

POLY
THE
Sis FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA

7 | **20**
25



eum

POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

7 / 2025



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista semestrale

Vol. 7 / 2025

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 979-12-5704-037-6

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

Massimo Bonafin (Università di Genova),
Silvia Caserta (University of St Andrews, UK),
Martina Di Febo (Università di Macerata),
Andrea Ghidoni (Westfälische Wilhelms-
Universität Münster, D), Antonella Scianca-
lepore (Université Catholique de Louvain, B),
Massimo Scotti (Università di Messina)

Coordinamento di redazione

Mauro de Socio (Università di Siena), Giulio
Martire (Università di Torino)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Giulia Conserva,
Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni,
Flavia Garlini, Daniele Giovannone, Sara
Gregori, Marcella Lacanale, Michela Margani,
Ilaria Muoio, Giulia Perosa, Valeria Russo, Elena
Santilli, Flavia Sciolette, Salvador Spadaro, Gloria
Zitelli

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge,
UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova),
Federico Bertoni (Università di Bologna),
Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore,
Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari,
Venezia), Riccardo Castellana (Università di
Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique
de Louvain, B), Alain Corbellari (Université
de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH),

Carlo Donà (Università di Messina), Florence
Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F),
Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee
University, Lexington, VA-USA), Franziska
Meier (Universität Göttingen, D), Christine
Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen
Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA),
Stefano Rapisarda (Università di Catania),
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander
Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia
Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini
(Università del Piemonte Orientale), Franca
Sinopoli (Sapienza Università di Roma),
Justin Steinberg (University of Chicago, USA),
Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

Web

<https://rivisteopen.unimc.it/index.php/polythesis>

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum - Edizioni Università di Macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Erich Auerbach: una prospettiva
sinottica sulla teoria ‘nascosta’

*Erich Auerbach: eine synoptische
Perspektive zur „verborgenen“ Theorie*

Atti del convegno di Villa Vigoni (8-11 luglio 2024)
pubblicati in tre fascicoli della rivista

a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini,
Christian Rivoletti e Paolo Tortonese

Indice

- CHRSTIAN RIVOLETTI
11 Erich Auerbach: una prospettiva sinottica sulla teoria
‘nascosta’. Introduzione
- Realistico e sublime*
- JAMES I. PORTER
25 La teoria del sublime secondo Auerbach
- Prima sezione. *Realismo / Rappresentazione della realtà*
- CHRISTIAN RIVOLETTI
49 Il “principio dell’immersione”: realismo letterario e storicismo
in Erich Auerbach
- CAROLINE MANNWEILER
77 Der ‚Realismusbegriff‘ in Auerbachs *Mimesis* als Symptom
der Paradoxien eines liberalen Weltliteraturdiskurses
- ANTON BIERL
93 Flache Wirklichkeitsdarstellung als Mythos oder narrative
Kunst der Performance in Homers *Odyssee*? Zu Auerbachs
erstem Kapitel in *Mimesis* über Odysseus’ Narbengeschichte
- CORRADO CONFALONIERI
123 Epoca, stile, campi di possibilità: la teoria di Auerbach per il
poema tra Boiardo, Ariosto e Tasso
- SILVIA CONTARINI
143 Manzoni e il realismo creaturale

Annuncio

CHRISTIAN RIVOLETTI

- 163 Ritrovamento di un dattiloscritto francese inedito di Erich Auerbach: *Letteratura e guerra* (Istanbul, 1940-41)

Piano generale dei fascicoli 8 e 9

Polythesis 8 (2025)

Seconda sezione. *Figura / Allegoria*

DANIELE GUASTINI

Il problema filosofico della distinzione tra figura e allegoria:
carismatico vs apofatico

ADRIANO ARDOVINO

Figuraldeutung. Osservazioni filosofiche sulla stratificazione
dei livelli figurali in Auerbach

MATTHIAS BÜRCEL

Inspirations néoplatoniciennes: Auerbach e i trovatori

THOMAS KLINKERT

Allegoria – figura – senso multiplo della scrittura. Leggere
Dante con Auerbach

LUCIA LAZZERINI

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

Appendice alla seconda sezione

MATTHIAS BÜRCEL E CHRISTIAN RIVOLETTI (ED. A CURA DI)

La lirica d'amore medievale: un manoscritto inedito di Erich
Auerbach

Terza sezione. *Filosofia della storia*

GUIDO MAZZONI

Mimesis e la storia

MARIO MANCINI

Auerbach e lo storicismo

MATTHIAS BORMUTH

Provisorisch denken nach Vico und Thomas Mann. Erich Auerbach als Kulturphilosoph

FRANCESCO VALAGUSSA

Auerbach. *Figura* e senso storico. Il progetto di una filologia della letteratura mondiale

Polythesis 9 (2026)

Quarta sezione. *Comico / Tragico*

PAOLO TORTONESE

Quale teoria del comico è presupposta da *Mimesis*?

VALENTINA STURLI

Serio, comico, tragico nella rappresentazione del triangolo amoroso: alcuni esempi

EMILIA DI ROCCO

Stilmischung nel medioevo inglese: Chaucer tra comico e tragico

GIULIA TRAMONTANO

Sull'imitazione ironica del quotidiano

SAMUEL TITAN

Auerbach lit Proust : aux origines de la notion d'imitation sérieuse du quotidien

RICCARDO CASTELLANA

Auerbach, il comico e la cultura popolare

Quinta sezione. *Gli anni dell'esilio: Auerbach in Turchia*

JOHANNES REGENBRECHT

«Modernisierung» durch «Europäisierung»? Erich Auerbachs Kritik an Atatürk und der kulturelle Humanismus in der Türkei

In occasione della pubblicazione del volume: Erich Auerbach, *Letteratura, guerra e storia dell'Europa. Saggi dall'esilio (1938-1947)*, Marsilio, Venezia 2025

con contributi di ROSITA D'AMORA, MARIO MANCINI e CHRISTIAN RIVOLETTI

Erich Auerbach: una prospettiva sinottica sulla teoria ‘nascosta’. Introduzione¹

CHRISTIAN RIVOLETTI



<https://orcid.org/0009-0007-9048-078X>

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Tre sono le motivazioni che hanno orientato la concezione di questo convegno. La *prima* è di ordine contingente, e riguarda in senso ampio *la fase culturale e il momento di riflessione scientifica che stiamo attraversando: una stagione particolarmente propizia alla valorizzazione dell'opera di Auerbach*, un periodo segnato dal sorgere di nuovi impulsi alla riflessione sul suo metodo e sulla sua teoria². Sebbene l'opera di Auerbach sia andata incontro nel tempo a una ricezione complessivamente costante, è possibile tuttavia riconoscere al suo interno fasi alterne, in cui l'interesse critico si è manifestato con maggiore o minore intensità. È infatti vero che molti studi di Auerbach sono divenuti presto, già nel corso del secondo Novecento, dei testi classici. In particolare la sua opera maggiore, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, apparsa per la prima volta nel 1946 a Berna e tradotta nei decenni successivi in tutte le principali lingue europee, è uno dei pochissimi libri di critica letteraria del Novecento a non aver mai realmente conosciuto l'oblio. Tuttavia è altrettanto innegabile che le generazioni di critici, i quali tra gli anni Sessanta e i primi anni Ottanta del secolo scorso si sono formati sulla

¹ Si riproduce qui, mantenendone volutamente il carattere orale originario, il testo della relazione introduttiva pronunciata al convegno tenutosi a Villa Vigoni dal 8 al 11 luglio 2024.

² In merito a questa prima motivazione riprendo qui liberamente alcune considerazioni già esposte nell'*Introduzione* a Auerbach 2010a, VII.

scia dello strutturalismo e ancor più del post-strutturalismo, ovvero durante la stagione dell'apogeo della *French Theory*, molto spesso hanno conosciuto Auerbach soltanto dopo aver letto Barthes e Foucault, dopo aver studiato Lacan, Derrida e le teorie del decostruzionismo. In altre parole, nella stagione del postmodernismo imperante, la proposta di una storia del realismo occidentale avanzata da Auerbach si trovava innanzitutto a fare i conti con studenti, studiosi e più in generale con lettori che nelle aule universitarie e nella saggistica contemporanea apprendevano che ciò che chiamiamo *realtà* non sarebbe altro che un *discorso sulla realtà*, che il reale, in un testo letterario, non potrebbe reclamare alcun diritto di cittadinanza (se non nei termini di un artificioso e convenzionale "effetto di realtà") e, infine, che il realismo letterario non avrebbe altra consistenza che quella di una mera illusione ottica.

È dunque soprattutto con il tramonto di questi paradigmi scientifici che l'interesse per l'opera e per il pensiero di Auerbach ha conseguentemente potuto riprendere quota, segnando una tendenza che sembra proseguire sino ad oggi. A partire dagli anni Novanta, infatti, e sempre più poi nel corso dei primi cinque lustri di questo nuovo millennio, si è assistito a una vera e propria *Auerbach renaissance* (per l'espressione rinvio a Auerbach 2010a, VII), con un susseguirsi di convegni e incontri internazionali (1992: Stanford; 1996: Marburgo; 2004: Berlino; 2007: Istanbul, Bressanone/Innsbruck e Parigi; 2008: Siena; 2016: Pavia; 2019: Marburgo³), e persino con il nascere di nuove istituzioni accademiche e scientifiche⁴.

Parallelamente è straordinariamente cresciuta, a livello mondiale, la bibliografia di articoli e studi dedicati ad Auerbach e alla sua opera⁵ – seppure in

³ Si indicano di seguito i volumi relativi agli atti dei convegni di Stanford (Lerer 1996), Marburgo (Pickerodt / Busch 1998), Berlino (Barck / Tremml 2006), Bressanone/Innsbruck (Paccagnella / Gregori 2011), Parigi (Tortonesi 2009), Siena (Castellana 2009) e Pavia (Colombo et al. 2018). Riporto inoltre titoli e dati dei convegni di Istanbul (*Erich Auerbach in Istanbul: Philologie – Geschichte – Verstehen*, 14-15/12/2007, convegno internazionale organizzato dal Goethe-Institut Istanbul e dal Consolato generale tedesco di Istanbul) e di Marburgo (*Dante – Dichter der irdischen Welt? Zur Aktualität von Erich Auerbachs Marburger Dante-Schrift, 1929-2019*, 16/11/2019, convegno organizzato dall'Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Marburgo), di cui non sono stati pubblicati gli atti.

⁴ Si vedano ad esempio in Germania lo *Erich Auerbach-Archiv* presso l'Istituto di Filosofia dell'Università Carl von Ossietzky di Oldenburg, inaugurato nel 2014, e lo *Erich Auerbach Institute for Advanced Studies* dell'Università di Colonia, fondato nel 2021.

⁵ Attualmente la bibliografia più ricca e aggiornata è Chihaia 2025, consultabile online, la quale comprende ben 508 titoli e considera repertori preesistenti. Tra le bibliografie in formato cartaceo, si segnala quella compilata da Diane Berthezène (in appendice al volume di Tortonesi 2009, 297-372), che comprende sia edizioni di opere e di singoli studi di Auerbach, sia numerosi articoli e contributi su Auerbach, pubblicati in varie lingue sino al 2008. Come sua prosecuzione, per gli anni 2009-2013 si può consultare la bibliografia, stilata da chi scrive, in appendice a Auerbach 2014, 191-193. Limitatamente alla bibliografia primaria si rimanda inoltre al catalogo curato da Martin Vialon in Auerbach 2018, 393-411 e, per il solo ambito italofono, alla lista allestita da Riccardo Castellana in Auerbach 2010a, 200-211 (poi ricorretta e leggermente ampliata in Castellana 2013, 179-190). Infine, limitatamente alla bibliografia secondaria e al periodo compreso tra il 1996 e il

tale bibliografia secondaria si registrino spesso notevoli oscillazioni riguardo a interessi, a livello scientifico, e soprattutto alla disponibilità a leggere veramente *Mimesis* come un'opera che vuole soprattutto offrirci una proposta di un disegno complessivo della storia della cultura e della letteratura occidentale⁶. Relativamente pochi sono ad esempio gli studi che si confrontano con le scoperte fondamentali di *Mimesis*, quelle che stanno alla base dell'architettura complessiva dell'opera, e pertanto del pensiero storico e teorico di Auerbach: l'opposizione tra *Stiltrennung* e *Stilmischung*, l'individuazione di «due brecce» storiche nella teoria dei livelli stilistici che domina il secolare sviluppo della letteratura occidentale, l'emergere prima di un realismo medievale, poi di un realismo moderno in coincidenza con la svolta storica che segna l'inizio della modernità e dell'era contemporanea.

Positivo è comunque senz'altro il fatto che, in diversi Paesi, molti testi di Auerbach siano stati di nuovo pubblicati, e in tal modo riproposti all'attenzione dei lettori, quasi sempre corredati di nuove introduzioni e apparati⁷. In alcuni casi, poi, si è avuta la fortuna di poter riscoprire testi dimenticati o ancora sconosciuti al pubblico occidentale. È il caso non solo delle lettere, ma anche di alcuni testi scientifici, come il giovanile dattiloscritto, rimasto a lungo inedito, su Vico e Descartes⁸, oppure di note o testi manoscritti⁹. Ed è anche il caso dei saggi dell'esilio di Istanbul: testi scritti da Auerbach durante i medesimi anni nei quali lavorava a *Mimesis*, pubblicati in lingua turca e poi rimasti a lungo (ovvero sino a pochi anni fa) sostanzialmente ignoti. A questi testi, che usciranno presto anche in traduzione italiana e che rivestono lo straordinario interesse di far luce sulla dialettica tra contemporaneità e visione storica nel pensiero del periodo trascorso da Auerbach in Turchia, abbiamo deciso di dedicare una sezione all'interno di questi atti¹⁰. Inoltre, a conclusione del presente fascicolo, sotto

2008, è utile la *Bibliografia ragionata* contenuta nel fascicolo monografico di *Moderna* dedicato ad Auerbach (Domenichelli / Meneghetti 2009) e curata da Elena Fabietti (Fabietti 2009).

⁶ Condivido su questo le riserve espresse da Mazzoni 2022, 11-12, che offre una sintetica disamina delle tendenze registrabili nella recente bibliografia su Auerbach.

⁷ Segnalo qui, senza pretese di esaustività, alcune recenti edizioni di raccolte di testi di Auerbach, pubblicate in varie lingue (riportando, ove opportuno, anche le date di riedizioni, talora indicative di una persistente o rinnovata ricezione): Auerbach 2003/2013; Auerbach 2003/2017; Auerbach 2006; Auerbach 2007; Auerbach 2010a; Auerbach 2010b; Auerbach 2014; Auerbach 2014/2016; Auerbach 2016/2018; Auerbach 2017; Auerbach 2018/2021; Auerbach 2022; Auerbach 2025a; Auerbach 2025b. Per un panorama più completo e dettagliato rimando alle bibliografie indicate sopra, nella nota 5. Segnalo infine che, proprio pochi mesi fa, è stata pubblicata in Germania una seconda edizione di *Mimesis*, corredata di una nota al testo e di una postfazione (Auerbach 2024).

⁸ Il testo *Vicos Auseinandersetzung mit Descartes* (tesi di laurea, 1921) è stato edito per la prima volta in Auerbach 2018/2021, 361-376.

⁹ Per esempio, le note autografe a margine del classico libro di Huizinga *L'autunno del Medioevo* (per le quali cfr. Cordibella 2017). All'interno di questi atti, inoltre, nel prossimo fascicolo verranno pubblicati da Matthias Bürgel e da chi scrive gli appunti manoscritti redatti da Auerbach per un corso tenuto a Marburgo nel semestre invernale 1930-1931 e dedicato alla lirica d'amore medievale (vedi sopra piano generale del fascicolo 8).

¹⁰ La raccolta completa degli undici saggi turchi sinora conosciuti è stata pubblicata per la

la rubrica «Annuncio», si segnala il recente ritrovamento di un dattiloscritto inedito sul tema *Letteratura e guerra*, redatto da Auerbach durante l'esilio a Istanbul.

Ripartire dai testi stessi di Auerbach è senz'altro fondamentale – e in tal senso le nuove edizioni hanno una funzione centrale. Ma nel leggere Auerbach mi pare altrettanto essenziale oggi dirigere l'attenzione e la riflessione – accanto ai singoli risultati specifici da lui raggiunti su un autore o un'opera letteraria, risultati che in vari casi possono apparirci in parte superati da indagini successive – sulle questioni che investono i principi teorici e metodologici da lui adottati.

E vengo con questo alla *seconda* delle tre ragioni a cui facevo riferimento in apertura. Una motivazione che ritengo ancor più importante della prima, perché nasce da un'esigenza inscritta all'interno dell'opera stessa di Auerbach – per questo suo rilievo si è deciso di indicarla nel titolo del convegno. Mi riferisco all'*esigenza di interrogarci sulle idee teoriche che stanno dietro al suo metodo e alla sua visione della letteratura, della storia e della realtà*. Come sappiamo, Auerbach mostra una grande prudenza, se non quasi una diffidenza, nei confronti di una teorizzazione esplicita, rigorosa e sistematica. Basti pensare alle dichiarazioni estremamente consapevoli, contenute negli *Epilegomena a Mimesis*, in merito alle volute oscillazioni nell'uso delle «categorie ordinative» in consonanza con uno «sforzo interpretativo [...] teso al particolare e al concreto», laddove «l'universale» astratto e teorico è bene che possa invece «adattarsi ogni volta al particolare» (Auerbach [1953] 2022, 90). Oppure basti rileggere le righe della postfazione di *Mimesis* nelle quali Auerbach spiega di aver «evitato d'elaborare teoricamente e di descrivere sistematicamente la categoria "opere realistiche di stile serio e di carattere serio"» (Auerbach [1946] 1992, vol. II, 342), preferendo invece adottare un metodo che pragmaticamente prende le mosse dalla lettura diretta dei testi letterari e dalla loro analisi. Questo atteggiamento, molto autoconsapevole, ha fatto sì che Auerbach non ci abbia lasciato articolate e dettagliate esposizioni teoriche sugli strumenti metodologici da lui prescelti. Eppure, qualsiasi lettore avvertito riconosce nelle sue opere, nelle sue tesi e, più in generale, nel suo pensiero un'innegabile profondità teorica e filosofica.

prima volta in traduzione tedesca in Auerbach 2014 (edizione poi tradotta in spagnolo in Auerbach 2017 e in giapponese in Auerbach 2025a). L'edizione italiana, riveduta ed ampliata rispetto a quella tedesca, è attualmente in preparazione con il titolo *Letteratura, guerra e storia dell'Europa* (Auerbach 2025b). Ai saggi turchi, che trattano la storia europea confrontandosi con temi politici e sociali in modo molto più diretto di quanto accada negli altri scritti di Auerbach (in proposito mi permetto di rinviare a Rivoletti 2017), e che per questo consentono di illuminare meglio la complessità del suo pensiero, negli stessi anni in cui scriveva *Mimesis*, verranno dedicati alcuni contributi all'interno della sezione di questi atti intitolata «Gli anni dell'esilio: Auerbach in Turchia» (vedi sopra piano generale del fascicolo 9).

È proprio a partire da questa dialettica, si potrebbe dire, da questa tensione tra due poli che è nato il presente progetto. Come invito ai partecipanti, dunque, a fare luce sul significato e sulla funzione di alcune parole-chiave: rispettando quell'indispensabile aderenza a un contesto «ogni volta» diverso, tentare al contempo di illuminare alcuni concetti centrali del metodo praticato da Auerbach per indagare la storia della letteratura e della cultura occidentale, e il loro rapporto con il mondo. La ricerca mira pertanto a individuare, a sviscerare e a ricostruire quelle idee-guida, quegli aspetti teorici del suo lavoro che ancora oggi sono rimasti “sommersi” o “impliciti” dentro agli esempi da lui analizzati nel corso delle sue indagini. Da qui il titolo di questo progetto, che allude a una teoria “nascosta”, a principi che in tal senso attendono di essere riconosciuti e di divenire oggetto della nostra riflessione.

A ciò si lega strettamente la questione del reperimento delle fonti, ovvero la domanda di quali autori e di quali testi possano essere alla radice del percorso che ha condotto Auerbach ad elaborare determinati concetti. Va infatti ricordato che in vari casi Auerbach non ci ha indicato espressamente le fonti a cui si è ispirato per le idee formulate in una sua determinata opera – oppure, in alcuni casi, vi ha alluso soltanto indirettamente, magari all'interno di uno scritto successivo¹¹. Indispensabile è quindi, spesso, un lavoro di ricostruzione della genesi del suo pensiero, un'indagine che collazioni e metta in rapporto le tappe e i tasselli di una teoria complessa ed estremamente ricca di riferimenti e di suggestioni.

