancor più nei particolari. In questo contesto la ribellione contro la tradizionale separazione degli stili non rappresenta un elemento casuale e autonomo, bensì uno degli aspetti fondamentali, sulla cui base è possibile interpretare tutti gli altri, così come tutti gli altri, a loro volta, lo illuminano. Sembrò che la separazione degli stili falsificasse e degradasse entrambe le possibilità di guardare l'uomo, in ugual misura, sia quella alta che quella bassa, sia quella tragica che quella comica: sembrò che tale separazione lacerasse in modo arbitrario la dimensione umana più autentica. Solo grazie alla sua rimozione sembrò che si riconquistasse ciò che nel classicismo razionalistico era mancato sopra ad ogni altra cosa: un'autentica dimensione terrena. Il classicismo aveva selezionato dalla realtà, nel migliore dei casi, un qualche elemento che poteva parergli utile a fini didascalici o di intrattenimento, si era ritagliato alla meglio un qualche pezzo dilettevole o istruttivo dai singoli dati di realtà, un pezzo di realtà che fosse ben capace di evocare qua e là il ricordo di esperienze reali, ma che in nessun modo potesse evocare la totalità del flusso vitale. Il desiderio di una concreta dimensione terrena, di un'esperienza dello spirito del mondo attinta dal suo corpo vivo era il nucleo propriamente comune delle varie forze dell'individualismo, dello storicismo e, anche, del lirismo, che si ribellavano contro il passato. È evidente che la mescolanza degli stili doveva trovare la sua più ricca e pura attuazione nella rappresentazione della realtà dell'epoca. In modo più immediato e completo di ogni oggetto storico fu il presente stesso a restituire la realtà; in modo più vero, preciso e radicale l'introspezione venne descritta attraverso l'esempio di un contemporaneo o addirittura della propria persona; in modo più vero e autentico venne rappresentato il mondo circostante, che lo scrittore stesso aveva direttamente sperimentato. Così il realismo nacque dall'essenza del romantici-



smo. Le correnti di pensiero successive lo trasformarono sotto vari punti di vista, arricchirono la sua materia, affinarono i suoi metodi; spesso, anche, lo resero più approssimativo e più univoco. Ma, ad ogni modo, non lo crearono, bensì lo trovarono già lì.

Resta sorprendente che il realismo non sia stato quasi per nulla studiato e considerato dal punto di vista della sua origine che è stata qui ricordata: ciò dipende certamente dal fatto che i suoi stessi inventori, Stendhal e Balzac, non erano consapevoli di quelle connessioni che ho indicato. Entrambi non erano in alcun modo in stretta relazione con i loro contemporanei romantici (nel senso proprio della parola). Stendhal detestava lo stile di Chateaubriand, voleva scrivere in modo esatto e oggettivo, come il codice civile, e in tutte le sue manifestazioni, nella sua passionalità fredda e edonistica, era ben lontano dalla generazione patetico-sentimentale di Lamartine e di Hugo. Tuttavia, all'interno della polemica sul teatro, negli anni Venti, scrisse l'opuscolo *Racine et Shakespeare*, nel quale, pur in maniera molto eccentrica, si schierò dalla parte dei romantici. Balzac, di sedici anni più giovane di lui, dichiarò sempre il proprio gusto classicistico e il proprio amore per Racine, del quale tuttavia non resta traccia nella sua opera: la sua mancanza di forma, il suo slancio sentimentale, la sua inclinazione all'invenzione e al commento melodrammatici ce lo fanno apparire, al primo sguardo, più romantico di Stendhal. In entrambi i motivi dai quali le loro opere scaturirono in modo diretto non ci mostrano in primo luogo niente che sia spiegabile nella direzione da noi indicata. E tuttavia si nasconde in entrambi, in maniera molto diversa, uno spirito romantico.