La questione dell'indagine genetica ci introduce direttamente alla *terza* ed ultima delle motivazioni che stanno a fondamento di questo progetto, ovvero al tema della *forte coerenza del pensiero di Auerbach*, una coerenza che non è soltanto interna alle singole opere o ai singoli scritti, bensì si estende a interi filoni del suo lavoro di ricerca, giungendo, per alcuni aspetti, a inglobare in modo sorprendente l'intero sviluppo del suo pensiero. Per molti dei problemi affrontati da Auerbach, possiamo infatti affermare, a uno sguardo ravvicinato, che essi erano già *in nuce* – in alcuni casi verrebbe da dire ‘in potenza’ – nei suoi primi scritti, e che si sono poi espressi appieno e manifestati in modo chiaro e limpido nell'evoluzione successiva dei suoi lavori e del suo pensiero.

Come in una sorta di ‘ouverture’ naturale, alcune sue opere contengono i presupposti di quelle domande che si porrà poi in modo più preciso e a cui

¹¹ È ciò che accade con alcune idee che Auerbach eredita dalla grande tradizione romantica della ricezione della *Commedia* e che concorrono, a ben vedere, alla genesi del libro su Dante del 1929 (Auerbach [1929a] 2001). Nella prolusione inaugurale alla Cattedra di Marburgo, *Dante und die Romantik* [«Dante e il Romanticismo»], tenuta nel medesimo anno 1929 (e poi pubblicata, con titolo leggermente diverso, in Auerbach [1929b] 2018/2021), Auerbach indicò l'importanza ricoperta dalle intuizioni dei romantici tedeschi, con un'attenzione particolare alle idee di Schelling e di Hegel, le quali, oltre a confluire nel libro su Dante, giocheranno un ruolo essenziale anche per alcune idee espresse in *Mimesis* (su questo mi sia consentito rimandare al mio contributo «Il “principio dell'immersione”: realismo letterario e storicismo in Erich Auerbach», contenuto nel presente fascicolo).

troverà risposta successivamente. Per chiarire questo punto basterà pensare, tra i tanti esempi che potrei scegliere, al primo importante scritto su Dante, Auerbach [1929a] 2001, nel quale si possono riconoscere perlomeno tre elementi seminali fondamentali che troveranno pieno dispiegamento o saranno indagati e approfonditi in seguito. In primo luogo, vi troviamo infatti già i segnali di una forte attenzione per il nesso tra letteratura e realtà: sebbene quella connessione non sia affatto l'oggetto esplicito di tale studio, serpeggia di fatto in ognuno dei sei capitoli del libro, assumendo spesso il ruolo di un'istanza che orienta la lettura delle opere letterarie – e, andrà aggiunto, non soltanto di quelle di Dante. Molti anni prima della grande ricerca di *Mimesis*, nella cui postfazione si legge che «l'argomento di questi studi [...] occupa [l'autore] da lunghissimo tempo»¹², è possibile reperire già nella prima pagina dell'«Introduzione storica» al libro su Dante un rinvio al problema dell'imitazione della «vita reale», riferito alla poesia omerica, ovvero alle origini della letteratura occidentale (Auerbach [1929a] 1999, 3)¹³. E questo ci permette di mettere in luce un secondo elemento: l'aspirazione a collocare un autore e la sua opera nel quadro di una problematica storico-filosofica di lunga durata. Pur essendo uno studio interamente dedicato a Dante, infatti, Auerbach non manca di inquadrare le istanze fondamentali di quella sua indagine all'interno di un disegno più ampio, iscrivendole in una cornice costituita dall'introduzione storica del primo paragrafo (che ripercorre lo sviluppo del pensiero occidentale dai Greci al Medioevo cristiano) e dalla sintetica prospettiva conclusiva (che guarda invece agli autori successivi a Dante). Da questo punto di vista, quel libro mostra già in atto un modo di pensare ai problemi della letteratura che troverà piena espressione nel metodo che sarà poi dispiegato all'interno del grande disegno storico di *Mimesis*. Un terzo elemento, di ambito più specifico, che sorge con l'indagine condotta nel libro su Dante, è infine il quesito che negli anni successivi porterà Auerbach ad intraprendere l'indagine sulla figuralità, i cui risultati appariranno nel saggio *Figura* (Auerbach [1938] 2016). Nel libro del 1929, riprendendo un'intuizione di Hegel, Auerbach aveva ravvisato nella *Commedia* una perfetta simbiosi tra aspetti poetici ed aspetti strutturali, ed aveva individuato l'innovazione e la grandezza dell'opera nella capacità di Dante di conferire ai destini dei singoli personaggi una validità universale ed eterna, senza che per questo le loro storie

¹² «L'argomento di questi studi, l'interpretazione della realtà per mezzo della rappresentazione letteraria o "imitazione", mi occupa da lunghissimo tempo, e il punto di partenza fu la questione impostata da Platone nel X libro della *Repubblica*, la mimesi come copia della copia della verità, insieme con la pretesa dantesca di presentare nella *Divina Commedia* la realtà vera» (Auerbach [1946] 1992, vol. II, 339).

¹³ Nel capitolo su «La poesia giovanile di Dante», inoltre, si parla espressamente di «Realismus» (Auerbach [1929a] 2001, 81); sulla questione del realismo ritorna poi l'indagine nei tre capitoli centrali del libro, dedicati rispettivamente all'«oggetto», alla «struttura» e alla «rappresentazione» nella *Commedia*; il termine «realtà» compare infine addirittura nel titolo dell'ultimo paragrafo, che si può considerare una sorta di *Ausblick* verso il successivo sviluppo storico della visione realistica proposta da Dante.

e vicende individuali perdano nulla della concretezza particolare e realistica che li contraddistingue. Non aveva però ancora chiarito su quali basi storico-filologiche Dante avesse potuto realizzare la sua grandiosa innovazione. Nel 1929, tale quesito era dunque rimasto aperto, e proprio al fine di trovare una risposta, Auerbach avrebbe intrapreso negli anni successivi (tra il periodo dell'insegnamento a Marburgo e quello dell'esilio a Istanbul) un'indagine sui testi di San Paolo e dei Padri della Chiesa, che lo avrebbe portato alla scoperta del metodo figurale, e alla conseguente pubblicazione di *Figura* nel 1938. Ma c'è di più. La sua riflessione sull'applicazione del metodo figurale nella *Commedia* dantesca non si arrestò a quel saggio: infatti, pochi anni dopo, nel capitolo VIII di *Mimesis*, dedicato a Dante, Auerbach compì un passo ulteriore nel percorso della sua indagine. Se in *Figura* si era limitato a dimostrare, attraverso tre esempi (basati rispettivamente sui personaggi di Catone, Virgilio e Beatrice), come la concezione figurale venga attuata nel testo della *Commedia*, all'interno della grande storia del realismo letterario contenuta in *Mimesis*, invece, Auerbach osserva: «l'opera di Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta. La potente cornice s'infranse per la strapotenza delle immagini che essa incluse» (Auerbach [1946] 1992, vol. I, 220). La forza delle immagini realistiche – questo il nucleo dell'intuizione di Auerbach – è tale che esse tendono a svincolarsi dalla cornice divina, atemporale e metafisica, che le racchiude. In tal modo, all'interno della grande architettura storica di *Mimesis*, può emergere in maniera evidente l'affinità tra quelle che possiamo chiamare le due colonne portanti del disegno complessivo, ovvero tra il realismo dantesco (o medievale) e il realismo moderno (ottocentesco e secolarizzato).

Sarebbe senz'altro possibile riconoscere altri elementi seminali, all'interno del libro su Dante del 1929, che vengono poi successivamente ripresi, sviluppati o approfonditi¹⁴; così come sarebbe possibile fare esempi analoghi in scritti successivi, o persino precedenti a quel libro – si pensi al precoce interesse per lo storicismo vichiano o a un certo modo di intendere il razionalismo francese del XVII secolo, atteggiamenti entrambi presenti addirittura nella tesi di laurea di Auerbach (Auerbach [1921] 2018/2021). Credo tuttavia che gli esempi a cui ho fatto riferimento siano sufficienti ad illustrare il concetto che qui ci interessa, ovvero quello di una forte coerenza che caratterizza il suo pensiero, un pensiero che spesso si sviluppa penetrando sempre più in profondità dentro ai problemi che individua ed affronta nel suo percorso. Vorrei quindi rilevare proprio questa caratteristica di una salda coerenza, la cui densità – che si sprigiona da uno stile piano e cristallino – oppone una certa 'resistenza' (nel senso positivo del termine) alla nostra lettura: sono questa 'tenuta' e questa intensità degli

¹⁴ Altri fili del pensiero di Auerbach che si intrecciano nei suoi scritti a partire dal libro su Dante vengono indicati espressamente da Porter 2016, XXI-XXII, che osserva ad esempio come «the shrewd diagnosis of Christianity's dilemmas found in Auerbach's 1932 essay on Rousseau had already taken form in his mind three years earlier—indeed, it actually lay at the center of his view of Dante's great work [in] *Dante as Poet of the Earthly World*».

scritti di Auerbach a rendere necessarie riletture ed indagini più ravvicinate, così da poter cogliere ogni volta aspetti, intuizioni e idee che non avevamo ancora fatto oggetto di meditata attenzione, e che sono ancora capaci di stimolare la nostra riflessione teorica e metodologica.

Queste sono dunque le tre ragioni che hanno messo in movimento il presente progetto dedicato al metodo e alla teoria di Auerbach: la sua attualità, la sua profondità (ancora in parte ‘sommersa’, e pertanto da sondare e da scoprire), e infine la sua coerenza. Per realizzare tale progetto di indagine, considerata la grande ricchezza del pensiero di Auerbach, abbiamo deciso di appellarci a una pluralità di competenze e di mettere in dialogo studiosi che afferiscono a discipline diverse: dalla filologia classica e romanza agli studi di retorica, di teoria letteraria e di letterature comparate, alla filosofia e alla storia, nonché (tenendo presente il periodo dell’esilio di Auerbach) alla storia della cultura turca.

I risultati delle indagini e del dialogo, emersi da questa *prospettiva sinottica sulla teoria ‘nascosta’* di Auerbach, vengono proposti nel presente fascicolo (7, 2025) e nei due successivi (8, 2025 e 9, 2026) della rivista *Polythesis*, attraverso una struttura (vd. sopra indice e piano generale dei tre fascicoli) che si compone complessivamente di cinque grandi sezioni, ciascuna delle quali affronta un’ampia area di ricerca: «Realismo / Rappresentazione della realtà», «Figura / Allegoria», «Filosofia della storia», «Comico / Tragico» e «Gli anni dell’esilio: Auerbach in Turchia». Ognuna delle prime quattro sezioni, inoltre, si apre con un contributo che offre una riflessione teorica di carattere generale sul tema, al quale seguono contributi più specifici che mirano invece ad illustrare aspetti, aree cronologiche, autori, opere o problematiche particolari. Alle cinque macroaree menzionate, infine, si aggiunge un’ulteriore sezione («Realistico e sublime»), che è collocata quasi sulla soglia, subito dopo la presente introduzione generale, ed è composta da un unico saggio, dedicato a un tema non ancora oggetto di esplorazione sistematica, ovvero la teoria del sublime di Auerbach.

L’aspirazione di questa raccolta non è di aver abbracciato l’intera pluralità e complessità degli aspetti del pensiero di Auerbach, né di aver esaustivamente risolto i singoli aspetti esaminati, quanto piuttosto di aver potuto offrire un contributo all’esplorazione del suo metodo e della sua riflessione teorica, a beneficio di successive indagini e dibattiti.

Erlangen, 12 giugno 2025

Nel licenziare il primo fascicolo della raccolta di questi atti, desidero rivolgere, anche a nome dei miei tre colleghi co-curatori, un sentito ringraziamento a Villa Vigoni: la nostra gratitudine va in particolare al suo Segretario Generale Christiane Liermann Traniello, che sin dal primo momento ha fortemente creduto nel progetto di un colloquio internazionale sulla teoria di Erich Auerbach, e a tutto lo staff della Villa che ha ospitato i partecipanti con la sua consueta professionalità e cortesia. Si ringrazia anche la Deutsche

Forschungsgemeinschaft che con il suo generoso sostegno ha reso possibile la realizzazione di questo progetto scientifico. Ci è inoltre gradito ricordare che, oltre alle relatrici e ai relatori, al convegno hanno partecipato attivamente, intervenendo nelle discussioni, anche tre dottorande: Natasha Belfort Palmeira (Universidade de São Paulo / Université Sorbonne Nouvelle), Camilla De Simone (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara / Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), che nel frattempo si è addottorata con una tesi sul concetto di realismo creaturale in Auerbach, e Giulia Tramontano (Università degli Studi di Siena / Université Sorbonne Nouvelle), che parteciperà a questi atti con un proprio contributo.

Indirizziamo infine un sincero ringraziamento all’amico e direttore della rivista *Polythesis*, Massimo Bonafin, che ha prontamente accolto la proposta di pubblicazione degli atti del convegno auerbachiano e che ha generosamente seguito le varie fasi del lavoro con consigli e indicazioni, nonché alla redazione della rivista, in particolare ad Andrea Ghidoni, Giulio Martire e Mauro de Socio, per il loro attento e competente sostegno.

Riferimenti Bibliografici

- Auerbach, Erich, [1921] 2018/2021. «Vicos Auseinandersetzung mit Descartes», in Auerbach 2018/2021, 361-376.
- Auerbach, Erich, [1929a] 2001. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, 2. Auflage mit einem Nachwort von Kurt Flasch, Berlin-New York, De Gruyter.
- Auerbach, Erich, [1929a] 1999. *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1999, 3-161.
- Auerbach, Erich, [1929b] 2018/2021. «Entdeckung Dantes in der Romantik», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* 7, 682-693 (ora in Auerbach 2018/2021, 172-179).
- Auerbach, Erich, [1938] 2016. «Figura» (1938), in Friedrich Balke, Hanna Engelmeier (ed.), *Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des Figura-Aufsatzes von Erich Auerbach*, Paderborn, Fink, 121-188.
- Auerbach, Erich, [1946] 1992. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Auerbach, Erich, [1952] 2018. «Philologie der Weltliteratur», in Auerbach [1967] 2018, 291-299.
- Auerbach, Erich, [1952] 2022. «Filologia della Weltliteratur», in Auerbach 2022, 55-72.
- Auerbach, Erich, 1953. «Epilegomena zu Mimesis», *Romanische Forschungen* 65, 1-18.

- Auerbach, Erich, [1953] 2022. «Epilegomena a *Mimesis*», in Auerbach 2022, 73-92.
- Auerbach, Erich, 2003/2013. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, trans. by Willard R. Trask, introduction by Edward W. Said, Princeton, Princeton University Press (Fiftieth Anniversary Printing: 2003; First Princeton Classics Edition: 2013).
- Auerbach, Erich, 2003/2017. *Figura*, traduit de l'allemand par Diane Meur, postface de Marc de Launay, Paris, Macula (première édition: 2003; édition revue et corrigée: 2017).
- Auerbach, Erich, 2006. *Philologie der Weltliteratur-Filologia della letteratura mondiale*, tr. it. di Regina Engelmann, Castelmaggiore, Book Editore.
- Auerbach, Erich, 2007. *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, introduzione di Mario Mancini, tr. it. di Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi e Vittoria Ruberl, Roma, Carocci.
- Auerbach, Erich, 2010a. *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale.
- Auerbach, Erich, 2010b. *Yabanın Tuzlu Ekmeği. Erich Auerbach'dan Seçme Yazılar*, a cura di Martin Vialon, Istanbul, Metis Yayınları.
- Auerbach, Erich, 2014. *Kultur als Politik. Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas (1938-1947)*, herausgegeben von Christian Rivoletti, aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann, Konstanz, Konstanz University Press.
- Auerbach, Erich, 2014/2016. *Time, History, and Literature: Selected Essays*, ed. by James I. Porter, Princeton, Princeton University Press (2014: First Printing; 2016: Paperback Printing).
- Auerbach, Erich, 2016/2018. *Figura*, in: Hanna Engelmeier, Friedrich Balke, *Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des Figura-Aufsatzes von Erich Auerbach*, München, Brill-Fink (2016: a stampa, esaurito; 2018: e-book).
- Auerbach, Erich, 2017. *Cultura como politica. Escritos del exilio sobre la historia y el futuro de Europa (1938-1947)*, edición de Christian Rivoletti, traducción de Griselda Marsico, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Auerbach, Erich, 2018/2021. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, herausgegeben und ergänzt um Aufsätze, Primärbibliographie und Nachwort von Matthias Bormuth und Martin Vialon, Tübingen, Narr-Francke-Attempo (2018: Hardcover; Studienausgabe/Softcover: 2021).
- Auerbach, Erich, 2022. *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di Guido Mazzoni, tr. it. di Vittoria Ruberl e Simone Aglan-Buttazzi, Milano, Nottetempo.
- Auerbach, Erich, 2024. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, hg. und mit einer editorischen Notiz und ideengeschichtlichen Überlegungen versehen von Matthias Bormuth und Olaf Müller, Tübingen, Narr/Francke/Attempo.

- Auerbach, Erich, 2025a. 文学と戦争：ヨーロッパの歴史と文化をめぐる亡命者の思索 (1938-1947) [*Letteratura e guerra: Riflessioni in esilio sulla storia e sulla cultura dell'Europa (1938-1947)*], edizione di Christian Rivoletti, tr. giapponese di Yasunari Takada e Yoshikazu Takemine, Tokyo, Hosei University Press.
- Auerbach, Erich, 2025b. *Letteratura, guerra e storia dell'Europa. Saggi dall'esilio (1938-1947)*, a cura e con un saggio introduttivo di Christian Rivoletti, tr. it. di Rosita D'Amora, Marco Menicacci e Massimo Panza, Venezia, Marsilio, in corso di pubblicazione.
- Barck, Karlheinz / Tremml, Martin (ed.), 2006. *Erich Auerbach: Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin, Kadmos.
- Castellana, Riccardo (ed.), 2009. *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide.
- Castellana, Riccardo, 2013. *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide.
- Chihai, Matei, 2025. *40 Years of Auerbach Research. A Bibliography of Secondary Literature on Erich Auerbach's Mimesis since 1984* (consultabile online: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14685309>).
- Colombo, Raffaella et al. (ed.), 2018. *Mimesis 1946-2016*. Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach: Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016, Pavia, Pavia University Press.
- Cordibella, Giovanna, 2017. «Auerbach lettore di Huizinga. Le note autografe all'*Autunno del Medioevo* e la genesi di *Mimesis*, X», *Intersezioni* 37 (3), 325-340.
- Domenichelli, Mario / Meneghetti Maria Luisa (ed.), 2009. «Erich Auerbach», *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura* 9 (1-2).
- Fabietti, Elena, 2009. «Bibliografia ragionata», in Domenichelli / Meneghetti 2009, 233-268.
- Lerer, Seth (ed.), 1996. *Literary History and the Challenge of Philology. The Legacy of Erich Auerbach*, Stanford, Stanford University Press.
- Mazzoni, Guido, 2022. «Il paradosso di Auerbach», in Auerbach 2022, 9-52.
- Paccagnella, Ivano / Gregori, Elisa (ed.), 2011. *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007), Padova, Esedra.
- Pickerodt, Gerhart / Busch, Walter (ed.), 1998. *Wahrnehmen - Lesen - Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*, Frankfurt a.M., Klostermann.
- Porter, James I., 2016. «Introduction», in Auerbach 2014/2016.
- Rivoletti, Christian, 2017. «Attualità, politica e storia nei saggi dell'esilio turco di Erich Auerbach», *Intersezioni* 37 (3), 381-396.
- Tortonese, Paolo (ed.), 2009. *Erich Auerbach : La littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

Realistico e sublime

La teoria del sublime secondo Auerbach

JAMES I. PORTER 

<https://orcid.org/0000-0003-4937-4620>

University of California, Berkeley

Abstract

Though the evidence is scattered and the topic is rarely discussed, Auerbach's engagement with the sublime runs through the full length of his career. In this paper, I argue that his reflections on the sublime stand at the center of his thinking as a kind of "hidden theory" (una teoria nascosta) that defines and shapes his literary criticism. Auerbach's theory of the sublime gives us a new avenue for approaching the deepest layers of his thinking not only about literary realism, style, or aesthetic questions but also about ethics and reality, what we might call an ethics of the Real. For in the last analysis, or so I wish to propose, Auerbach's primary object is not literary texts but life itself.

quod est ante pedes nemo spectat, caeli scrutantur plagas

(ma quello che sta davanti ai nostri piedi nessuno lo guarda, si scrutano le plaghe celesti)
(Ennio in Cicerone 2008, 285)

Nell'ambito delle discussioni sul sublime, Erich Auerbach non ha ricevuto l'attenzione che merita. Sono a conoscenza di quattro soli saggi esplicitamente dedicati a questo argomento (Ankersmit 2001, Doran 2007, Jaeger 2018, Lombardo 2023)¹. È una carenza che sorprende, visto che Auerbach guardò con notevole attenzione alla categoria del sublime. Tra i lavori in cui questo

¹ Inoltre, affronta il tema del sublime anche Meneghetti 2018.

tema viene trattato più diffusamente ed esplicitamente, ci sono il saggio su Baudelaire del 1950-1951 (Auerbach 1951) e, all'interno di *Literatursprache und Publikum* (Auerbach 1958), il capitolo *Sermo humilis* con le sue tre anticipazioni (Auerbach 1941, 1952, 1954) e il capitolo *Camilla oder Über die Wiedergeburt des Erhabenen*. Se spingiamo lo sguardo più lontano, ci rendiamo conto che il discorso sul sublime (*das Erhabene, die Höhe*) è meno cospicuo nei suoi altri scritti, benché non ne sia quasi mai assente. *Mimesis* (1946) è un caso esemplare: le riflessioni sul sublime attraversano quest'opera come un filo rosso discontinuo, dal capitolo iniziale su Omero e la Bibbia ai capitoli su Dante, fino a quando questa categoria incontra la sua trasformazione moderna in Shakespeare, per poi essere assorbita nel romanzo realista francese del diciannovesimo secolo (Zola, Stendhal e Balzac) e, infine, tornare alle sue origini in Virginia Woolf.

Dico 'filo rosso *discontinuo*', perché se leggiamo con attenzione *Mimesis* vediamo che uno degli obiettivi di questo libro è rintracciare la presenza *oppure l'assenza* del sublime nella letteratura. Ecco, dunque, osservazioni come questa: «La tendenza del tempo [di Voltaire] non è più al sublime» (Auerbach [1946] 2002, II, 173). Questa osservazione di per sé non si spiegherebbe se Auerbach non avesse un vivo interesse a rintracciare il sublime lungo l'evoluzione della storia letteraria. Auerbach affronta per la prima volta il tema del sublime nello studio su Dante (Auerbach 1929), dove osserva che nella *Commedia* la classica divisione dei generi è crollata, così come la «separazione tra lo stile sublime e quello basso» (negli scritti successivi questo crollo verrà definito *Stilmischung*)²: il loro posto è stato preso da una nuova concezione del sublime. La posizione assunta da Auerbach nel 1929 si confermerà poi come modello per il resto del suo pensiero sulla letteratura.

Sebbene le attestazioni siano sparse, l'idea che Auerbach ha del sublime rimane sorprendentemente omogenea per tutta la durata della sua carriera. Si può anzi avanzare l'ipotesi che il sublime, una volta identificato il suo nucleo essenziale, così come lo intende Auerbach, sia al centro del suo pensiero come una sorta di 'teoria nascosta' che caratterizza la sua critica letteraria. E questo anche quando il convenzionale discorso sul sublime non trova spazio nei suoi scritti. Per dimostrarlo, tuttavia, è necessario cambiare il modo in cui ci accostiamo ad Auerbach come critico, perché è meglio vederlo come un pensatore il cui primario oggetto di ricerca è *la vita*, e non semplicemente i testi letterari. Inoltre, dato che Auerbach formula la sua teoria del sublime

² Cfr. «die Scheidung zwischen dem erhabenen und dem niederen Stil existiert nicht mehr» (Auerbach 1929, 22; cfr. *ivi*, 122, 204, 206). «Das Motiv des Stilbruchs» si annuncia per la prima volta nel saggio su Dante (Auerbach 1953, 14). I termini *Stiltrennung* e *Stilmischung* vengono impiegati per la prima volta in *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (Auerbach 1933a) e in *Romantik und Realismus* (Auerbach 1933, 153), poi di nuovo in *Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen* (Auerbach 1937). Sembra che questa terminologia venga abbandonata nel suo saggio conclusivo (Auerbach 1958).

indipendentemente e in larga misura contro Longino (Auerbach 1958, 33) e le tradizioni moderne basate su Boileau, Burke e Kant; e poiché concepisce il sublime come – allo stesso tempo – non classico, anticlassico e postclassico, gli studiosi formatisi all'interno delle tradizioni classiche devono adattare i loro metodi di lettura oltre che la loro terminologia, se vogliono seguire il pensiero di Auerbach. Questa, almeno, sarà la tesi principale di questo mio intervento. Ma prima di passare agli esempi, sarà utile elencare le cinque caratteristiche – diverse, ma sovrapposte – con cui il sublime viene individuato negli scritti di Auerbach.

Cinque caratteristiche del sublime auerbachiano

In primo luogo, per Auerbach l'idea di sublime non è collegata a un linguaggio aulico o a una elevazione dello stile, ma risulta piuttosto da una fusione (*Verschmelzung*) di elementi alti e bassi che deve essere ricercata, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, nella realtà quotidiana (Auerbach 1929, 31)³. Se andiamo a cercare il sublime nelle altezze, non lo riconosceremo quando lo avremo davanti a noi.

In secondo luogo, la *Stilmischung* – ovvero la mescolanza e la confusione dei livelli alto e basso dei *genera dicendi* classici – allude a questo riorientamento dell'attenzione, così come il suo congenere, il *sermo humilis*. Come Auerbach osserva, «*Humilis hängt zusammen mit humus, Erdboden, und bedeutet im wörtlichen Verstande niedrig, niedrig gelegen, klein gewachsen*», 'basso' e così via (Auerbach 1958, 34). Il sublime si ritrova in quei luoghi in cui le considerazioni classiche sullo stile, secondo la tripartizione in alto, medio e basso, si rivelano inadeguate agli oggetti rappresentati. Un'altra designazione per questi luoghi è *das Irdische*, o realtà terrena, come suggerisce l'etimologia di *humus*.

In terzo luogo, il sublime risulta da una radicale intrusione di un significato verticale – nel senso di profondo, intenso, religioso o etico – nel mondo delle umili, comuni e quotidiane dimensioni della vita. Il risultato di questa convergenza è la visione attimale e drammatica (Auerbach a volte scrive 'drastica') di profondità inaspettate e spesso 'terrificanti' (*schreckliche* o *fürchterliche*) nella superficie fenomenica della vita, ogni volta che questa si rivela densamente problematica, seria e 'tragica' nella sua urgenza concreta e specifica, nella sua 'intensità' e tensione conflittuale (*drückende Spannung*), con conseguenti risposte eticamente sconvolgenti (*moralisches Unbehagen*, *Qual* o *Verzweiflung*, Auerbach [1946] 1959, 13)⁴. A questo proposito sembra valere

³ Cfr. «verschmolzen» (Auerbach [1946] 1959, 147).

⁴ Su Auerbach 1951, v. più avanti. Un esempio precoce si trova nel suo saggio su San

questa regola empirica: se negli scritti di Auerbach traduciamo mentalmente ‘sublime’ e ‘sublimità’ con le parole ‘profondo’, ‘intenso’ o ‘problematico’, avremo colto l’essenza del loro significato; allo stesso modo, ogni volta che incontreremo questi fenomeni nei suoi scritti, ci troveremo nell’ambito del sublime anche se il termine non viene adoperato. Può accadere facilmente di equivocare la terminologia critica auerbachiana, a causa dell’uso idiosincratico e apparentemente anacronistico dei vocaboli: il ‘tragico’ non ha niente a che vedere con la tragedia; ‘problematico’ non ha niente a che vedere con problemi da risolvere. ‘Profondità’ è una metafora per complessità. ‘Umiliazione’ è un segno di vita qui sulla terra. ‘Realismo’ non è una forma letteraria: è la misura del coinvolgimento umano nella sua ineluttabile contingenza e complessità; negli «aspetti immediati dell’esistenza umana», nella sua concreta e sensibile attualità e particolarità (Auerbach [1946] 2002, 116).

In quarto luogo, il sublime non è un evento raro, ma un evento quotidiano o, quantomeno, una ‘apprensione’ (*apprehensio*) che riguarda la vita così come viene vissuta in tutta la sua urgenza quotidiana nell’*hic et nunc* (Auerbach 1958, 22). Questo è ciò che Auerbach intende quando si riferisce a *das Alltägliche*⁵. In quinto luogo, l’idea di sublime è intimamente legata a una concezione del realismo, ossia a una preoccupazione per il Reale (*die Wirklichkeit*, *das Realistische*, «eine eigentlichere, tiefer liegende, ja sogar wirklichere Wirklichkeit», Auerbach [1946] 1959, 540) di una ‘realtà terrena’ (*die irdische Wirklichkeit*) concretamente incarnata, esistenzialmente sentita e storicamente situata (Auerbach 1933, 153)⁶. Poiché il realismo esistenziale è una costante negli scritti di Auerbach, mentre altri indicatori del sublime non lo sono, accade facilmente di non rendersi conto del legame con il sublime che invece è presente nelle esperienze di cui parla. In breve, l’idea del sublime affiora ogniqualvolta si manifesti una forte preoccupazione per l’‘intensità’ e la ‘profondità’ dell’esperienza e del sentimento di fronte alle realtà esistenziali umane che si trovano in un «presente sensibile»⁷. Questo tipo di reazione al mondo è, agli occhi di Auerbach, spirituale ed etica piuttosto che estetica o poetica (Auerbach

Francesco di Assisi (Auerbach 1927, 77), dove tuttavia il discorso sul sublime è assente, anche se le caratteristiche qui menzionate sono pienamente attive.

⁵ «Die erhabene Wirkung Gottes greift hier so tief in das Alltägliche ein, daß die beiden Bezirke des Erhabenen und des Alltäglichen [...] grundsätzlich untrennbar sind» (Auerbach [1946] 1959, 26). Si veda anche il saggio *Literatursprache und Publikum*, in cui Auerbach delinea la prospettiva della propria indagine, che non è il prodotto di una *Theorie*, ma ha implicazioni pragmatiche per la vita morale. In questione c’è una presa di coscienza della propria collocazione storica: «Einsicht in die vielfältigen Beziehungen eines Geschehens aus dem wir stammen [...]; eine Feststellung des Ortes an den wir gelangt sind [...], innerste Teilnahme an uns selbst, und eine Aktualisierung des Bewußtseins: ‘wir hier und jetzt’, mit allem Reichtum und Beschränkung, die es enthält» (Auerbach 1958, 22).

⁶ Cfr. «die echte Wirklichkeit» (Auerbach 1933, 146).

⁷ Per esempio: «Die Intensität des Persönlichen» (Auerbach 1929, 29); «tiefere Intensität» (ivi, 175); nel primo capitolo di *Mimesis*: «die sinnliche Gegenwart» (Auerbach [1946] 1959, 245).

[1946] 1959, 148). E, come suggerisce la rottura con gli stili classici, questo tipo di esperienza manca nella retorica, nella critica e nella letteratura classiche, e si trova solo nella tradizione giudaico-cristiana e in quella laica della modernità. Questo è il controverso nucleo della tesi che Auerbach sviluppa dai suoi primi scritti fino agli ultimi. La teoria del sublime di Auerbach può sembrare ‘stipulativa’ e arbitraria. Non è così. In realtà, si ricollega – inconsapevolmente o solo intuitivamente – con le più antiche concezioni di sublime del mondo classico. Sull’antichità greca e romana Auerbach si sbagliava, peraltro non più della maggior parte dei classicisti che non sono arrivati a distinguere il sublime prima e dopo Longino (cfr. Porter 2016). Svincolato dagli stili grandiosi ed elevati e dalle emozioni ad essi associate, e anzi dalla nozione stessa di stile, il sublime può rientrare in una più vasta terminologia critica che può includere quanto è stato recentemente definito ‘estetica del quotidiano’ (Leddy 2012). Come spero di mostrare, Auerbach può aiutarci a ripensare queste antiche tradizioni, una volta eliminato il suo presupposto secondo cui nell’antichità il sublime è necessariamente legato al sistema classico degli stili.

Stilmischung e sermo humilis

La principale sfida di Auerbach alla cultura convenzionale è la constatazione che, al di fuori della letteratura classica greca e romana, si perviene al sublime tramite la rottura delle categorie classiche di stile alto, medio e basso, la cui separazione o *Stiltrennung* è stata rigorosamente osservata nei periodi classici (anche in Longino) sulla base del contenuto e della forma, con il sublime relegato ai pensieri elevati trasmessi in ‘stile elevato’⁸.

Auerbach chiama questa rottura del sistema classico degli stili *Stilmischung*. Il termine è fuorviante. La *Stilmischung* non ha nulla a che vedere con lo stile medio o ‘misto’ della retorica classica, in cui gli stili più alti e quelli più bassi si fondono in un livello intermedio, e non si tratta di una semplice giustapposizione di temi alti e dizione bassa. Al contrario, presagisce la confusione e la ‘distruzione’ (*Vernichtung* o *Zerstörung*) dell’intero sistema classico degli stili, ovvero quanto Auerbach talvolta definisce *Stilbruch* (Auerbach 1933, 145, 153; Id. 1951, 278; Id. [1946] 1959, 185; Id. 1958, 13, 32, 142-144). I tradizionali registri stilistici, una volta infranti, perdono la loro validità, perché quanto era stato un tempo il loro oggetto ora non è più rilevante: la realtà umana e i suoi interessi sono radicalmente cambiati⁹. Al loro posto, i lettori dell’Occidente europeo si trovano di fronte a oggetti dell’esperienza completamente nuovi. Il

⁸ Su Longino cfr. Auerbach 1958, 144.

⁹ Con l’avvento dell’umanesimo rinascimentale «die Wirklichkeit, in der die Menschen leben, verändert sich, sie wird breiter, reicher an Möglichkeiten und grenzenlos» (Auerbach [1946] 1959, 321).

crollo e la riorganizzazione dei quadri interpretativi, dei modi di interpretare la condizione umana: ecco il tema più persistente negli scritti di Auerbach, e la *Stilmischung* è uno dei segnali e dei sintomi di questi mutamenti storici, dalla tradizione giudaico-cristiana a quella laica moderna. Ma la *Stilmischung* è anche ciò che sopravvive a ciascuno di questi mutamenti, proprio come fa la condizione umana. Perché, in fin dei conti, per Auerbach l'esistenza umana è una faccenda intricata, di per sé una *Mischung* fra elementi alti e bassi; e questo spiega perché egli consideri la letteratura un modo di pensare e di essere e non semplicemente un modo di scrivere. Ad esempio, la *Lebensform* di Montaigne non può essere trattata dalla scrittura *se non* attraverso la *Stilmischung*: la cultura (*Bildung*) di Montaigne e la sua forma di vita (*Lebensform*) sono il contrario di «abstrakt, wirklichkeitsleer, dem Beliebigen-Alltäglichen abgewandt und 'stiltrennend'» (Auerbach [1946] 1959, 308). Si noti l'insolito utilizzo di *stiltrennend* tra virgolette; Auerbach sta descrivendo uno stile di *vita*, e non uno stile letterario¹⁰.

Secondo tradizionali interpretazioni – che non condivido – del pensiero di Auerbach, il verificarsi di questa rottura con il sistema classico viene fatta risalire all'avvento del Nuovo Testamento e al nuovo stile che lo caratterizza, il *sermo humilis*, ovvero il *sermo piscatorius* (la parlata dei pescatori) dei Vangeli che, deriso dagli autori pagani classici per la sua mancanza di raffinatezza retorica, è stato polemicamente adottato dalle autorità cristiane come punto di orgoglio (cfr. Doran 2007). Auerbach rintraccia il sorgere di questo nuovo stile nei primi Padri della Chiesa, nel martirologio (ad esempio, la *Passione di Perpetua*), nei sermoni di Agostino e nel suo *De doctrina christiana*, e culmina nella *Divina Commedia* di Dante, quel poema sacro (Auerbach [1946] 1959, 179) che «non è sublime nel senso classico», perché in esso «c'è troppo realismo, troppa vita concreta, troppo *biotikon*» (Auerbach 1941, 59-60). L'eccezionale conquista di Dante è aver portato il sublime cristiano in una forma moderna e vernacolare. Come i suoi predecessori, il sublime dantesco poggia sulla difficile coincidenza di umile e sublime. Il modello di questa coincidenza stilistica, che Auerbach aveva delineato già nel 1929, è l'improvvisa e violenta apparizione (*Erscheinung*), o meglio la violenta irruzione, della divinità in forma umana: l'incarnazione di Cristo (Auerbach 1941, 50 e 63-64; Id. [1946] 1959, 147).

Dietro il modello stilistico, tuttavia, si nasconde il più fondamentale principio dell'apparizione di una dimensione verticale (un appello al divino o a un'istanza etica) all'interno del piano orizzontale dell'esperienza umana. La verticalità non implica necessariamente elevazione letteraria, né segnala la presenza di un universale; la sua funzione è quella di segnare, all'interno dell'esperienza vissuta, una interruzione che rende la vita frastagliata, complessa, diversa da se stessa e discrepante: in breve, segnala ciò che dà profondità (più che altezza)

¹⁰ Cfr. «das menschlich Tragische begegnet [den Menschen] jeden Tag im gemischten, unausgewählten Material des Lebens» (Auerbach [1946] 1959, 92).

e concreta specificità alla vita³². È questa incommensurabilità *all'interno della vita stessa* che crea un nuovo paradigma di realtà e un nuovo modello di realismo in letteratura, nonché un nuovo strumento critico per valutare entrambi. Per vedere come Auerbach arriva alle sue conclusioni e perché sono così importanti, sarà necessario procedere per gradi¹¹. In seguito, passerò a considerare le conseguenze più ampie della teoria di Auerbach.

Stilmischung e sermo humilis, rivisitati

Gli studi su Auerbach tendono a ritenere che la *Stilmischung* nasca solo a partire dai Vangeli cristiani¹². In realtà, per Auerbach la *Stilmischung* ha origine nella tradizione ebraica, e in particolare nella Bibbia ebraica, in cui è proprio la dinamica tra umiliazione (*Erniedrigung*) e sublimità (*Erhabenheit*) a caratterizzare la concezione dell'esistenza umana¹³. È questo il precedente e il vero *modello* per la successiva versione cristianizzata del *sermo humilis* sublime e di una delle sue caratteristiche stilistiche – la paratassi – che deriva direttamente dalla traduzione latina della Bibbia ebraica (ivi, 77)¹⁴. Secondo Auerbach non solo il sublime ebraico è un modello per le successive concezioni di sublime, ma questa sensibilità è strettamente collegata – tramite la sintassi e in altri modi – alla tradizione che darà vita al sublime cristiano e poi a quello moderno, laico³⁷. In passi come quello che segue, tratto da *Mimesis*, possiamo osservare come la Bibbia sia già il prodotto di una *Stilmischung* e allo stesso tempo il rifiuto *avant la lettre* di una *Stiltrennung*: «Schon von Anfang an [gestaltet sich] in den Erzählungen des Alten Testaments das Erhabene, Tragische und Problematische [...] gerade im Häuslichen und Alltäglichen» in maniera che risultino «nicht nur tatsächlich ungetrennt, sondern grundsätzlich untrennbar [...]» (Auerbach [1946] 1959, 22-25)¹⁵. Dato che il sublime e il quotidiano sono inseparabili nella Bibbia ebraica, la separazione degli stili non vi ha luogo. Quello che la Bibbia ebraica ha e che invece Omero non possiede («nicht besitzt», Auerbach 1953, 1) è l'intricata connessione tra 'sublime, tragico e problematico', che insieme riflettono un confronto diretto con i particolari concreti della realtà quotidiana

¹¹ Purtroppo non c'è spazio per discutere dell'interesse di Auerbach nei confronti di Longino o per parlare del capitolo *Camilla* di *Literatursprache*, che rappresenta la sua più ampia trattazione su Longino.

¹² «It is in the Christian gospel [...] that the affinity between [...] *sublimitas* and *humilitas* is first established» (Said 2003, xix).

¹³ «mitten im Unglück und in der *Erniedrigung* offenbart sich durch ihr Tun und Reden die *Erhabenheit* Gottes. [...] *Erniedrigung* und *Erhöhung* gehen viel tiefer und höher als bei Homer, und sie gehören grundsätzlich zusammen» (Auerbach [1946] 1959, 21).

¹⁴ «Ein hoher Stil aus parataktischen Gliedern ist an sich in Europa nichts Neues, schon der biblische Stil hat diesen Charakter (vgl. unser erstes Kapitel)» (Auerbach [1946] 1959, 107).