[...]²

In Balzac le cose stanno in un modo evidentemente più semplice. Qui non c'è alcun dubbio che si tratti della pienezza di una realtà più autentica, che egli la prenda assolutamente sul serio e che la tragicità delle sue figure si sviluppa all'interno della quotidianità. Le sue creature più perfette sono incarnazioni degli impulsi tragici, tali quali si mostravano nella realtà borghese del mondo che lo circondava. Quando, spesso, egli le enfatizza in maniera così terribile che esse non corrispondono più all'esperienza media della realtà, restano tuttavia sempre, grazie alla loro sostanza, all'interno di se stesse. Mentre a lui manca ogni vera libertà, ogni autentica idealità, le sue rappresentazioni della purezza del cuore o della genialità dello spirito restano conficcate nella dimensione materiale e risultano davvero misere. Il suo campo più strettamente peculia-

2 Ho ritenuto superfluo tradurre le due pagine di analisi della figura di Stendhal, i cui contenuti sono confluiti in maniera pressoché integrale nelle pagine dedicategli in *Mimesis*, alle quali rinvio nella traduzione italiana (E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, vol. II, pp. 220-235). [N.d.T.]

re sono gli impulsi umani all'interno di un mondo assolutamente materiale e terreno, le cui differenti figure vengono da lui prodotte con una fantasia talvolta infantile e sempre potente. La fantasia rimane all'interno dei dati di realtà: essa aumenta, connette, contrasta il già dato, ma non inventa niente che non sia materialmente già dato. Conosce addirittura poco dei più liberi movimenti della realtà interiore. Tuttavia, quando si descrive l'attività creativa di Balzac la parola fantasia si impone. Senza dubbio egli ha raccolto molti dati e tenta spesso delle analisi metodiche di una situazione o di un carattere. Ma la cosa non si esaurisce qui. L'esattezza dei suoi dati, quando descrive, ad esempio, affari finanziari o l'economia rurale, è a malapena affidabile: per esserlo gli manca la sobrietà. E nelle analisi si insinua in ogni momento un movimento febbrile che distrugge l'atmosfera delle constatazioni oggettive. Ciò che domina veramente è una fantasia sintetica, della quale egli stesso ha parlato spesso con parole non molto chiare. Questa fantasia è un qualcosa di sorprendente. Essa non è molto simile alla figlia di Giove e non svolge neppure le attività di cui Goethe tesse le lodi; ha a che fare con uomini che sono paragonabili agli animali senza fantasia di Goethe:

Tutte l'altre infelici  
stirpi di creature,  
di cui la germinante  
vivida Terra pullula,  
trascorrono pascendo  
in ottuso godere  
ed in torbide angosce  
l'efimera esistenza  
limitata ed angusta,  
sotto il giogo ricurve  
della Necessità.<sup>3</sup>

Con queste creature la fantasia alla quale si riferisce Goethe potrebbe rapportarsi solo scherzando giocosamente, come nel sogno di una not-

3 Come indica lo stesso Auerbach in nota, i versi sono tratti dalla lirica *Meine Göttin* di Goethe. Riporto il testo originale dei versi citati da Auerbach, sulla base di una moderna edizione critica: «Alle die andern / Armen Geschlechter / der kinderreichen / Lebendigen Erde / Wandeln und weiden / In dunklem Genuß / Und trüben Schmerzen / Des augenblicklichen / Beschränkten Lebens, / Gebeugt vom Joche / Der Notdurft»: J. W. von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*, vol. I, *Gedichte und Epen I*, edizione critica e commentata a cura di E. Trunz, Beck, München 1996, p. 145, vv. 48-58. Di seguito la traduzione dell'intera lirica: «A chi degli Immortali / spetta il premio più alto? / Con nessuno contendo; / ma la corona assegno / a lei perennemente / mobile e rinnovantesi, / alla più strana figlia / di Giove, dal suo grembo / espressa: Fantasia. // Egli le prodigava / tutti i grilli e i capricci / che di solito serba / solamente a se stesso, / e in quella folle pose / ogni sua compiacenza. // Redimita di rose, / recante in mano gigli, / percorre le vallate / screziate di fiori, / sulle farfalle impera, / e può, con labbra d'ape, / de' fiori la rugiada / sugger, leggero nettare, // over con svolazzanti / chiome ed oscuro sguardo / sibilar coi venti / intor-



te d'estate. Ma la fantasia di Balzac non sogna, né scherza. Essa prende sul serio coloro che sono prigionieri della quotidianità e conferisce loro addirittura una fantasia, attraverso la quale il quotidiano diviene tragico e talvolta persino melodrammatico. E tuttavia, senza possibilità di dubbio, è la fantasia che qui prende completamente sul serio il quotidiano, e non la ragione o la scienza o l'amore per il prossimo. Che cosa poteva averla talmente mutata e arricchita da mettere adesso alla prova proprio sulla realtà quotidiana la propria capacità di plasmare e da trovare in mezzo alle «altre infelici stirpi di creature» di Goethe il tragico essere umano? L'aveva cambiata una scoperta compiuta dal nuovo spirito europeo chiamato, nel pieno del suo rigoglio, romantico, una scoperta alla quale Goethe stesso aveva contribuito in misura significativa: la scoperta del divenire nel reale, l'esperienza della vita in ogni andito. Ciò che Balzac offre non è un resoconto o una critica, è la vita stessa. E la vita richiede, per venir descritta nel suo apparire completo e immediato, la fantasia.