¹⁵ Lo stile epico di Omero è più vicino alla *Stiltrennung* classica, di cui è un'anticipazione.

«in tutta la sua ampiezza e profondità», e dunque il ‘realismo’, nel senso che Auerbach dà a questo termine (Auerbach [1946] 1959, 25, 138). Dobbiamo notare che tutte e cinque le caratteristiche, menzionate poco sopra, del sublime auerbachiano sono già presenti e considerate nel capitolo I di *Mimesis*, ovvero «schon von Anfang an in den Erzählungen des Alten Testaments» (ivi, 25). Nella Bibbia ebraica e, più in generale, nella tradizione giudaico-cristiana, il sublime designa un’esperienza che superficialmente ricorda il sublime dei contesti classici, ma in realtà va oltre ciò che la prospettiva stilistica classica è in grado di rilevare. Qui è la *vis* polemica della teoria di Auerbach. Qualunque sia la grandezza cui il sublime classico arriva, in Omero così come in Longino, essa è neutralizzata da altri fattori¹⁶: principalmente, il suo rivolgersi a *élites* che hanno una predilezione per i registri più alti, con le sue caratterizzazioni stilizzate e idealizzate delle persone e della loro realtà, la sua fredda e distaccata oggettività, e il suo predominante senso di irrilevanza: quello che Auerbach chiama *erhabene Heiterkeit* o ‘sublime serenità’ (Auerbach [1946] 1959, 174). Per contrasto, il sublime non classico pone l’accento sulla vita di individui particolari, invischiati in circostanze particolari all’interno di un particolare presente storico, un *hic et nunc* non oscurato dalla retorica, caratterizzato da forme espressive vernacolari e demotiche, e mosso da impulsi egualitari¹⁷.

Una seconda conseguenza di questa intrusione verticale su un significato orizzontale è che *tutto*, della vita, diventa suscettibile di sublimità. Quando Agostino, nel *De doctrina christiana*, chiede «Perché [Paolo] adotta uno stile così elevato e appassionato per parlare di argomenti tanto insignificanti [come “insignificanti questioni di denaro” o futili “dispute legali”]?», la risposta – nella parafrasi che ne fa Auerbach – è che tutto nella Creazione è sublime, anche la più umile delle sue manifestazioni, come «questioni di soldi o un bicchiere di acqua fredda», giacché: cosa, in prospettiva cristiana, non «riguarda il benessere degli uomini [e] la loro salvezza eterna?» (Auerbach 1958, 31). Bernardo di Chiaravalle, menzionato in *Mimesis*, fa il solito ragionamento: «O humilitatis sublimitas!» (Auerbach [1946] 1959, 147). E lo stesso vale per la Scrittura cristiana, che in effetti racchiude il paradosso dell’umiltà e del sublime nella maniera in cui sono strutturati i suoi significati: la loro profondità è dinamica; la Scrittura cresce di pari passo con la maturità di chi la legge. Da qui la pregnante formula che si trova nelle *Confessioni* e testimonia la personale esperienza di Agostino nella lettura della Bibbia: «incessu humilem, successu excelsam et velatam mysteriis» (*Confessiones* III, 5, 9)¹⁸. Con la *Divina Commedia* di Dante, il sublime cristiano raggiunge il suo apice. Ma allo stesso

¹⁶ Cfr. «erzählend[e] Neutralität» (Auerbach 1958, 174).

¹⁷ Cfr. «das Jetzt und Hier» (Auerbach 1958, 176), «kraß realistische Worte» (ivi, 43).

¹⁸ Secondo Lutero, Dio è presente anche «nell’intestino di un pidocchio» o *almeno* «in antro scarabei vel etiam cloaca» (Jaspers [1946] 2020, 445, 877n.). Una discussione affascinante e assai pertinente sul comune interesse di Lutero e Auerbach per il crollo dei registri alti e bassi della realtà è in Feldman 2024.

tempo, paradossalmente, si approfondisce la dimensione terrestre, orizzontale, sulla quale si interseca quella verticale. Ricordiamo che, storicamente ed esteticamente parlando, per Auerbach Dante non è semplicemente un poeta cristiano: è il *Dichter der irdischen Welt* (poeta del mondo terreno). Questo titolo annuncia un profondo distacco dal precedente studio del suo maestro Karl Vossler, *Dante als religiöser Dichter* (1921). In altre parole il sublime, anche in Dante, non è un fenomeno ultramondano, trascendente ed escatologico che viene platonicamente rimosso dalla realtà umana. È qualcosa che appartiene, è *immanente* a questo mondo¹⁹. In secondo luogo, come nella Bibbia ebraica, anche in Dante l'esperienza del sublime in seno all'umile, al basso e al terreno è un incontro immediato con l'umanità incarnata di ciascuno, con tutto il potenziale e le limitazioni – la ricchezza e il fastidio – che quella condizione creaturale comporta. Se il Nuovo Testamento e Agostino insistono sul corpo spiritualizzato, Auerbach insiste sul fatto che il corpo è legato alla terra e radicato nella storia. La stessa tendenza, secondo la quale il sublime registra la realtà nel mondo terreno, continua fino ad arrivare alla modernità laica attraverso l'opera di Rabelais, Baudelaire, o Virginia Woolf; e a quel punto lo spirituale diventa morale e si radica profondamente nella realtà umana e sociale. Questa realtà può essere priva del divino, ma le associazioni con la divinità possono rimanere vive in una prospettiva post-secolare. Un esempio si trova in *Mimesis*, a proposito delle descrizioni, cariche di echi biblici, della signora Ramsay, la cui coscienza mostra «una sintesi delle relazioni di vita in cui la sua incomparabile bellezza si è impigliata, nelle quali appare e nello stesso tempo si nasconde [in denen sie zugleich erscheint und sich verbirgt]» (Auerbach [1946] 2002, 321). Il riferimento qui non è al Nuovo Testamento, ma all'Antico, laddove Dio è presente nella sua assenza, un enigma che sfugge alla luce del giorno («[der] einzig[e] verborgen[e] und doch erscheinend[e] Gott», Auerbach [1946] 1959, 19); ed è per questo che la Bibbia ebraica, a differenza di Omero, è satura di *Hintergründigkeit* e di sublime. Potremmo dire che la realtà diventa in qualche modo più reale con il passare del tempo, ma questo sarebbe un errore. Invero, la realtà *cambia* nel tempo, così come ne cambia la percezione e la rifrazione nella letteratura. Il sublime è ciò che rende evidente la realtà del reale. Ecco cosa intende Auerbach quando dice, a proposito dell'enigma della signora Ramsay: ci invita «a cogliere una realtà più vera, più reale» (Auerbach [1946] 2002, 324); ovvero, nient'altro che la realtà della sua stessa esistenza in tutta la sua incommensurabile profondità. E questo è perfettamente in linea con quanto potremmo definire 'l'etica del Reale' di Auerbach.

¹⁹ «Der im Endgeschick der Komödie vorgefundene *immanente Wirklichkeitsgehalt und Historismus* strömte auf die eigentliche Geschichte zurück und erfüllte sie mit dem Blute *echter Wahrheit* [...]. Die Geschichte als solche, *das gegebene irdische Leben* des Menschen, erfuhr von diesem Zentrum aus eine Belebung und Wertsteigerung, und schon in der Komödie selbst, die *die wilden Lebensgeister nicht ohne Mühe in dem eschatologischen Rahmen bündigt*» (Auerbach 1929, 217, corsivi miei).

Il sublime quotidiano nell'Antichità

A prima vista il sublime di Auerbach, con la sua enfasi sul riconoscimento di immense profondità nella superficie quotidiana, sembra essere incompatibile con il sublime degli scrittori greci e romani. Auerbach stesso ne è senz'altro convinto. Ma ha ragione? Ne dubito. È vero che i maestri di retorica, da Aristotele a Longino, escludono il linguaggio quotidiano dai registri esteticamente tesi della letteratura. Ma al di fuori di questa tradizione e in luoghi che Auerbach non ha mai investigato, le cose sembrano stare diversamente. I filosofi sono forse il miglior controesempio, soprattutto a causa del loro approccio olistico alla realtà, ma anche campioni presi da altri generi letterari lo confermerebbero. Pensiamo ai versi del libro IV (414-419) di Lucrezio, in cui una pozzanghera d'acqua formata tra le pietre del selciato di una strada e «non più profonda di un solo dito» riflette miracolosamente (*mirande*) abissi che sembrano estendersi dal cielo alle profondità inesplorate al di sotto della superficie visibile:

At coniectus aquae digitum non altior unum,
qui lapides inter sistit per strata viarum,
despectum praebet sub terras inpete tanto,
a terris quantum caeli patet altus hiatus,
nubila despiceret et caelum ut videre videre,
corpora mirande sub terras abdita caelo. (Lucrezio 1924)

Si tratta di una magistrale trasfigurazione del luogo comune in un'emozionante percezione di sublimi altezze e profondità, perché nulla potrebbe essere più comune o umile del suolo su cui camminiamo. Tali trasformazioni dei fenomeni quotidiani in meraviglie naturali sono tipiche della speculazione sulla natura dai pluralisti presocratici agli stoici romani, una tradizione che ha contribuito in modo determinante alla riflessione sul sublime in ambito letterario e retorico, Longino compreso. La teoria di Auerbach, usata come chiave di ri-lettura dell'Antichità, può offrirci un nuovo modo di far luce su questa tradizione.

La filosofia naturale, così come la troviamo in Lucrezio, ci offre in effetti una sorta di estetica del quotidiano: la natura non si prende giorni di riposo, eppure ogni giorno è un giorno di festa nel mondo naturale²⁰. Ne consegue che il mondo fisico è uniformemente sublime per sua stessa natura (perché nulla è più maestoso del cosmo) e allo stesso tempo uniformemente pedestre (perché nelle nostre attività quotidiane di solito diamo per scontata la natura, ad esempio ogni volta che calpestiamo la terra o beviamo un bicchiere d'acqua; ma

²⁰ «der uralte, erhabene Vorgang [la scena biblica del frutto proibito rappresentata nel medievale *Mystère d'Adam*] soll gegenwärtig sein, er soll zu einem gegenwärtigen, *jederzeit* möglichen, *jedem* Hörer vorstellbaren und vertrauten Geschehen werden; er soll tief in das Leben und Fühlen eines beliebigen französischen Zeitgenossen hineinwachsen» (Auerbach [1946] 1959, 146). Questo fa parte del suo *Alltagsrealismus*. Si veda questo verso di una poesia composta da Auerbach nel giorno in cui finì la Prima guerra mondiale: «Jeder Tag sei ein Fest» (citato in Vialon 2010, 43).

il cosmo è ovunque, anche qui, davanti ai nostri occhi). La filosofia naturale ci ricorda l'inseparabilità delle due categorie – il sublime e l'umile – e solitamente lo fa mettendoci di fronte alla loro fusione, proprio come in Lucrezio. La pozzanghera di Lucrezio sarebbe un innocuo esempio della vastità della natura se, all'interno di quell'esperienza, non contenesse l'intimazione, o la minaccia, di una dissoluzione più grande: la pozzanghera è insondabilmente profonda. Esattamente questo è l'effetto della speculazione naturale sulle percezioni ordinarie: trasforma gli oggetti quotidiani in entusiasmanti indizi e sintomi di iper-oggetti naturali (cfr. Morton 2011 e 2013). L'esperienza, del resto, è tanto più sconvolgente proprio in quanto avviene ai nostri piedi. Il sublime classico contrappone le altezze a esperienze terrene. L'altro sublime – cosmico – avvicina gli estremi fino a una prossimità inquietante. In quei momenti, grazie allo spostamento di prospettiva, il mondo diventa vertiginosamente altro. La sensazione che i segreti della natura siano nascosti in bella vista, sensazione racchiusa nel motto presocratico secondo cui «i fenomeni sono la visione di cose non viste» (Anassagora) non è diversa da quella descritta da Longino nel capitolo IX, 6 del trattato *Del sublime* – con l'immaginato scorcio di *Ouranos* e di *Hades* visti dalla superficie, ancora intatta, della Terra – che a sua volta ricorda le evocazioni *sub pedibus* di Lucrezio nel libro III, 26-27 o la vulcanicità della natura rappresentata dall'Etna nel poema romano *Aetna* e altrove (Porter 2019, 206). Talvolta questa accresciuta attenzione alle regioni sconosciute di quanto è conosciuto trova espressione in un linguaggio quasi teologico: il mondo sembra una porta d'accesso al divino. Se tutte le cose sono piene degli dèi – anche le nostre cucine, come dicono Talete ed Eraclito – allora o tutto è sublime o niente lo è²¹. Ma la divinizzazione della realtà materiale è solo una delle tante vie possibili verso il sublime in natura. E in ogni caso, nella fisica tradizionale della filosofia antica, il divino non è che una metafora del sublime della natura.

Più che quella del divino, è utile la categoria dell'iper-oggetto, coniata dall'ecocritico Timothy Morton per descrivere «le cose che sono diffusamente distribuite nel tempo e nello spazio relativi agli esseri umani» (Morton 2013, 1). Questa prospettiva permette di cogliere l'operazione che l'antica filosofia naturale fa quando converte fenomeni ed elementi ordinari (rocce, fuoco, acqua, nuvole) in fenomeni che eccedono, oggetti che travolgono i nostri consueti, individuali e immediati confini di esperienza e comprensione. Tutto ciò che vediamo e tocchiamo, ogni odore o sapore, si trasforma istantaneamente in una piccola porzione di un più grande e insondabile 'insieme' che appartiene a una terza entità inaccessibilmente remota, o semplicemente a una prospettiva diversa, comunque la si voglia chiamare: una prospettiva dall'alto o dal

²¹ Secondo Aristotele (*De an.*, 411a) «Thales thought that all things are full of gods» (EGP 237), mentre Eraclito (*De part. an.*, 645a) pensava che gli dèi fossero presenti anche in cucina (Aristotele 1937, 101).

basso, dal nulla o (come preferisco dire io e come dice anche Auerbach) una prospettiva da ogni dove, secondo quanto si legge nel suo commento alla *Stilmischung* di Flaubert: «die Gegenstände werden *gesehen wie Gott sie sieht*, [...] *es gebe keine hohen und niedrigen Gegenstände; die Schöpfung sei ein ohne Parteinahme geschaffenes Kunstwerk*, der *realistische* Künstler habe die Verfahrensweisen der Schöpfung nachzuahmen, und *jeder Gegenstand* enthalte in seiner Eigentlichkeit, *vor Gottes Auge, so gut Ernst wie Komik, so gut Würde wie Niedrigkeit*» (Auerbach [1946] 1959, 454, corsivi miei)²². Tutte queste prospettive sono tuttavia prive di significato, se non registrano un'esperienza che è stata fatta da *noi*. Il radicale mutamento delle nostre prospettive trasforma il modo in cui il mondo ci appare ad ogni istante della nostra vita e in ogni direzione in cui guardiamo. Se la natura potesse parlare, userebbe un *sermo humilis*. L'antica filosofia della natura segue questo esempio ogni volta che parla di un sublime quotidiano e *materiale*.

L'immanentismo degli stoici offre molti esempi di questo sublime quotidiano. Commentando la teoria del destino di Crisippo («E se sapessi che mi è destinata adesso una malattia, le muoverei addirittura incontro»), Epitteto aggiunge: «anche il piede, infatti, se avesse sentimento, andrebbe ad immergersi nel fango spontaneamente» (Epitteto 2009, 351-353). Il destino non si vergogna del fango. Anche in Seneca vi sono molte intuizioni di questo tipo. Detto questo, la prospettiva cosmica ha mordente solo quando coincide e si scontra con il punto di vista quotidiano: l'una amplifica e sconvolge l'altro. La realtà quotidiana incarna la realtà della natura. Il risultato può essere altrettanto coinvolgente di quanto Auerbach descrive nella sua analisi del sublime. Ciò che viene rivelato non è solo la realtà *tout court*, ma la precarietà stessa della realtà, della realtà della natura, e della nostra.

Quando, nelle *Naturales quaestiones*, Seneca afferma che «nihil stabile est» (III,27,6) o che «una goccia d'acqua scava la pietra» (IVb,3,4) o che «forse questo luogo, in cui ti senti del tutto al sicuro, sarà distrutto [*scindet*] stanotte, o oggi prima del tramonto» (VI,1,11), ci sta ricordando che le nostre esperienze ordinarie appartengono a un ordine delle cose che trascende l'ordinario (cfr. Seneca 1989). Il punto non è che la verticalità eclissa l'orizzontalità: piuttosto, l'asse verticale abita – gli è radicalmente immanente – l'asse orizzontale del quotidiano, ogni aspetto del quale è cosmico, proprio come la dimensione cosmica nella sua interezza è ordinaria, cioè elementare, fenomenica, materialmente e sensorialmente presente. La natura non discrimina tra queste prospettive (la verticale e l'orizzontale): la realtà è la loro totalità. E sarebbe sbagliato supporre che gli antichi filosofi della natura si interessino alle questioni cosmiche solo

²² Cfr. «die allumfassenden Weite» (Auerbach 1929, 122); e «Zum erstenmal seit der Antike zeigt sie sich frei und allseitig, ohne ständische Beschränkung, ohne Einengung des Gesichtsfeldes, in einer Anschauung, die sich unbehindert überallhin wendet, einem Geiste, der alle Erscheinungen lebendig ordnet, und einer Sprache, die sowohl der Sinnlichkeit der Erscheinungen wie ihrem vielfältig geordneten Ineinandergreifen Genüge tut» (ivi, 210).

attraverso una prospettiva dall'alto. Al contrario, si premurano costantemente di farci comprendere meglio il mondo in cui noi abitiamo: quaggiù, in basso.

Questa è l'idea su cui si basa la concezione del realismo di Auerbach, che sottolinea come l'asse verticale sia 'incorporato' (*eingebettet*) nella realtà quotidiana²³, mentre gli assi verticale e orizzontale sono letteralmente 'attualizzati' nella loro reciproca embricatura: «in dem Ineinander beider [Pole] aktualisiert» (Auerbach, 1933, 145). Si possono trovare esempi in altre aree del pensiero classico al di fuori della filosofia. Un passo citato da Auerbach, in una nota a piè di pagina a *Sermo humilis*, è il resoconto di Plinio su Pireico, un pittore che raggiunse l'apice del realismo (*summam gloriam*) nonostante il (o a causa del) suo umile soggetto (la sua *humilitas*): «Dipingeva botteghe di barbieri, banchi di ciabattini, asini, cibarie e soggetti simili, e così si guadagnò il nome di *rhyparographus* ['pittore di cose sordide']» (Auerbach 1958, 33).

L'elenco è prodigiosamente simile agli oggetti che riempiono l'onnicomprendente mondo della natura di Eraclito²⁴. Sia Plinio che Eraclito, così come Lucrezio e gli Stoici, confermano la virtuale massima di Auerbach: «anche nella vita più umile si cela tutto l'uomo [auch im niedrigsten Leben steckt das Ganze des Menschlichen]» (Auerbach, [1946] 2000, II, 42). Con quest'ultima frase, Auerbach intende l'intero ordine delle cose in cui l'umanità è collocata e sul cui sfondo essa scopre, benché non riesca a decifrarlo, il proprio significato ultimo. In *Mimesis* si parla di questo sfondo come di una polifonica «coerenza universale» (Auerbach [1946] 2000, I, 216)²⁵, ovvero una *Weltordnung* «fisica e cosmologica, etica e storico-politica» che comprende tutto quanto rientra nell'esperienza umana, sia la «sublime grandezza [erhabene Größe]» sia la «spregevole bassezza [verächtliche Gemeinheit]» (ivi, 205). Quello che Auerbach descrive in momenti come questi non è la laicizzazione della storia, ma la moderna riscoperta delle illimitate possibilità di significato che ha il mondo. A partire dal XVI secolo, «la realtà [die Wirklichkeit] nella quale gli uomini vivono si trasforma, si allarga, diventa più ricca di possibilità e illimitata [grenzenlos]» (Auerbach [1946] 2000, II, 74): con la dissoluzione del «cristianesimo medievale [...] l'elementare [das Elementare] e l'umano-

²³ Sull'uso del termine 'einbetten' in relazione alla concezione del realismo in *Mimesis*, vedi il contributo di Christian Rivoletti (2025) in questo fascicolo (e in part. a p. 65, la nota 21).

²⁴ «Heraclitus's universe contains rivers, tides, mist, the courses of the sun, roads, barley drink, fish, pigs, monkeys, dogs, asses, corpses, dung, circles, carding wheels, children's toys, bows, and lyres» (Porter 2022, 15).