Gli impulsi che condussero la fantasia di Balzac verso la realtà dell'epoca risiedono nel suo temperamento. La realtà gli giaceva di fronte come un pasto ricco e sontuoso di fronte a un ingordo, e la divorò con smoderatezza. Egli proveniva, com'è noto, dai bassifondi del romanzo popolare dell'epoca, una mescolanza di falso sentire e di realtà inautentica. Il romanzo popolare aveva potuto svilupparsi perché la letteratura classicistica di stile alto non appagava il bisogno di un sentire immediato. Qualcosa di tutto ciò è rimasto anche nei capolavori di Balzac. Tuttavia egli liberò il genere dalla sua bassezza e dai suoi falsi oggetti. La sua generosa disponibilità d'animo, un po' rozza, ma sempre entusiastica, e l'immediata sensualità del suo talento lo guidarono verso gli oggetti autentici di un'epica moderna. Lo condussero anche verso un decisivo rifiuto della moda della forma teatrale della mescolanza degli stili concepita dal romanticismo francese, contro la quale ha spesso polemizzato, come ha fatto ad esempio nella prefazione a *La peau de chagrin*. In questo modo non si rese conto che il suo realismo tragico, che per lui rappresentava un'esperienza assolutamente originaria, in un senso più profondamente storico

---

Romanticismo  
e realismo

no a rupi e grotte, / e iridescente come / crepuscolo od aurora, / onnicangiante sempre, / con selenico aspetto / agli uomini apparire. // All'Immortale Padre / grazie dunque rendiamo! / All'Eccelso all'Antico / a Colui che sì bella / imperitura sposa / agli umani largiva. // Egli soltanto a noi / con celesti legami / così la vincolava, / imponendole poi / nella gioia e nel duolo / come fedele sposa / di tenersi a noi stretta. / Tutte l'altre infelici / stirpi di creature, / di cui la germinante / vivida Terra pullula, / trascorrono pascendo / in ottuso godere / ed in torbide angosce / l'efimera esistenza / limitata ed angusta, / sotto il giogo ricurve / della Necessità. // Ma solo a noi concesse / – gioitene o mortali! – Ei la più agil figlia, / la beniamina sua. / Dolcemente accoglietela / al pari d'un'amante! / conferitele in casa / dignità di padrona. // E mai la vecchia suocera, / saggezza, offender osi / la tenera creatura! // Ma una maggior sorella / più posata, io conosco, / la mia segreta amica. / Ella non mi abbandoni / che col lume degli occhi, / nobile consolante / protettrice: Speranza!»: *La mia dea*, trad. di T. Gnoli, in J. W. von Goethe, *Opere*, Sansoni, Milano 1970, pp. 1295-1296. [N.d.T.]