²⁵ Immagini cosmiche e fisiche sono sorprendentemente frequenti in *Mimesis*: la 'economia' drammatica di Shakespeare «ist inspiriert von der Vorstellung des universalen Zusammenhangs der Welt, so daß jede berührte Saite menschlichen Schicksals eine Fülle von Stimmen zu Mit- und Gegenspiel aufruft. [...] Stimmen aus jenem Weltorchester» (Auerbach [1946] 1959, 308) e «vielstimmigen Weltzusammenhangs» (ivi, 307); questo è ciò che Auerbach definisce un *Ineinander* (ivi, 306, cfr. *supra*): «Die Wirklichkeit, in der die Menschen leben, verändert sich, sie wird breiter, reicher an Möglichkeiten und grenzenlos» (ivi, 306); «Das dynamische Walten der elementaren Kräfte» (ivi, 313).

morale entrano in rapporto fra di loro; un profondo sentimento di simpatia [eine ungeheure Sympathetik] sembra compenetrare il mondo» (ivi, 77). Nel 1952, quando scrive la *Philologie der Weltliteratur*, la sua visione è diventata decisamente planetaria: «Non viviamo solo sulla terra, ma nel mondo, nell'universo» (Auerbach 1952a, 310). Potremmo dire che la modernità di Auerbach è, improvvisamente, ritornata antica.

Conclusioni

Vorrei ora riassumere le idee principali che ho cercato di esporre in questo contributo. In primo luogo, ho voluto riportare la teoria del sublime di Auerbach nella posizione che le spetta, ovvero al centro del suo pensiero. Come la teoria della *Stilmischung*, il sublime auerbachiano sfida i canoni della critica letteraria e della retorica classica. Il sublime per Auerbach non è un 'alto' distinto da un 'basso'. Piuttosto, è il punto in cui l'alto e il basso si incontrano e rivelano situazioni eticamente tese. È il segnale di una rottura non solo nel sistema degli stili (uno *Stilbruch*), ma nella natura stessa dell'esperienza. Ho inoltre avanzato la proposta che la teoria del sublime di Auerbach sia anti-classica nelle intenzioni, ma non anti-antica nell'applicazione. Infatti, l'origine e il destino ultimo del sublime prima e dopo Longino non consistono nella retorica, nella poetica o nell'estetica, ma nell'esperienza, nella natura e nella vita. Ciò è pienamente in linea con l'idea di Auerbach secondo cui sublime e umile non sono categorie estetico-stilistiche, ma etiche e teologiche: «Diese bedeutenden Stellen handeln von der Sache selbst, nicht von ihrer literarischen Darstellung; *sublimitas* und *humilitas* sind hier überall ethisch-theologische, nicht ästhetisch-stilistische Kategorien» (Auerbach [1946] 1959, 148). È questo che rende, oggi, la sua teoria così interessante. Insomma, Auerbach sta inconsapevolmente riscoprendo alcune delle potenzialità rivoluzionarie del sublime nell'Antichità.

A chi non ha familiarità con questa preistoria del sublime, l'uso che Auerbach fa del concetto potrebbe sembrare arbitrario. Non lo è. E non è più arbitrario di qualsiasi altro concetto-chiave della sua terminologia critica, come ad esempio *Wirklichkeit*, *Leben*, *Erfahrung*, *das Konkrete*, *das Tragische*, *das Problematische* e così via²⁶. Se presi isolatamente, questi termini possono disorientare, e sebbene possano comparire da soli nei suoi scritti, tendono tipicamente a gravitare l'uno verso l'altro, sia in forme composte, come *das Alltäglich-Wirkliche*, *das Tragisch-Problematische*, *sinnlich-konkret* e così

²⁶ Fra gli altri termini: *der Alltag*, *irdisch*, *Diesseitigkeit*, *hoch*, *niedrig*, *Tiefe*, *realistisch*, *sinnlich*, *hintergründig*, *ernst(haft)*, *das Erhabene*.

via²⁷, sia in combinazione tra loro²⁸. Il fatto che questi termini tendano a convergere insieme lascia intendere che attraverso di essi Auerbach sta cercando di designare un unico fenomeno e personalmente ne sono convinto. Auerbach individua aree dell'espressione letteraria che sono particolarmente dense di significato e che sono reali ed eticamente rilevanti quanto la vita stessa, allorché è vissuta nelle sue forme più piene e complesse. La vita, nella sua *unendliche Fülle*, è un requisito del realismo che Auerbach individuò per la prima volta nella dissertazione del 1921 e che divenne il segno distintivo della sua teoria del realismo per tutto il corso della sua carriera²⁹. Il sublime designa il punto, nel pensiero di Auerbach, in cui questi diversi filoni finiranno per intersecarsi. Sebbene il linguaggio della *Stilmischung* e del sublime siano assenti nel 1921, l'idea che li sottende è già attiva.

Una delle trame che collegano la dissertazione del 1921 e gli scritti successivi è la funzione svolta dalla storia nel registrare la realtà. Il tema qui, come più tardi, è «l'appassionata contemplazione della vita terrena [die leidenschaftliche Betrachtung des irdischen Lebens]» (detto di Dante e Boccaccio), che è quanto dà sostanza alla «realtà occidentale [der abendländischen Wirklichkeit]» e alla sua «rappresentazione [Darstellung]». Così Auerbach scrive nel 1921, preannunciando il sottotitolo del suo futuro *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Auerbach 1921, 3)³⁰. La storia segna il brusco incontro della vita individuale e collettiva con la realtà (*Wirklichkeit*). Quanto più la vita è vicina alla realtà storica e alla vita concretamente vissuta nel mondo terreno e sensibile, tanto più autenticamente può essere rappresentata, attraverso la letteratura, in tutta la sua molteplice pienezza, complessità e problematica perplessità. Il sublime è il nome che Auerbach dà a questa profonda percezione, attraverso l'esperienza, della contingenza storica: della *Verstrickung* della vita, come scrive in *Mimesis* e altrove, in una condizione che è risolutamente immanente e non ultramondana (non ha posto «in der jenseitigen Welt»³¹). È nella Bibbia ebraica che questa percezione si manifesta

²⁷ Per esempio: *das Ernsthaft-Problematische, Erfahrungswirklichkeit, Lebenswirklichkeit*.

²⁸ Per esempio: *ernsthaft, problematisch und tragisch, die Vertiefung des Problematischen, die Darstellung des alltäglich Wirklichen, die konkrete Darstellung des alltäglichen Lebensverlaufs*.

²⁹ Cfr. la vita nella sua «unendliche Fülle» (Auerbach 1921, 3); «die leidenschaftliche Betrachtung des irdischen Lebens» (ivi, 8) e «[des] Zusammenlebens» (ivi, 38). Già è presente un collegamento tra «das Problematische» e «das Tragische» (ivi, 36). Su questo cfr. Porter 2025.

³⁰ Sta già cominciando a vedere il suo progetto nella prospettiva del realismo: «realistisch» (Auerbach 1921, 1), «durch den Realismus der Darstellung» (ivi, 15), «Realismus» (ivi, 40).

³¹ «von Anfang an ist das Christentum weder bloß lehrend noch bloß mythisch, sondern tief ins geschichtliche Dasein verstrickt» (Auerbach 1958, 239); come a dire che il Cristianesimo è, in senso vichiano, il prodotto dell'attività umana. «Im Jenseits ist der Mensch nicht mehr in irgendeiner irdischen Handlung oder Verstrickung befangen, wie in jeder rein irdischen Nachahmung menschlicher Geschehnisse» (ivi, 189). Cfr. «In all dem liegt beschlossen, was man beinahe eine Paradoxie nennen muss. Denn es ist die Geschichte, will heißen dieses unsere irdische Leben, in der sich der individuelle Charakter in seinem Verhältnis zum individuellen Schicksal entwickelt und manifestiert [...]. In der jenseitigen Welt jedoch hört die Geschichte auf» (Auerbach 2014, 128).

per la prima volta. Essa mette in evidenza «die wirre, widerspruchsvolle, hemmungsreiche Mannigfaltigkeit des inneren und äußeren Geschehens, die die echte Geschichte zeigt» (Auerbach [1946] 1959, 23)³², tutte quelle caratteristiche che contribuiscono alla sua sublimità. Tracciando la storia del realismo nella letteratura occidentale, Auerbach traccia la storia del sublime: vale a dire, della più profonda rilevazione di significato dell'esperienza umana. Dante è solo una tappa intermedia in questo itinerario. In effetti, un paradosso del racconto di Auerbach è che soltanto con l'intrusione del Cristianesimo – non nonostante, ma proprio a causa della sua acuta attenzione allo spirituale e in parte a causa del suo *ritorno* al realismo della Bibbia ebraica – è possibile un «nuovo modo d'afferrare le cose sensibili», di cogliere la realtà come essa viene vissuta ed esperita (cfr. ivi, 93-94). La caratteristica del realismo ottocentesco è la sua eccezionale attenzione all'«uomo che vive impigliato nella sua quotidiana concretezza»; il che, come Auerbach scrive già nel 1937, comporta la rottura della separazione degli stili (Auerbach 1967, 320)³³.

Detto questo, sarebbe sbagliato pensare che il sublime abbia un valore transstorico fisso per Auerbach. È vero il contrario. Poiché il sublime registra la realtà storica come la si esperisce, la sublimità (*Erhabenheit*) varia da un periodo storico all'altro. Il sublime che identifica l'esperienza ebraica nella Bibbia non è identico a quello sperimentato dai primi o dai successivi cristiani, né corrisponde al sublime dell'*Amleto*, che mostra sfumature di significato (*Abtönungen*) specifiche di Shakespeare: «Shakespeare mischt Erhaben und Niedrig, Tragisch und Komisch in einer unerschöpflichen Fülle von Abtönungen» (Auerbach [1946] 1959, 302), o a quello delle *Fleurs du Mal* di Baudelaire, caratterizzato da Auerbach come *düster*, «extrem sinnlich, kalt, tierisch, quälend, dämonisch und erhaben» (Auerbach 1951, 282)³⁴.

³² «Man denke etwa an Adam, an Noah, an David, an Hiob; und schließlich bleibt der häusliche Realismus, die Darstellung des alltäglichen Lebens, bei Homer stets im Idyllisch-Friedlichen – während schon von Anfang an in den Erzählungen des Alten Testaments *das Erhabene*, Tragische und Problematische sich gerade im Häuslichen und Alltäglichen gestaltet» (Auerbach [1946] 1959, 25 corsivi miei).

³³ Cfr. «die Vertiefung ins Tragische und Kreatürliche, die Verstrickung im Geschichtlichen» (Auerbach [1946] 1959, 385). La Bibbia ebraica non presenta tale *Stilbruch*, ma ha la propria origine direttamente dai fattori che producono la *Stilmischung* e di conseguenza ne è la forma originaria.

³⁴ «den Charakter des düster Erhabenen [...] welcher tiefste Verzweiflung ausdrückt» (Auerbach 1951, 274); le poesie di Baudelaire mostrano «Qual», «Widersprüche», «Tiefe und Größe», «das Erniedrigende und Entwürdigende» (ivi, 281), «eine Mischung des Niedrigen und Verächtlichen mit dem Erhabenen» (ivi, 289).

Vale la pena soffermarsi ancora un attimo sull'esempio di Baudelaire, che rappresenta una singolare e apparentemente paradossale conferma della teoria di Auerbach, tanto più se si considera la tradizionale – a partire da Baudelaire stesso – associazione del modernismo baudelairiano con una teoria della bellezza («la beauté mystérieuse»)³⁵. Da una parte, la poesia di Baudelaire presenta tutte le caratteristiche canoniche del sublime auerbachiano: è seria (*ernsthaft*), esibisce con la massima intensità possibile il tormento psicologico (*Qual*), le contraddizioni e i dubbi dell'autore; oscilla freneticamente tra *grandeur* e umiliazione, realizzando così un totale *Stilbruch*³⁶. Per altri aspetti, Baudelaire sembra mostrare quella che Auerbach chiama una «Sonderform des Erhabenen»; e questo potrebbe suggerire una deviazione dalla norma (Auerbach 1951, 276). Auerbach descrive gli atteggiamenti di Baudelaire come «perversi», come senza dubbio erano (sei delle poesie più scandalose della raccolta furono immediatamente censurate) (ivi, 281-282). La poesia di Baudelaire sprofonda il poeta e il lettore in una disperazione terrificante, amara e privata del divino. Sembra una poesia ostile alla vita (*lebensfeindlich*): la sua *Sinnlichkeit* terrena è erotica e blasfema; la distanza tra il paradiso e l'inferno terreno – principio canonico del sublime classico e anche dantesco – è vuota e abissale: «Être maudit à qui, de l'abîme profond / Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond» (cfr. ivi, 276)³⁷. In breve, il poeta Baudelaire è abietto, così come lo è il suo mondo privo di qualsiasi mezzo di redenzione, trascendenza o fuga (*Ausweg*). Non c'è da stupirsi che Baudelaire sia stato attaccato e censurato durante la sua vita. Altrettanto sconcertante, se ricordiamo che per Auerbach il sublime deve essere legato al realismo letterario, è la sua descrizione della poesia di Baudelaire come simbolica, 'irrealistica' (*unrealistisch*: «sie lässt sich nicht auf konkrete Ursachen zurückführen»), persino 'surreale', *surrealistisch* (ivi, 277-279). Come uscire da questa *impasse*? Auerbach sta contraddicendo la sua stessa teoria? E perché profonde tanta attenzione a un argomento così improbabile?

Una ragione è che Auerbach difende Baudelaire non solo dall'ostilità dei suoi contemporanei, ma anche dai recenti «critici cattolici di spicco che fanno di lui un «mistico cattolico»: hanno frainteso tutti i suoi segnali (ivi, 284 n.7, 286)³⁸. È vero che l'immaginazione baudelairiana mostra «la struttura interna di un mistico [cristiano]» (Auerbach 1951, 285). Ma, aggiunge subito Auerbach, Baudelaire *sovverte* questa struttura e crea così un sublime decisamente non cristiano e anticristiano: «In den *Fleurs du Mal* hat Christus keinen Raum»

³⁵ Nell'estetica antica e moderna, bellezza e sublimità vengono spesso identificate (cfr. Porter 2016).

³⁶ Cfr. «der Widerspruch zwischen dem hohen Ton des Gedichts und der Würdelosigkeit des Gegenstandes [...]; ein Kontrast, der auf die meisten Zeitgenossen als Stilbruch wirkte» (Auerbach 1951, 278).

³⁷ Cfr. «das [...] Abgründige» (ivi, 282).

³⁸ Auerbach fa il nome di Jean Royère (1927) e Jean Pommier (1932).

(*ibid.*). Qui Auerbach riecheggia e approfondisce l'introduzione del 1946 – elogiata all'interno dello stesso saggio – di Sartre a Baudelaire (ivi, 287)³⁹.

Un'altra ragione è che Auerbach sta perfezionando la sua teoria del realismo sublime e la sta portando a un estremo sorprendente. La mossa non è semplicemente provocatoria. È in se stessa sagacemente scaltra. La poesia di Baudelaire, insiste Auerbach, è realistica e sublime come qualsiasi altra, non malgrado ma proprio grazie alle sue caratteristiche anomale: ci mostra la realtà storica della sua epoca («die gegebene Wirklichkeit der Zeit») in tutta la sua nudità («Nacktheit») e con una sconvolgente immediatezza (ivi, 289, 276). Lo stesso odio di Baudelaire per il proprio tempo è di per sé un'incarnazione della sua epoca. Di conseguenza, la sua poesia non è semplicemente realistica; è «äußerst» ed «extrem realistisch» (ivi, 278). E se osserviamo più attentamente, scopriamo che il sublime di Baudelaire non è tanto una *Sonderform des Erhabenen* quanto un esempio dell'unicità che ogni tipo di sublime esprime, in una sua peculiare modalità, nelle diverse epoche, compresa quella di Dante: «Das hoffnungslos Schreckliche hat in der Literatur seinen überlieferten Platz; es ist eine Sonderform des Erhabenen. Es findet sich etwa bei manchen antiken Tragikern und Geschichtsschreibern, natürlich auch bei Dante; es besitzt höchste Würde» (ivi, 276).

E così, in ultima analisi, il sublime di Baudelaire allo stesso modo «besitzt höchste Würde». Qui Auerbach sta dimostrando il suo principio secondo cui il realismo non è una misura della realtà empirica. È la misura più alta della realtà esperienziale; ed è per questo che Baudelaire è stato, secondo Auerbach, l'autore più influente del secolo che gli succede.

Nicht nur die Formgebung der modernen Lyrik, sondern auch die anderer literarischer Kunstformen des seither verflossenen Jahrhunderts – es ist schon fast ein Jahrhundert – ist ohne die *Fleurs du Mal* kaum denkbar; man findet die Spuren Baudelaires bei Gide, Proust, Joyce und Thomas Mann ebenso wie bei Rimbaud, Mallarmé, Rilke und Eliot. Baudelaires Stillage, jene Mischung, die wir zu beschreiben versuchten, ist so lebendig wie je. (ivi, 290)

Per quanto questo possa essere vero, non dobbiamo sopravvalutare la portata del sublime negli studi di Auerbach. Il sublime non è una caratteristica inevitabile dell'espressione letteraria. Né la fusione di stile alto e basso garantisce la presenza di realismo o di sublimità, come appare chiaro dalla delusione di Auerbach nei confronti dell'epoca di Voltaire e degli scritti di Victor Hugo (cfr. Auerbach [1946] 1959, 360 e 385-386; Id. 2014, 77). Detto questo, possiamo essere certi che, ogniqualvolta la letteratura presenti il tipo di sublime approvato da Auerbach, questo accade perché la vita è diventata urgentemente reale. E

³⁹ Cfr. quanto scrive Jean Paul Sartre nel suo *Baudelaire* del 1947, la ristampa dell'introduzione agli *Écrits intimes* (1946) che è citata da Auerbach: «Il semble donc que les critiques catholiques soient bien téméraires, qui le revendiquent pour un des leurs. Mais qu'il ait cru ou non importe assez peu. S'il ne tenait pas l'existence de Dieu pour une réalité, au moins cette existence était elle comme un pôle de ses rêveries imaginaires» (Sartre 1947, 56).

questo è lo straordinario contributo di Auerbach alla teoria, antica e moderna, del sublime⁴⁰.

Traduzione dall'inglese di Marco Menicacci

Riferimenti bibliografici

- Ankersmit, Frank R., 2001. «Why Realism? Auerbach on the Representation of Reality», in Id., 2001. *Historical Representation*, Stanford, Stanford University Press, 197-217.
- [Aristotele] Aristotle, 1937. *Parts of Animals. Movement of Animals. Progression of Animals*, tr. di A.L. Peck e E. S. Forster, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Auerbach, Erich, 1921. *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, Heidelberg, Winter.
- Auerbach, Erich, 1927. «Über das Persönliche in der Wirkung des heiligen Franz von Assisi», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 5, 65-77.
- Auerbach, Erich, 1929. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin/Leipzig, De Gruyter.
- Auerbach, Erich, 1933. «Romantik und Realismus», *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 9, 143-153.
- Auerbach, Erich, 1933a. *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München, Max Hueber.
- Auerbach, Erich, 1937. «Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen», *Romanoloji Semineri Dergisi. Travaux du Séminaire de philologie romane* 1, 262-93.
- Auerbach, Erich, 1941. «*Sacrae Scripturae sermo humilis*», *Neuphilologische Mitteilungen* 42 (2), 57-67.
- Auerbach, Erich, [1946] 1959. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke.
- Auerbach, Erich, [1946] 2002. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Auerbach, Erich, 1951. «Baudelaires *Fleurs du Mal* und das Erhabene», in Id., 1951. *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, Francke, 107-21. Pubblicato per la prima volta come Auerbach, Erich, 1950. «La dignità estetica delle *Fleurs du mal*», *Inventario* 3 (2), 121-33. Poi in Id., 1967. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, Francke.

⁴⁰ I miei ringraziamenti a Christian Rivoletti per avermi invitato a partecipare alla conferenza di Villa Vigoni, ai partecipanti per i loro commenti e a Marco Menicacci per la sua attenta traduzione di questo saggio.