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

Da allora il realismo tragico si è sviluppato in modo impressionante. La mescolanza degli stili non è più un problema per lui, e anche la vuota idealità contrapposta alla realtà, che rappresentava certo un residuo derivante dalla mentalità della separazione degli stili, è quasi scomparsa: conosce una presenza ostinata solo nella cosiddetta produzione dal carattere *kitsch*. Il problema del realismo tragico risiede da allora nel compito di sviluppare, a partire dalla realtà stessa, un ordine o una idealità che sia capace di realizzare la catarsi tragica. Di tale compito, qualcuno potrebbe forse obiettare, il realismo contemporaneo non è consapevole; tuttavia esso ricerca la vera realtà con uno sforzo instancabile e questa ricerca lo porterà (e deve portarlo) avanti. Il romanzo realistico trova proprio oggi, da quando ha attraversato l'intera epoca romantica e quella positivista, nuovi metodi, all'interno dei quali la ricerca della *vera* realtà può effettivamente avere inizio. E accanto al romanzo, il realismo tragico, al quale il palco ha iniziato a stare stretto, ha investito il cinema: qui si manifestano combinazioni sorprendenti, che di anno in anno sconfessano tutte le previsioni possibili, spesso deludendoci, eppure rimanendo evidentemente cariche di futuro, dal momento che il secolo dei lettori diviene sempre più un secolo di spettatori e di auditori. Due le strade che si profilano: nel romanzo, il dispiegarsi di una memoria consapevole, che irradia da se stessa un mondo terreno, un mondo che trema nelle proprie lacerazioni, che si distrugge in ogni momento e che si ricrea in modo nuovo, un mondo caotico e particolare al primo sguardo, e al contempo un mondo che, nelle allusioni tematiche, promette un ordine appena intuito, e che rinvia a tale ordine; nel cinema, una nuova costruzione del mondo esterno: questa, attraverso il dominio e l'unione del molteplice e del simultaneo, attraverso l'intrecciarsi degli eventi tra loro più diversi, comprime lo spazio e il tempo come non era mai accaduto prima, e non distrugge minimamente – io credo – tutte le tradizioni estetiche, bensì le scuote e le spinge verso nuove espressioni. Entrambi i tentativi hanno in comune una tendenza: al posto dello svolgersi ininterrotto di fasi relative a un singolo evento o a pochi eventi (che in precedenza il romanzo e il teatro avevano accuratamente prelevato dalla massa degli accadimenti reali), si fornisce un grande numero di eventi, di pezzi di eventi e di immagini, che si legano tra loro in modo tenue, che non si susseguono l'uno dopo l'altro e che non vengono quasi mai portati a termine, nel senso che si intendeva in precedenza. Ovunque gioca, all'in-

terno della singola rappresentazione, un complesso di “altri” eventi, i quali non avrebbero niente a che fare con essa, secondo la precedente concezione dell’unità di azione. Tale concezione dell’unità di azione sta scomparendo del tutto: il metodo della mera estrapolazione di un evento dalla totalità del vissuto del mondo appare al XX secolo come una falsificazione dell’autenticità del reale. Ciò è in stretto rapporto con il fatto seguente: alla contemporaneità appare come un qualcosa di ordinato in modo scorretto, o artificiale, quella rappresentazione apparentemente oggettiva in cui la consapevolezza di colui che vive l’evento sembra disattivata, oppure agisce secondo una scelta intenzionale. Al suo posto, il XX secolo trova una nuova esattezza dell’esperienza nel soggetto stesso che vive l’esperienza. Tutto ciò si può osservare meglio in alcuni romanzi moderni piuttosto che nel cinema: quest’ultimo infatti, con un’attenzione rivolta ad un pubblico che va definendo la propria identità in modo esitante, utilizza le nuove tendenze nella maggior parte dei casi solo come mezzi al servizio di un’unità di azione di vecchio stampo, e che per di più risulta essere di solito rozza e malamente costruita.

I nuovi metodi riguardano, come ho già detto, la vera realtà e la sua concretizzazione: hanno ampiamente superato l’accumulazione positivista dei dati materiali e l’hanno così annientata nella sua pretesa di una validità assoluta. Si avverte una nuova volontà di totalità e di unità, la quale non è però ancora definibile in modo talmente chiaro da poter venire annunciata come regola. A molti tutto sembra ancora caotico, come una nuova fase nel processo di distruzione della cultura borghese, ed essi reclamano l’ordine. Senza dubbio la vera realtà non può venire pensata e compresa se non come ordinata. Ma l’ordine è potuto difficilmente sorgere dalla mera volontà programmatica di un ordine: risulterebbe infatti necessariamente un ordine angusto, da qualsiasi parte attingesse le proprie regole, e tenterebbe di costringere la realtà, cosa che sarebbe comunque inutile. L’ordine della realtà deve sorgere dalla realtà stessa, o perlomeno da una dedizione di colui che vive alla realtà. Solo allora esso può risultare abbastanza grande, stabile ed elastico, da comprendere ed abbracciare il proprio oggetto. Molto tempo prima del romanticismo c’era stato già una volta un realismo tragico, che aveva afferrato il nostro mondo disordinato come vera realtà, in modo da ordinarlo. Parlo del realismo tragico del Medioevo e della sua fonte, la storia di Cristo. Essa rappresenta, in rapporto all’antichità, il più radicale annullamento del principio della separazione degli stili e, in senso assoluto, la più radicale realizzazione del realismo tragico: tale storia ebbe origine dalla dedizione di Dio nei confronti della realtà terrena. La nostra realtà è talmente mutata che qualsiasi mero ricorso a tale soluzione del passato risulterebbe insensato. Ma come potrebbe essere anche solo pensabile un ordine e una verità del reale se non attraverso lo sguardo di Dio su di esso?