- Auerbach, Erich, 1952. «*Sermo humilis* I: Spätantike», *Romanische Forschungen* 64 (3-4), 304-64.
- Auerbach, Erich, 1952a. «Philologie der Weltliteratur», in Id., 1952. *Weltliteratur: Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, a cura di Walter Muschg e E. Staiger, Bern, Francke, 39-50.
- Auerbach, Erich, 1953. «Epilegomena zu *Mimesis*», *Romanische Forschungen* 65 (1-2), 1-18.
- Auerbach, Erich, 1954. «*Sermo humilis* II: Lateinische Prosa des 9. und 10. Jahrhunderts», *Romanische Forschungen* 66 (1-2), 1-64.
- Auerbach, Erich, 1958. *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke.
- Auerbach, Erich, 1967. «Paul Binswanger: Die ästhetische Problematik Flauberts» (1937), in Id., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, Francke.
- Auerbach, Erich, 2014. *Kultur als Politik. Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas (1938-1947)*, a cura di Christian Rivoletti, tr. ted. di Christoph Neumann, Konstanz, Konstanz University Press.
- Cicerone (Marco Tullio Cicerone), 2008. *La repubblica*, a cura di Francesca Nenci, Milano, BUR.
- Doran, Robert, 2007. «Literary History and the Sublime in Erich Auerbach's *Mimesis*», *New Literary History* 38 (2), 353-369.
- EGP = *Early Greek Philosophy, Volume II: Beginnings and Early Ionian Thinkers, Part 1.*, a cura di André Laks e Glenn W. Most, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2016.
- Epitteto, 2009. *Tutte le opere*, a cura di Giovanni Reale e Cesare Cassanmagnago, Milano, Bompiani.
- Feldman, Karen S., 2024. «On the Crisis of Jewish Law: Auerbach, Luther, and Realism», in Shenhav, Ghilad H. / Cohen-Skalli, Cedric / Sharvit, Gilad (ed.), 2024. *Modern Jewish Thought on Crisis: Interpretation, Heresy, and History*, Berlin, De Gruyter, 87-104.
- Jaeger, Stephen C., 2018. «Isolde, or the Making of the Sublime. A Commentary on Erich Auerbach's *Camilla, or the Rebirth of the Sublime*», *Berlin Journal of Critical Theory* 2 (3), 103-140.
- Jaspers, Karl, [1946] 2020. *Nietzsche und das Christentum*, in Id., *Gesamtausgabe*, a cura di Dominic Kaegi e Andreas Urs Sommer, Basel, Schwabe Verlag.
- Leddy, Thomas, 2012. *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*, Peterborough, Broadview Press.
- Lombardo, Giovanni, 2023. «Auerbach lettore di Longino. Una nota per Dante e la poetica del sublime», *Estetica* 8 (3), 667-690.
- Lucrezio (Tito Lucrezio Caro), 1924. *On the Nature of Things*, tr. ingl. di W.H.D. Rouse, riv. da Martin F. Smith, Cambridge (MA), Harvard University Press.

- Meneghetti, Maria Luisa, 2018. «Tra Dante e Auerbach. Il problema della lingua letteraria del medioevo», in *Le ragioni della Commedia tra passato e futuro*. Convegno (Roma, 14-15 dicembre 2016), Roma, Bardi, 131-143.
- Morton, Timothy, 2011. «Sublime Objects», *Speculations: A Journal of Speculative Realism* (2), 207-227.
- Morton, Timothy, 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press (Morton, Timothy, 2018. *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, tr. it. di Vincenzo Santarcangelo, Roma, Nero).
- Porter, James I., 2016. *The Sublime in Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Porter, James I., 2019. «Hyperobjects, OOO, and the Eruptive Classics. Field Notes of an Accidental Tourist» in Bianchi, Emanuela / Brill, Sara / Holmes, Brooke (ed.), *Posthuman Antiquities*, Oxford, Oxford University Press, 189-210.
- Porter, James I., 2022. «How Ideal Is the Ancient Self?», in Simoniti, Jure / Kroupa, Georg (ed.), *Ideas and Idealism in Philosophy*, Berlin, De Gruyter, 1-26.
- Porter, James I., 2025. «When is Philology Made Jewish: The Example of Erich Auerbach», [in uscita].
- Rivoletti, Christian, 2025. «Il “principio dell’immersione”: realismo letterario e storicismo in Erich Auerbach», *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 7, 49-76.
- Said, Edward, 2003. *Introduction to the Fiftieth-Anniversary Edition*, in Auerbach, Erich, 2003. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, tr. ingl. di Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, i-xxiv.
- Sartre, Jean Paul, 1947. *Baudelaire*, Paris, Gallimard.
- Seneca (Lucio Anneo Seneca), 1989. *Questioni naturali*, a cura di Dionigi Vottero, Torino, UTET.
- Vialon, Martin, 2010. «Helle und Trost für eine ‘neue Menschlichkeit’: Erich Auerbachs türkisches Exilbriefwerk», *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Jahrbuch* 43, 18-47.

Prima sezione

Realismo / Rappresentazione della realtà

Il “principio dell’immersione”: realismo letterario e storicismo in Erich Auerbach

CHRISTIAN RIVOLETTI



<https://orcid.org/0009-0007-9048-078X>

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Abstract

This article examines a key methodological principle in Erich Auerbach’s theorization of literary realism and explores its significance in relation to his conception of history. By tracing a terminological and conceptual trajectory within Auerbach’s own writings – from his early study on Dante to his magnum opus *Mimesis* – and situating it within the broader framework of the German philosophical tradition, particularly Hegel’s Aesthetics, the study identifies what may be termed the *principle of immersive insertion* [das *Prinzip des Hineinsenkens*] as a foundational aspect of realism. This principle refers to the process by which individual, concrete life stories are deeply embedded within a larger horizon of meaning. Finally, the essay investigates the connection between realism and historicism, highlighting both the scientific and ethical motivations underpinning Auerbach’s methodological approach.

Nel ricco patrimonio di problemi, intuizioni, idee e prospettive consegnatoci dalle indagini di Auerbach, la riflessione sul fenomeno del realismo occupa senz’altro un ruolo di primissimo piano. È il concetto di realismo a legare idealmente tra loro due dei suoi scritti in assoluto più noti e citati, l’ampio studio *Figura* (Auerbach [1938] 2016) e l’opera maggiore *Mimesis* (Auerbach [1946] 2024), visto che il primo costituisce la base per parlare, all’interno della seconda, di «realismo figurale» (Auerbach [1946] 2024, 200-204 e 228;

Auerbach [1946] 1992, vol. I, 213-217 e 244)¹. E riguardo all'opera maggiore andrà ricordato che talmente forte è l'associazione esistente tra questa ricerca e il concetto di realismo, che i traduttori italiani si spinsero sino a prendersi la libertà di adottare quel termine per il sottotitolo di *Mimesis*: traduzione più volte criticata, per motivi plausibili, come errata e fuorviante, tuttavia errore in qualche modo emblematico².

Eppure, tentare di definire, in modo più preciso possibile, l'idea di realismo indicata da Auerbach risulta ancora oggi arduo. E ciò non soltanto in ragione dell'intrinseca complessità del fenomeno del realismo letterario – della quale lo stesso Auerbach, a suo tempo, era ben consapevole. Ben più a causa del *modus operandi* che in generale lo contraddistingue e che fa sì che molto della sua riflessione teorica rimanga in qualche maniera 'implicito', 'nascosto' dentro agli esempi indagati e dentro ai metodi escogitati per l'analisi³. Da qui l'impressione che dalla ricchezza delle indagini applicate ai testi si possa provare, ancora oggi, ad estrarre criteri e principi che Auerbach non ha esplicitato.

Ed è proprio sul tentativo di individuare e definire un principio alla base della concezione auerbachiana di realismo che verte questo contributo, attraverso un percorso che si snoda in cinque paragrafi. Dopo alcune considerazioni preliminari (§ 1) dedicate alla mancanza, all'interno di *Mimesis*, di una definizione sistematica del concetto di realismo e alla presenza invece di una pluralità di modi in cui tale concetto viene declinato (condizione che ha favorito alcune delle misinterpretazioni correnti nella ricezione attuale), passerò a focalizzare un momento determinante della genesi dell'idea auerbachiana di realismo, che risiede nel rapporto tra particolare e universale (§ 2), e le cui prime indicazioni

¹ Ai fini della presente indagine si è fatto sistematicamente riferimento ai testi originali, anche laddove questi ultimi sono stati citati soltanto in modo frammentario, ovvero inserendo l'espressione tedesca tra parentesi quadre all'interno della rispettiva traduzione italiana. Per tutte le opere di Auerbach ho rimandato all'edizione tedesca, offrendo di seguito l'indicazione corrispondente della traduzione italiana. In alcuni casi (tutti espressamente segnalati), quest'ultima è stata leggermente modificata per garantire una maggiore adesione alla lettera dell'originale.

² Com'è noto, il sottotitolo originale di *Mimesis* suona «dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur», la cui traduzione letterale è «realtà rappresentata nella letteratura occidentale». È probabile che la scelta dei traduttori einaudiani sia stata influenzata anche dalla frase che, nell'edizione originale del libro, si poteva leggere sul davanti della sovraccoperta, sotto il titolo e sottotitolo: «Eine Geschichte des abendländischen Realismus als Ausdruck der Wandlungen in der Selbstanschauung des Menschen» (letteralmente: «Una storia del realismo occidentale come espressione delle trasformazioni nella visione che l'uomo ha di se stesso»; segnalo che in varie recensioni, come ad es. Nykl 1947, e in alcune rassegne bibliografiche dell'epoca la frase fu riportata fallacemente subito dopo il sottotitolo, come se ne facesse parte, senza precisare che si trattava invece di un elemento paratestuale appartenente alla sovraccoperta, e non al frontespizio del libro). Sempre nella sovraccoperta originale, inoltre, all'interno di un breve riassunto del libro figurava la frase «[...] wird hier eine Geschichte der abendländischen realistischen Literatur versucht» («[...] viene qui tentata una storia della letteratura realistica occidentale»).

³ È questo l'oggetto specifico del convegno di cui si raccolgono in questo fascicolo tematico gli atti (su questo vedi supra la mia *Introduzione*, oltre che le considerazioni esposte nelle pagine seguenti).

appaiono già nel libro su Dante (Auerbach 1929a). Questa osservazione genetica porrà le basi per tentare l'individuazione e la definizione di un principio, a mio avviso fondamentale del realismo auerbachiano, che ho proposto di chiamare dell'«immersione» (§ 3), facendo ricorso a una pista terminologica che emerge dai testi stessi di Auerbach e dalle sue fonti, in particolare dall'*Estetica* di Hegel. Infine mostrerò come tale principio trovi precise corrispondenze in un altro ambito fondamentale della riflessione di Auerbach, ovvero nella sua concezione dello storicismo (§ 4), e come tale principio sia legato ad esigenze di natura scientifica ed etica al contempo, che stanno alla base tanto del realismo letterario, quanto dello storicismo (§ 5).

1. Mancanza di una definizione sistematica e misinterpretazioni della concezione auerbachiana di realismo

Riguardo alla mancanza di una definizione sistematica dei concetti utilizzati varrà la pena di richiamare alla memoria un passo più volte citato degli *Epilegomena a Mimesis* dove Auerbach, difendendosi dalle critiche che gli imputavano tale mancanza come un difetto di fondo della propria opera, rivendica invece questa caratteristica in quanto *modus operandi* consapevolmente adottato:

Spesso si è detto che la mia elaborazione concettuale non è univoca, e che le espressioni da me usate per categorie ordinarie [Ordnungskategorien] richiederebbero una definizione più nitida. È vero che non definisco questi termini, anzi, che nell'usarli non sono affatto coerente. *Ma lo faccio con intenzione e con metodo* [das ist absichtlich und methodisch geschehen]. Il mio sforzo interpretativo è teso al particolare e al concreto [das Einzelne und Konkrete]. L'universale [das Allgemeine], invece, con cui si confrontano, collazionano o delimitano i fenomeni, dovrebbe essere elastico e duttile; dovrebbe, fin dove è possibile, adattarsi ogni volta al particolare, e pertanto risulta ogni volta comprensibile soltanto dal contesto [und ist jeweils nur aus dem Zusammenhang zu verstehen]. L'azione ordinativa [das Ordnen] deve procedere in modo da lasciar vivere il fenomeno individuale [das individuelle Phänomen] nella sua piena espansione. Potendo, non avrei addirittura usato espressioni generali, bensì suggerito l'idea al lettore mediante la pura e semplice rappresentazione di una serie di particolari. Ma non era possibile. Allora presi alcune espressioni molto correnti come realismo [Realismus] e moralismo e, costretto dal mio oggetto, ne introdussi perfino altre due meno usate: separazione di stili, mescolanza di stili [Stiltrennung und Stilmischung]. Che tutte, ma specialmente quelle molto correnti, dicano tutto e nulla, lo sapevo benissimo; solo dal contesto, e cioè dal contesto relativo [aus dem jeweiligen Zusammenhang], dovevano trarre il loro significato. (Auerbach 1953, 15-16; Auerbach [1953] 2022, 90, con alcune modifiche; corsivo mio)

Da una parte Auerbach prende dunque le distanze da un rigorismo definitorio, e tuttavia ribadisce dall'altra la legittimità, e anzi la necessità, di un'azione ordinativa. Quest'ultima si basa su confronti tesi a stabilire analogie

ed opposizioni tra singoli fenomeni particolari, e a indicare così, attraverso un procedere concreto e pragmatico, la categoria universale che li accomuna, evitando al contempo il rischio di cadere nell'astrattezza. Rischio tanto più grande quanto più si faccia ricorso a «espressioni molto correnti», come appunto «realismo».

Del resto, sul concetto di «realismo» Auerbach aveva già esplicitamente avvertito i suoi lettori nella postfazione di *Mimesis*:

Die Kategorie «realistische Werke ernsten Stils und Charakters» [...] theoretisch herauszuarbeiten und systematisch zu beschreiben, habe ich vermieden; das hätte gleich zu Beginn der Untersuchung ein mühseliges und jeden Leser ermüdendes Definieren gegeben (denn nicht einmal der Ausdruck «realistisch» ist eindeutig), und ich wäre wahrscheinlich nicht ohne eine ungewohnte und holprige Terminologie ausgekommen. Die Verfahrensweise, die ich angewendet habe, nämlich für jede Epoche eine Anzahl von Texten vorzulegen, um an ihnen meine Gedanken zu erproben, führt unmittelbar in die Sache hinein, so daß der Leser zu fühlen bekommt, um was es sich handelt, noch bevor ihm eine Theorie zugemutet wird. (Auerbach [1946] 2024, 545)

[Ho evitato d'elaborare teoricamente e di descrivere sistematicamente la categoria «opere realistiche di stile serio e di carattere serio» [...]; ciò avrebbe imposto fin dall'inizio dell'indagine una serie faticosa di definizioni, tale da stancare qualsiasi lettore (dato che neanche l'espressione «realistico» è univoca), e probabilmente non ne sarei venuto a capo che con una terminologia inconsueta e incespicante. Il metodo da me adottato, di presentare cioè per ogni epoca un certo numero di testi, per saggiare su di essi le mie idee, introduce immediatamente nell'argomento, sicché al lettore è dato di percepire di che cosa si tratta ancor prima che gli si voglia imporre una teoria.] (Auerbach [1946] 1992, vol. II, 342, con qualche modifica)

Evitando dunque una ricerca definitoria che avrebbe rischiato di risultare faticosa ed improduttiva, si opta piuttosto per la scelta di un «metodo» che passa attraverso una serie di singole interpretazioni testuali.

Come è stato osservato, tale metodo non produce una definizione univoca del realismo, bensì tende a una pluralità di definizioni. Federico Bertoni, che ha parlato in proposito di una «resistenza alla teoria» (ma forse sarebbe più appropriato chiamarla una 'resistenza agli eccessi del rigorismo teorico'), ha osservato come Auerbach ci parli di volta in volta di «realismo cristiano, cortese, russo, moderno», di «realismo radicale» in riferimento a Saint-Simon, di «realismo atmosferico» per Balzac, o ancora di «realismo impersonale e oggettivo» nel caso di Flaubert (Bertoni 2022, 2 e 5, tr. it. dall'inglese di chi scrive). E in un'accurata indagine condotta sul testo di *Mimesis*, Francesco Orlando (2009) giunse a individuare complessivamente ben ventuno tipi diversi di realismo all'interno del capolavoro di Auerbach.

Date queste premesse, ovvero considerato il consapevole atteggiamento dello stesso Auerbach, refrattario a una ricerca definitoria, e favorevole invece a un'applicazione quanto mai duttile e dinamica dei concetti teorici, diviene necessario chiedersi se sia davvero opportuno tentare di precisare meglio il

concetto auerbachiano di realismo, rispetto a quanto si trova esplicitamente indicato nei suoi scritti teorici e anche rispetto alle riflessioni sinora condotte nell'ormai ampia letteratura esistente sul suo pensiero. A condizione che tale tentativo venga condotto non con l'illusione di pervenire a una formula definitoria astratta, o che pretenda comunque di avere una validità teorica assoluta, bensì con l'intento di risalire a un principio al quale si possa riconoscere una funzione direttiva sul piano pratico e operativo del metodo adottato da Auerbach, la risposta al quesito è a mio avviso decisamente positiva, e questo soprattutto per due ragioni che illustrerò di seguito.

La prima nasce da elementi che possiamo indicare come 'esterni' al pensiero di Auerbach: mi riferisco alle molte misinterpretazioni ancora oggi largamente presenti nella saggistica, e talvolta anche nella manualistica, riguardo al concetto auerbachiano di realismo. Oltre ai non trascurabili ostacoli pregiudiziali, che più in generale denunciano la mancanza di sistematicità definitoria come un irreparabile difetto del metodo di Auerbach⁴, è possibile reperire in molti casi equivoci che tendono a semplificare la complessità dell'approccio ermeneutico proposto in *Mimesis*. Troppo spesso si legge infatti che Auerbach avrebbe adottato nella sua opera una presunta concezione 'mimetica' del realismo⁵,

⁴ Nonostante oggi si assista, a livello internazionale, a una *Auerbach renaissance*, l'accusa di una mancanza di sistematicità teorica e definitoria ha rappresentato per molto tempo (in particolare per le generazioni di studiosi formati negli anni Sessanta e Settanta) uno degli ostacoli maggiori nella ricezione di Auerbach, soprattutto in Paesi, come la stessa Germania, dove una tradizione accademica di lunga durata impone agli studiosi la consuetudine di definire in modo più esatto possibile ogni concetto e di affrontare ogni argomento in maniera il più possibile sistematica – ma probabilmente la considerazione della presunta mancanza di sistematicità andrebbe estesa a varie altre tradizioni, perlomeno a quella accademica francese, giacché è stato osservato, non senza ironia, che Auerbach avrebbe avuto «un tort, impardonnable aux yeux de son lectorat français : il a écrit un livre sans introduction, sans annonce du plan» e dando qualche indicazione programmatica soltanto in fondo, «dans la postface (qui a le tort de ne pas s'intituler conclusion, puisque c'en est une)» (Tortonesi 2023, 269). Scelgo a caso, da una lunga lista, l'esempio di questa citazione tratta da un manuale recentemente pubblicato: «La storia della realtà rappresentata nell'estetica occidentale, che Auerbach pubblicò nel 1946 con il titolo *Mimesis*, ha avuto un ruolo determinante nella nuova fortuna del concetto durante il XX secolo. Tuttavia, l'uso che Auerbach ne fa rimane vago» (Marx 2012, 28, trad. dal tedesco di chi scrive).

⁵ Anche qui si potrebbe offrire un lungo elenco di esempi; per dare un'idea di come questo equivoco si possa associare a una semplificante equivalenza tra realismo e imitazione del reale, cito traducendo da un saggio tedesco di alta divulgazione dedicato alla filosofia dei media: «La risposta a questa domanda [scil.: quale sia il carattere dominante nel XIX secolo] dipenderebbe dal valore mimetico che si attribuisce al realismo. Per Auerbach, il realismo rappresenta il principio mimetico per eccellenza; proprio per questo egli definisce il XIX secolo il secolo della *mimesis*» (Zehm 2007, 150). Altrettanto sintomatica di un atteggiamento frequente è la disinvoltura con la quale, all'interno di un'ampia e ben documentata trattazione di carattere scientifico, dedicata al concetto di 'mimesis' nella storia delle poetiche, la posizione di Auerbach viene sbrigativamente liquidata come fuorviante, dato che «l'equivoco terminologico» che spiega la *mimesis* come 'imitazione della realtà' «vale in parte finanche per il libro *Mimesis* di Erich Auerbach, nella misura in cui *mimesis*, se non proprio come 'imitazione', viene tuttavia comunque inteso – lo si può dedurre dal sottotitolo *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* – come una qualche forma di riproduzione della

laddove invece a nessun lettore attento di *Mimesis* sfugge che né il concetto di «rappresentazione letteraria della realtà», né tantomeno quello di «realismo» sono riducibili all'idea di una mera 'imitazione' o 'mimesi' del reale, bensì rimandano piuttosto a un'operazione di 'interpretazione' del reale da parte degli autori, ovvero a un tentativo (più o meno compiuto, a seconda dei singoli testi analizzati) di 'ordinare' e di 'spiegare' il reale ricorrendo a strumenti e a principi di varia natura (politici, sociali, culturali e così via). Ridurre il concetto di realismo auerbachiano alla dimensione puramente mimetica significa dunque banalizzare il portato teorico di *Mimesis*, opera alla quale – va detto con molta chiarezza – è sottesa una concezione del realismo non come 'mimesi', bensì come 'interpretazione della realtà' – su questo torneremo nel § 3.

Ma mi interessa qui rilevare ancora una seconda ragione, quest'ultima 'intrinseca' al metodo stesso di Auerbach. Mi riferisco all'ipotesi che sia possibile individuare, accanto alle fondamentali tre «idee direttive» [die leitenden Gedanken] (Auerbach [1946] 2024, 543 e 545), ovvero i «drei eng miteinander zusammenhängenden Gedanken» [le tre idee strettamente interdipendenti] (Auerbach [1946] 1992, vol. II, 339 e 341), esplicitate da Auerbach stesso nella postfazione di *Mimesis*, un'ulteriore idea direttiva che Auerbach non ha invece mai espressamente formulato, e che mi pare tuttavia avere pari importanza: il principio che ho proposto di chiamare dell'«immersione». Per poterlo riconoscere, sarà prima necessario ripercorre sinteticamente, nello sviluppo del pensiero di Auerbach, le tappe essenziali della nascita del concetto di realismo.

2. La genesi del concetto di realismo e il rapporto tra particolare e universale

Le tre «idee direttive», che, come ci viene illustrato chiaramente nella postfazione, hanno guidato l'intera indagine condotta in *Mimesis*, rimandano sostanzialmente alla caratterizzazione di quelli che secondo Auerbach sono

realtà» (Petersen 2000, 53-54; tr. it. dal tedesco di chi scrive). Persino un'indagine intelligente e molto avvertita, come quella di Gebauer / Wulf 1992 (libro più volte ristampato e tradotto anche in inglese), nonostante dedichi ampio spazio alla ricerca di Auerbach, non si sottrae tuttavia alle tendenze che ho menzionato, e imputa a *Mimesis* una carenza di sistematicità, la mancanza di un'introduzione e l'adozione di una terminologia non sufficientemente rigorosa (vedi in particolare pp. 18-26). Anche l'accusa principale lì formulata, ovvero quella di aver preteso di spiegare la nascita del realismo dantesco e di quello moderno basandosi soltanto sulla storia degli stili e di non aver considerato invece la storia dei mutamenti sociali e politici, venendo formulata con tale radicalità, sembra dimenticare l'importanza espressamente attribuita da Auerbach alla storia *tout court*. Di contro, per avere un esempio di come in *Mimesis* i mutamenti della storia letteraria vengano sempre fatti dipendere dalla storia, si pensi al ruolo della Rivoluzione francese analizzato nel cap. XVIII del libro in rapporto alla genesi del realismo moderno (esempio significativamente taciuto nella disamina di Gebauer / Wulf 1992, che, pur restando un'indagine di per sé meritoria, reca tuttavia con sé il pericolo di offrirci una visione semplificata del metodo di Auerbach).

i due massimi momenti di espressione del realismo nella storia letteraria occidentale, e alla differenza esistente tra loro. Nella storia secolare che il libro ricostruisce vengono individuate «due brecce»⁶, ovvero due momenti nei quali quella «separazione degli stili» [Stiltrennung], che vige in epoca classica (e, di nuovo, durante il classicismo imperante nel XVII e XVIII secolo), viene sospesa, o definitivamente abolita, a vantaggio di una «mescolanza degli stili» [Stilmischung], cioè della condizione necessaria alla nascita del realismo letterario. Il primo di questi due momenti, come sappiamo, coincide con il realismo medievale, trovando la sua massima espressione in Dante, per proseguire poi sino al Rinascimento; il secondo momento dà luogo invece al realismo moderno, che ha inizio grazie ai romanzi francesi di Balzac e di Stendhal, e continua poi, attraverso le opere di autori successivi (Flaubert, Zola e altri) e vari mutamenti, sino alla narrativa contemporanea allo stesso Auerbach – e si potrebbe aggiungere, a mio avviso, anche oltre.

Che Auerbach abbia scoperto e indagato le «due brecce nella teoria dei livelli stilistici» (ovvero le due corrispondenti espressioni del realismo) esattamente nella loro successione storica (e non in ordine inverso, come sembrerebbero suggerire le pagine della postfazione), ci viene precisato in questo passo degli *Epilegomena a Mimesis*:

Il motivo della frattura stilistica mi si è chiarito alla luce della storia di Cristo in occasione dei miei studi danteschi negli anni Venti; lo si trova in *Dante als Dichter der irdischen Welt* (apparso alla fine del 1928), pp. 18-23. Subito dopo la comparsa di questo libro cominciai a insegnare a Marburgo e l'attività didattica mi ricondusse al francese [...]. Preparando un corso, appunto a Marburgo, mi venne l'idea che si potesse rappresentare il principio del realismo moderno in maniera corrispondente [in entsprechender Weise]; e tale figurò poi in due articoli apparsi nel 1933 e nel 1937⁷. (Auerbach 1953, 14; Auerbach [1953] 2022, 88-89, con una piccola modifica)

«Mi venne l'idea che si potesse rappresentare il principio del realismo moderno in [una] maniera corrispondente» a quella del realismo medievale o dantesco: ma che cosa significano esattamente queste parole? Certo, qui Auerbach fa senz'altro riferimento al passaggio dalla separazione alla mescolanza degli stili, come rivelano puntualmente la menzione della «frattura stilistica» e il rimando ai numeri di pagina che illustrano la sospensione di tale frattura nella storia di Cristo⁸. Ma l'analogia tra realismo dantesco e realismo moderno si limita davvero soltanto a questo aspetto?

⁶ Auerbach le definisce come le «due brecce aperte nella teoria dei livelli stilistici» [die beiden Einbrüche in die Lehre von den Höhenlagen] (Auerbach [1946] 2024, 544; Auerbach [1946] 1992, vol. II, 340).

⁷ I due articoli sono *Romantik und Realismus* (1933) e *Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen* (1937), che si leggono in trad. it. in Auerbach 2010, 3-18 e 19-47. Per un'analisi di *Romanticismo e realismo* e per il suo rapporto con *Sull'imitazione seria del quotidiano* nel contesto della genesi di *Mimesis* mi permetto di rinviare a Rivoletti 2007.

⁸ Alle pagine 18-23 indicate da Auerbach, si spiega infatti come nella storia di Cristo la

Seguiamo l'indicazione di Auerbach, ed esaminiamo più da vicino il libro *Dante als Dichter der irdischen Welt*. L'idea fondamentale di questo libro è che Dante sia riuscito, per primo nella storia della letteratura occidentale, a realizzare una geniale e potente simbiosi di due elementi tra loro sostanzialmente antitetici, ovvero a fondere i destini e le storie particolari degli individui terreni con un orizzonte di senso assoluto e universale. L'assunto centrale della sua ricerca, quello che Auerbach stesso definisce come «[il] pensiero, che costituisce il perno della nostra indagine» [(den) Gedanken, der den Angelpunkt unserer Untersuchung bildet] e che lui intende dunque esaminare in tutte le sue implicazioni e «seguire nei suoi rapporti e nelle sue conseguenze» [in seinen Beziehungen und Auswirkungen weiter verfolgen], viene infatti definito con le seguenti parole:

Dante scelse per la sua rappresentazione una scena particolarissima, che offriva a lui, e a lui primo [...] nuovissime possibilità di espressione. Appoggiandosi alle più alte autorità della ragione e della fede, il suo genio poetico ardì un'impresa che nessuno prima di lui aveva osato: *rappresentare tutto il mondo terreno-storico* [die gesamte irdisch-historische Welt... vorzustellen], di cui era giunto a conoscenza, *già sottoposto al giudizio finale di Dio e quindi già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino* [als schon dem endgültigen Urteil Gottes unterworfen und somit an ihren eigentlichen, ihr nach der göttlichen Ordnung zu kommenden Platz gestellt,], già giudicato, e non in modo tale che nelle singole figure, nella loro sorte escatologica finale, il carattere terreno fosse soppresso o anche soltanto indebolito, *ma in modo da mantenere il grado più intenso del loro essere individuale terreno-storico, e da identificarlo con la sorte eterna* [in dem er die äußerste Steigerung ihres individuellen irdisch-historischen Wesens festhält und sie mit dem Endgeschick identifiziert]. (Auerbach [1929a] 2001, 108-109; Auerbach [1929a] 1999, 78-79, corsivi miei)

La *Commedia* nasce dunque da questa ardita ed energica operazione che consiste nel rappresentare il mondo terreno nella sua concretezza e molteplicità fornita dalle storie particolari e individuali, collocandolo al contempo all'interno di un ordine di senso universale ed eterno, e senza che tale trasposizione affievolisca quegli aspetti di individualità e concretezza che caratterizzano la

separazione dei generi e degli stili vigente nell'antichità classica non abbia più alcuna validità: «Qui l'uomo non ha più alcuna dignità terrena; tutto può accadergli, e *l'antica divisione dei generi* [die antikische Spaltung der Gattungen], *la separazione tra lo stile sublime e quello umile* [die Scheidung zwischen dem erhabenen und dem niederen Stil] *non esiste più*. Nella storia della redenzione compaiono persone conosciute e reali, come nella commedia antica; vi agiscono pescatori e re, grandi sacerdoti, esattori e sguadrini; *il gruppo delle persone socialmente elevate non agisce nello stile dell'antica tragedia, né gli altri in quello della farsa* [weder handelt die Gruppe der im Rang Erhabenen im Stil der antiken Tragödie, noch die anderen im Stil der Posse], ma è subentrata una assoluta liberazione dai limiti sociali ed estetici. Su questo palcoscenico è di casa tutta la varietà del mondo umano [...]; chiunque compaia ha il diritto di farlo, *ma senza alcun riguardo alla sua posizione sociale terrena vengono messi in luce gli estremi della sua personalità e gli accadono cose sublimi e cose umili* [Erhabenes und Niederes]» (Auerbach [1929] 2001, 22; Auerbach [1929] 1999, 15, con qualche modifica; corsivi miei)

realtà terrena⁹. Questa intuizione, che Auerbach derivò (come vedremo meglio più sotto) dagli scritti dei romantici tedeschi su Dante (in particolare, da Schelling e da Hegel), costituisce la vera idea di fondo del libro, all'interno del quale viene ripresa in vari luoghi e in varie forme.

In occasione di una mia precedente indagine – alla quale non posso qui, per motivi di spazio, che rimandare – ho avuto modo di realizzare un'accurata schedatura del libro su Dante, e di osservare come tale idea, che affonda le proprie radici in un'opposizione concettuale cara alla critica dantesca dei romantici, quella tra particolare e universale, venga analizzata da Auerbach in modo innovativo e venga declinata nelle pagine della monografia in una serie di elementi oppositivi specifici che caratterizzano la struttura e lo stile della *Commedia* (cfr. Rivoletti 2021). All'opposizione tra particolare e universale rimanda infatti tutta una schiera di termini che ricorrono nel testo, come «individuale» vs. «universale» [«Individuelle» vs. «Universale»], «mondo storico-terreno» vs. «sorte finale», «profondità», «giudizio finale» [«irdisch-historische Welt» vs. «Endgeschick», «Tiefe», «endgültiges Urteil»], «molteplicità» vs. «unità», «perfezione», «ordine» [«Mannigfaltigkeit» vs. «Einheit», «Vollkommenheit», «Ordnung»] e simili¹⁰.

L'idea che sta a fondamento del libro su Dante del 1929 è dunque che le storie terrene dei singoli personaggi acquisiscano una validità universale grazie alla loro collocazione, per ordine divino, in un orizzonte di senso immutabile ed eterno. Sebbene le fonti romantiche non vengano mai citate in quel libro, è a mio parere evidente che Auerbach abbia derivato tale idea dallo scritto forse più geniale nella storia della ricezione di Dante all'interno del romanticismo tedesco: il saggio *Über Dante in philosophischer Beziehung* pubblicato nel 1803 da Schelling¹¹. L'intuizione di Schelling venne poi ripresa e rielaborata in una pagina dell'*Estetica* di Hegel – con un percorso analogo a quello di intuizioni relative ad altri capolavori letterari¹².

⁹ Si legga anche il seguente passo, che apre il capitolo V del libro: «*trasportata in questo modo nel mondo della sorte eterna e dell'ordine perfetto* [transponiert in den Zustand des Endgeschicks und der vollkommen Ordnung] nasce nella *Commedia* l'immagine del mondo terreno nella sua molteplicità [das Abbild der irdischen Welt in ihrer Mannigfaltigkeit], e [...] ci rimane ora da mostrare l'effetto di queste premesse generali sulla singola immagine e sulla singola espressione» (Auerbach [1929] 2001, 167; Auerbach [1929] 1999, 122, con qualche modifica; corsivi miei).

¹⁰ Per una più approfondita analisi di questa idea nel libro dantesco di Auerbach, e per i suoi legami con la ricezione di Dante nel romanticismo tedesco, rinvio a Rivoletti 2021.

¹¹ Questa derivazione mi è apparsa chiaramente rileggendo il libro di Auerbach su Dante nel contesto della mia ricerca dedicata alla ricezione di Dante nel romanticismo tedesco (vedi Rivoletti 2021: in particolare su Schelling e sulla ripresa della sua intuizione da parte di Auerbach, pp. 79-88 e 94-96). Per il testo tedesco si veda Schelling [1803] 2015 (tr. it. in Schelling [1803] 1994, a cui si rimanda anche per l'ottimo inquadramento di Gian Franco Frigo e Giuseppe Vellucci).

¹² Si vedano ad esempio le intuizioni elaborate da Schelling sull'*Orlando furioso* di Ariosto in seno al dialogo condotto nel Circolo di Jena, e che confluirono poi nella potente sintesi offerta dall'*Estetica* di Hegel (vedi la ricostruzione proposta in Rivoletti 2014, 304-321).

La conferma dell'importanza delle idee dei romantici sulla *Commedia* venne del resto indicata dallo stesso Auerbach nella prolusione inaugurale che tenne all'Università di Marburgo in quel medesimo anno 1929, e che dedicò al tema *La scoperta di Dante nel romanticismo*. Seppure in questa conferenza Auerbach non fece riferimento al proprio libro su Dante, ritroviamo qui, a mio avviso, i testi che gli avevano suggerito le intuizioni interpretative dalle quali la sua ricerca sulla *Commedia* aveva preso le mosse. Come se 'scoprisse le proprie carte', Auerbach sottolinea espressamente, all'interno della tradizione romantica, la preminenza di Schelling:

Die bedeutendsten Worte über Dante, die in jener Zeit geschrieben wurden, stammen von Schelling. Sie stehen in seinem Aufsatz «Dante in philosophischer Beziehung», der auf die Schlegels und andere, vor allem auf Hegel großen Einfluss gehabt hat [...]

[...] Schellings Aufsatz ist weitaus das Bedeutendste, was in der eigentlichen Romantik über Dante und die *Komödie* geschrieben wurde; [...] er ist es gewesen, der mit jenen Worten, daß die Personen der *Komödie* schon durch den Ort, an dem sie auftreten, eine Art von Ewigkeit erhalten, an den Kern seines Gegenstandes und den Sinn der *Komödie* selbst rührte. [...] Einen zentralen und alles umfassenden Sinn, nämlich unsere irdische und historische Welt in ihrer wahren und ewigen Gestalt, die das göttliche Urteil enthüllt hat. [...] Schelling [hat] als erster sie [scil.: diese Erkenntnis] verstanden und angedeutet. (Auerbach [1929b] 2018, 176-177)

[In quel periodo, le parole più significative su Dante vennero scritte da Schelling. Si trovano nel suo saggio *Über Dante in philosophischer Beziehung*, che ebbe grande influenza sugli Schlegel e su altri, in particolar modo su Hegel [...]

[...] il saggio di Schelling è ciò che di più significativo sia stato scritto su Dante e sulla *Commedia* nel periodo romantico vero e proprio. [...] è stato lui, affermando che i personaggi della *Commedia* già per il luogo in cui vengono presentati acquistano una specie di eternità, a giungere al nocciolo del problema che si era posto e al significato della *Commedia* stessa. [...] un significato centrale e onnicomprensivo: quello del nostro mondo terreno e storico nella sua forma vera ed eterna, svelata dal giudizio divino. [...] Schelling fu il primo a comprenderla e a farla conoscere.] (Auerbach [1929b] 1970, 49-50, con qualche modifica)

Riconosciamo in queste righe l'intuizione fondamentale che abbiamo individuato nel libro su Dante del 1929. Secondo Auerbach, dopo Schelling tale intuizione venne ripresa soltanto da un'altra grande personalità dell'Ottocento tedesco:

Hegel schrieb in den Vorlesungen über die Ästhetik eine Seite über Dante, die, von den spekulativen Abschweifungen Schellings befreit und in wenigen genauen Worten den Gedanken zusammendrängend, meiner Überzeugung nach das Entscheidende ist, was man synthetisch über die *Komödie* sagen kann. (Auerbach [1929b] 2018, 177)

[Hegel, nelle lezioni di estetica, scrisse una pagina su Dante che, condensando il pensiero in poche, precise parole, e rimanendo indenne dalle divagazioni teoriche di Schelling, costituisce a mio parere ciò che di più decisivo si possa dire in modo sintetico sulla *Commedia*.] (Auerbach [1929b] 1970, 50, con qualche modifica)

A questa affermazione segue la citazione della qui menzionata pagina dell'*Estetica* (Hegel 1970, 406; Hegel 1997, 1235): proprio quella medesima pagina che molti anni dopo Auerbach citerà di nuovo nel capitolo VIII di *Mimesis*, dedicato al realismo dantesco. Ritorneremo sotto su questa citazione; proseguiamo adesso con ordine.

Come abbiamo mostrato, nel libro su Dante il rapporto tra particolare e universale gioca un ruolo essenziale per cogliere il carattere audacemente innovativo della *Commedia* rispetto alla letteratura antica. Tuttavia in merito all'intuizione tratta dalla riflessione filosofico-estetica dei romantici e da lui rielaborata ed analizzata nel libro del 1929, Auerbach non dispone ancora di una base storico-concettuale che possa provarne la fondatezza in rapporto alla cultura medievale. Per questo motivo, negli anni successivi si mette alla ricerca di elementi filologici e storico-esegetici a sostegno della sua tesi. È agli inizi del difficile periodo dell'esilio di Istanbul, dal quale continua a riflettere, da una prospettiva molto particolare, sulla millenaria tradizione occidentale¹³, che trova finalmente una risposta nel metodo interpretativo figurale (o tipologico) delle Scritture. Come ci viene spiegato nel saggio *Figura* (1938), infatti, il figuralismo presuppone una concezione del mondo nella quale singoli individui ed eventi storici concreti vengono messi in diretta relazione con la rappresentazione di una verità universale ed eterna. Nel metodo figurale la storia del singolo personaggio assume caratteri universali, pur preservando la sua dimensione di concreta individualità. Nelle strutture di comprensione della realtà insite in questo metodo, già adottato da san Paolo e dai Padri della Chiesa, Auerbach 'scopre' le basi della costruzione del rapporto tra particolare e universale che caratterizza la *Commedia* dantesca. Com'è noto tale scoperta sta a fondamento anche della concezione del realismo dantesco, in quanto realismo figurale, presente in *Mimesis*.

Negli anni che intercorrono tra il libro su Dante e *Mimesis*, Auerbach effettua però anche un'altra scoperta molto importante: quella relativa al realismo moderno, che, come ricorda egli stesso nel passo degli *Epilegomena* che ho citato sopra in apertura di questo paragrafo, è oggetto di studio dei due articoli apparsi nel 1933 e nel 1937, e dedicati ai romanzi francesi di Balzac, Stendhal e Flaubert¹⁴. *Mimesis* nasce dunque dalla messa in parallelo

¹³ Per la ricostruzione di questo periodo rimando a Konuk 2010. Ho riscoperto e pubblicato alcuni dei lavori realizzati da Auerbach negli anni dell'esilio di Istanbul, e rimasti pressoché sconosciuti in Europa, in Auerbach 2014 e 2025. Per il significato della prospettiva particolare dalla quale Auerbach osserva la storia della cultura europea in questi anni (e in questi lavori) rinvio a Rivoletti 2017 e all'introduzione ad Auerbach 2025.

¹⁴ Vedi *supra*, nota 7. Merita di essere ricordato che, seppure la vera scoperta del realismo moderno ottocentesco avvenne nel corso degli anni Trenta, tuttavia già nel libro su Dante Auerbach aveva espresso, in modo ancora vago e ipotetico, l'idea che ciò che si manifestò per la prima volta nel Medioevo contenesse «nella [sua] struttura» un «qualcosa» destinato a rimanere «costante» nel corso della storia successiva, sino ai tempi più recenti. Questo «qualcosa» è proprio la connessione tra la sorte individuale e il suo significato universale: «das Gefühl dafür, daß Dante trotz seines

di queste due scoperte capitali: nella sua opera maggiore, Auerbach pone a confronto il realismo figurale del Medioevo e il realismo moderno, suggerendo l'esistenza di una corrispondenza tra queste due forme che si sviluppano nel corso della secolare storia letteraria e culturale occidentale. In entrambi i casi, come ci viene ricordato nella postfazione di *Mimesis*, il realismo viene reso possibile dalla «mescolanza degli stili», ovvero dalla sospensione (storicamente provvisoria nel caso del Medioevo-Rinascimento, progressivamente definitiva nel caso della letteratura ottocentesca) del principio di «divisione degli stili»¹⁵. Ma poniamoci allora nuovamente la domanda da cui siamo partiti: l'analogia tra realismo medievale e realismo moderno si limita davvero soltanto alle idee direttive (senz'altro fondamentali) della *Stiltrennung* e della *Stilmischung*?

3. Il realismo letterario e il principio dell'«immersione»

Per rispondere leggiamo adesso dal capitolo su Dante di *Mimesis*, il passo nel quale viene citata espressamente quella fondamentale pagina dell'*Estetica* contenente l'idea sul rapporto tra particolare e universale nella *Commedia* – idea che, per esplicita affermazione dello stesso Auerbach ([1929b] 2018; [1929b] 1970), Hegel aveva a sua volta ripreso da Schelling, come abbiamo visto sopra:

Dantes Bewohner der drei Reiche [...] befinden sich in einem wechsellosen Dasein (dies Wort braucht Hegel auf einer der schönsten Seiten, die je über Dante geschrieben wurden, in den Vorlesungen über die Ästhetik), und dennoch *senkt* Dante «die lebendige Welt menschlichen Handelns und Leidens, und näher der individuellen Taten und Schicksale in dieses wechsellose Dasein *hinein*». (Auerbach [1946] 2024, 195, corsivi miei)

mittelalterlichen Weltbildes hier am Anfang steht, ist allgemein lebendig. Man wird also doch in der Struktur dieses mittelalterlichen Weltbildes etwas vermuten dürfen, etwas schwer Formulierbares vielleicht, was erhalten blieb und der Neuformung des Menschen zugrunde lag. Und in der Tat gibt es in der europäischen Bildungsgeschichte der neueren Zeit eine Konstante, die sich durch den Wechsel der religiösen und philosophischen Formen unverändert bewahrt hat, und die bei Dante zuerst erkennbar wird; nämlich die (wie auch immer begründete) Vorstellung, daß *das individuelle Geschick* nicht vernachlässigenswert, sondern *notwendig tragisch und bedeutend* sei, und daß in ihm *der Weltzusammenhang* sich offenbare» [«[...] universalmente vivo il senso che Dante, nonostante la sua immagine medievale del mondo, stia anche qui all'inizio. Si dovrà dunque presupporre nella struttura di questa immagine medievale del mondo qualcosa, magari difficilmente formulabile, che si mantenne e fu alla base della nuova formazione dell'uomo. E di fatto nella storia della cultura europea dei tempi moderni c'è una costante, che si è mantenuta invariata nel mutare delle forme religiose e filosofiche, e che è riconoscibile in Dante per primo; e cioè l'idea (comunque sia basata) che *la sorte individuale* non possa essere trascurata, ma sia *necessariamente tragica e importante* e che in essa si riveli la *connessione universale*] (Auerbach [1929a] 2001, 216; Auerbach [1929a] 1999, 159, corsivi miei).

¹⁵ Va osservato che anche il principio della commistione di toni, stili e generi ha la sua lontana origine nella concezione estetica del romanticismo tedesco, in particolare nelle tesi applicate da Friedrich Schlegel a Dante (Rivoletti 2021, 76-77, 89, 97).

[Gli abitatori dei tre regni danteschi si trovano [...] in un'esistenza immutabile (espressione usata da Hegel nelle *Lezioni di estetica*, in una delle più belle pagine che mai siano state scritte su Dante), e tuttavia Dante *immerge* «il mondo vivente del fare e del patire, e più precisamente delle azioni e dei destini individuali, in questa esistenza immutabile».] (Auerbach [1946] 1992, vol. I, 207, corsivi miei)

Per esprimere quel peculiare rapporto tra particolare e universale che caratterizza il realismo del poema dantesco, Auerbach cita e fa proprio un termine pregnante utilizzato da Hegel: «hineinsenken», 'immergere' (Hegel 1970, 406; Hegel 1997, 1235). È questo il verbo che designa l'operazione decisiva realizzata da Dante: il suo 'immergere' il mondo concreto della realtà terrena, fatto di individui e di destini particolari, all'interno di un ordine superiore e più ampio, ovvero in un orizzonte di senso universale e assoluto. Grazie a questa trasposizione, a questo atto di 'immersione', il particolare, l'individuale, ovvero le azioni e i destini dei singoli uomini assumono una dimensione universale, un senso compiuto.

Se adesso poniamo a confronto questo passo con il capitolo XVIII di *Mimesis*, ovvero con la descrizione del realismo moderno, realizzato per la prima volta da Balzac e da Stendhal e poi sviluppato nei romanzi di Flaubert, ci risulterà evidente una parentela concettuale molto stretta. Nei romanzi dell'Ottocento, infatti, il realismo diviene possibile perché si realizza un'operazione analoga a quella compiuta da Dante: i particolari della vita quotidiana e individuale dei personaggi vengono inseriti all'interno di un orizzonte di senso che può aspirare a una validità generale. Grazie agli eventi rivoluzionari che al volgere del secolo, tra Sette e Ottocento, hanno scosso la Francia e l'Europa, diviene possibile, spiega Auerbach, che romanzieri del calibro di Balzac e di Stendhal afferrino la realtà nella sua totalità, riconducendo la molteplicità dei destini particolari dei singoli individui che affollano le loro narrazioni a un orizzonte di senso totale. Questo nuovo orizzonte non è più, dunque, quello medievale della perfetta e assoluta giustizia divina (come nel caso della *Commedia* dantesca), bensì è quello laico e moderno basato su un'interpretazione organica della storia nazionale:

Was die Ereignisse, die sich gerade in Frankreich zwischen 1789 und 1815 vollzogen und ihre Auswirkungen in den folgenden Jahrzehnten brachten es mit sich, daß gerade in Frankreich die moderne zeitgenössische Realistik am frühesten und stärksten zur Entfaltung kam [...]; die französische Wirklichkeit ließ sich, in all ihrer Mannigfaltigkeit, als Ganzes erfassen. [Die] besprochene Stilmischung [...] ermöglichte es, dass Personen beliebigen Standes mit all ihrer praktisch-alltäglichen Lebensverflechtung, Julien Sorel so gut wie der alte Goriot oder Mme Vauquer, zum Gegenstand ernster literarischer Darstellung wurden. (Auerbach [1946] 2024, 465)

[Gli avvenimenti che si svolgono in Francia appunto fra il 1789 e il 1815, e le loro ripercussioni nei decenni seguenti, portarono come conseguenza che fosse proprio la Francia a dar vita, per prima e con più forza, al moderno realismo contemporaneo [...]; la realtà francese, con tutta la sua varietà, si lascia abbracciare come un sol tutto. [La] mescolanza di stili, a cui

si è accennato, [...] ha consentito che divenisse oggetto di rappresentazione letteraria ogni e qualsiasi persona con tutta la sua complessa vita giornaliera, Julien Sorel come il vecchio Goriot o madame Vauquer.] (Auerbach [1946] 1992, vol. II, 244)

Accanto al principio della «mescolanza degli stili», e strettamente legato ad esso, torna dunque l'idea direttiva del realismo come trasposizione dell'individuale in un orizzonte generale, come nesso tra il particolare e l'universale.

Un nesso che ritroviamo, in modo del tutto analogo, se non forse ancor più stringente, poche pagine dopo nello stesso capitolo XVIII, a proposito dei romanzi di Flaubert, nei quali

die alltäglichen Vorgänge [sind] genau und tief in eine bestimmte zeitgenössischgeschichtliche Epoche (die Zeit des Bürgerkönigtums) *hineingesenkt* [...].

Die ernsthafte Behandlung der alltäglichen Wirklichkeit [...] einerseits – die *Einbettung* der *beliebig alltäglichen Personen und Ereignisse* in den *Gesamtverlauf der zeitgenössischen Geschichte*, der geschichtlich bewegte Hintergrund andererseits – dies sind, wie wir glauben, *die Grundlagen des modernen Realismus...* (Auerbach [1946] 2024, 476, 482)

[gli eventi quotidiani *sono immersi* esattamente e profondamente in una determinata epoca storica contemporanea (l'epoca del Regno borghese) [...].

La trattazione seria della realtà quotidiana [...] da un lato – l'*inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e di ogni giorno nel procedere generale della storia contemporanea*, del movimentato sfondo storico, dall'altro – queste sono, a nostro modo di vedere, *le basi del realismo moderno...*] (Auerbach [1946] 1992, vol. II, 259, 267, corsivi miei)

Salvo errore, non credo che sia mai stato osservato come nella visione di Auerbach alla base del realismo dantesco e del realismo moderno vi sia non soltanto il principio del passaggio dalla *Stiltrennung* alla *Stilmischung*, bensì anche l'idea direttiva fondata sul rapporto tra particolare e generale. Come spero di aver mostrato in questa ricostruzione della genesi della concezione del realismo letterario, nel pensiero di Auerbach tale concezione ha la sua origine nella rielaborazione di un'intuizione dei romantici tedeschi (dapprima Schelling, e poi Hegel) che diviene il punto di partenza del libro su Dante (cfr. Auerbach 1929a) e della successiva ricerca di una spiegazione storico-esegetica tramite l'idea di realismo figurale (cfr. Auerbach 1938). Questo percorso di filiazione genetica, e l'idea direttiva a esso sottesa sono riconoscibili nel confronto tra le due forme di realismo (medievale e moderno) che stanno alla base dell'intera architettura di *Mimesis*. Se a indicarcelo non fosse già sufficiente la prossimità delle categorie e delle opposizioni concettuali ricorrenti nei passi citati (nel caso del realismo ottocentesco, la categoria del particolare si traduce negli «eventi quotidiani» [alltäglichen Vorgänge] e nelle «persone e [...] avvenimenti qualsiasi e di ogni giorno» [beliebig alltäglichen Personen und Ereignisse], mentre quella dell'universale viene espressa attraverso il riferimento al «procedere generale della storia contemporanea» [Gesamtverlauf der zeitgenössischen Geschichte]), ce lo rivelerebbe la spia lessicale della ripresa del termine pregnante *hineinsenken*

a indicare il concetto della fusione del particolare con l'universale. Questo verbo, che ricorre soltanto due volte in *Mimesis* (una prima volta nella citazione del passo dell'*Estetica* di Hegel su Dante nel cap. VIII; una seconda volta, dopo che Auerbach se n'è appropriato e lo ha integrato nel proprio lessico, per descrivere il realismo moderno nel cap. XVIII) designa infatti in entrambi i casi esattamente il processo dell'«immergere» le concrete storie individuali in un orizzonte di senso che aspira alla totalità. In considerazione della centralità di tale procedimento nella descrizione del realismo letterario, possiamo parlare di un «principio dell'immersione» [das Prinzip des Hineinsenkens] come di una delle idee direttive nella concezione auerbachiana della rappresentazione del reale in letteratura.

La pregnanza concettuale del termine è dovuta alla peculiare facoltà descrittiva del composto, in cui al verbo 'senken' (calare, abbassare, far discendere lentamente e profondamente) viene affiancato il doppio preverbio 'hin-ein-' che suggerisce un'idea di movimento e al contempo di penetrazione all'interno di una struttura. Per questo motivo, 'hineinsenken' è senz'altro il termine privilegiato per rendere il procedimento concettuale di introdurre con intensità e profondità un elemento (i destini particolari dei singoli individui) all'interno di una struttura dalla valenza più ampia (l'orizzonte divino ed eterno nel caso del realismo dantesco; il procedere generale della storia nel caso del realismo moderno). Tuttavia è possibile reperire in *Mimesis* almeno altri tre sinonimi che descrivono il procedimento dell'immersione del particolare nel generale/universale.

Il primo è 'hineintauchen', molto vicino al termine hegeliano (con il quale condivide il doppio preverbio 'hin-ein-', e la parentela semantica del termine 'tauchen', ovvero 'immergere', 'sprofondare'), che Auerbach utilizza nel medesimo capitolo XVIII per descrivere il realismo di Balzac: «Balzac *taucht* seine Helden weit tiefer ins Zeitgebundene *hinein*» (Auerbach [1946] 2024, 473, corsivi miei) [Balzac *immerge* i suoi eroi molto più profondamente nel suo tempo] (Auerbach [1946] 1992, vol. II, 255, corsivo mio)¹⁶. Un secondo sinonimo, che riprende la metafora dell'«immersione (in un liquido)», è il termine 'durchtränken' ('imbever'): lo ritroviamo ben due volte, sempre impiegato per illustrare, nel realismo di Balzac, la *completa immersione* degli elementi individuali e particolari in un contesto storico più ampio e generale. Si veda come esempio questo passo, in cui ho evidenziato tra parentesi quadre i due poli concettuali del particolare [P] e del generale/universale [U]:

Non soltanto, come Stendhal, egli ha collocato gli uomini, di cui con serietà narra la sorte, nella cornice storica e sociale esattamente circoscritta, ma ha inoltre inteso questo legame come necessità; ogni spazio si tramuta per lui in un'atmosfera morale e sensibile di cui *s'imbevono*

¹⁶ Andrà osservato che il termine «Zeitgebundene» (qui tradotto semplicemente con «suo tempo») indica più esattamente 'tutto ciò che è ciò che è vincolato a un determinato periodo storico', ovvero il 'contesto storico, sociale e culturale specifico di un'epoca'.

[durchtränkt] il paesaggio, la casa, i mobili, le suppellettili, gli abiti, i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l'agire e la sorte degli uomini [P, ovvero *elenco di singoli elementi particolari*], e in cui poi la *situazione storica generale* [die *allgemeine zeitgeschichtliche Lage*, U] a sua volta appare *come un'atmosfera totale abbracciante* [U] *tutti i singoli* [P] *spazi di vita* [als *alle ihren einzelnen Lebensräume umfassende Gesamtatmosphäre*]. (Auerbach [1946] 2024, 464; Auerbach [1946] 1992, vol. II, 243)¹⁷

Vi è infine un terzo sinonimo, 'einbetten', che significa 'collocare/inserire qualcosa all'interno di un contesto (o ambiente)', e che viene utilizzato (oltre che nella descrizione relativa a Flaubert già citata sopra¹⁸) in un passo del medesimo capitolo che descrive il processo fondamentale su cui si basa il realismo moderno e contemporaneo:

Stendhal è il fondatore di *quel moderno realismo serio* [die *moderne ernste Realistik*] che *non può rappresentare l'uomo se non collocato all'interno di un'intera realtà politica e sociale ed economica continuamente evolventesi* [als *eingebettet in eine konkrete* (P), *ständig sich entwickelnde* politisch-gesellschaftlich-ökonomische *Gesamtwirklichkeit* (U)], come accade oggi in un qualunque romanzo o film. (Auerbach [1946] 2024, 464; Auerbach [1946] 1992, vol. II, 243, con qualche modifica)

E si osserverà come nella formulazione tedesca la tensione tra i due poli del particolare e del generale risulti molto più intensa di quanto qualsiasi traduzione italiana possa esprimere, laddove all'aggettivo 'konkret', che rimanda al particolare, si oppone implicitamente il prefisso 'Gesamt-' (presente, si badi bene, anche in molti dei passi citati sopra¹⁹), che sottolinea l'ampiezza e l'importanza del contesto in cui gli elementi particolari vengono immersi²⁰.

¹⁷ Significativa anche l'altra occorrenza, in cui il termine compare nella forma di un participio passato: «ora, di fronte a questa *vita varia* [P], *imbevuta* di *storia* [U], rappresentata senza scrupoli con *tutti gli attributi quotidiani, pratici, brutti e volgari* [P] [gegenüber diesem mannigfaltigen (P), von Geschichte (U) *durchtränkten*, rücksichtslos mit allem Alltäglichen, Praktischen und Häßlichen und Gemeinen (P) dargestellten Leben], Balzac ha un atteggiamento simile a quello che già aveva Stendhal, e, in questo aspetto di storia reale, quotidiana, intima, egli la prende sul serio, addirittura tragicamente. Una cosa simile non era mai accaduta dal tempo in cui sorse il gusto classico, e anche prima non era mai accaduta in questa forma di storia pratica, intima, in questa forma di resa dei conti dell'uomo con la società» (Auerbach [1946] 2024, 471-472; Auerbach [1946] 1992, vol. II, 253).

¹⁸ Mi riferisco al sostantivo corrispondente, 'Einbettung', che significativamente ricorre nell'espressione sopra citata «die *Einbettung* der *beliebig alltäglichen Personen und Ereignisse* in den *Gesamtverlauf der zeitgenössischen Geschichte*» (Auerbach [1946] 2024, 482).

¹⁹ Si vedano sopra «Gesamtverlauf der zeitgenössischen Geschichte», «umfassende Gesamtatmosphäre» nelle citazioni dal capitolo XVIII (realismo moderno) e, in forma aggettivale, «gesamte irdisch-historische Welt» nella citazione dal capitolo X (realismo dantesco).

²⁰ Accanto a questi termini, va ricordato anche il concetto di 'Hintergrund', che con i suoi derivati ('hintergründig' in varie occorrenze, e 'Hintergründigkeit' nel cap. I) attraversa anch'esso, come una sorta di filo rosso, l'indagine condotta in *Mimesis* e viene usato per indicare quel contesto generale (di natura divina o laica e storicistica, a seconda dei casi) sul quale si collocano gli individui e le loro storie particolari (su questo concetto, si vedano le osservazioni di Mazzoni 2022, 35-36).

Il termine 'einbetten' meriterebbe un'analisi più ampia che non può trovare posto in questa sede²¹. Avremo occasione, nel prossimo paragrafo, di esaminare un esempio del suo uso che risulta significativo per il nesso esistente tra realismo letterario e concezione della storia nel pensiero di Auerbach. A conclusione di questo paragrafo mi interessa piuttosto soffermarmi su alcuni corollari del principio che abbiamo appena illustrato riguardo alla concezione del realismo letterario. Al lettore risulterà chiaro come il principio dell'immersione sia strettamente interconnesso con il concetto di commistione degli stili. Con l'affermarsi della *Stilmischung*, infatti, gli elementi particolari, individuali, quotidiani ed umili, i quali secondo la dottrina della separazione degli stili potevano essere oggetto di rappresentazione soltanto nelle opere di genere basso e comico, vengono 'immersi' in un contesto di importanza generale, e divengono dunque passibili di una rappresentazione seria, problematica, persino tragica, come spiega più volte Auerbach. Commistione degli stili e principio dell'immersione sono dunque due concetti che si illuminano a vicenda, e che si integrano nella descrizione del fenomeno del realismo letterario, seppure Auerbach illustri in modo esplicito soltanto il primo. Tenerli presente entrambi ci permette di comprendere meglio ciò che egli stesso intende quando nella postfazione di *Mimesis* afferma che i due realismi (medievale e moderno) possono essere rappresentati «in maniera corrispondente».

Infine, il principio dell'immersione ci mostra chiaramente che la concezione del realismo letterario alla base dell'indagine di Auerbach non può essere affatto ridotta a una *dimensione puramente mimetica* – e questo sia inteso come un tentativo di rispondere alle misinterpretazioni a cui abbiamo accennato sopra (§ 1). Dal momento che, come si afferma in *Mimesis*, per rappresentare realisticamente la realtà, quest'ultima viene *ordinata*²² all'interno di un piano più ampio e che aspira a una validità generale, il realismo letterario non si accontenta di una riproduzione del reale, bensì presuppone sempre un'*interpretazione* della realtà.

²¹ Mi limito a rilevare che il verbo 'einbetten' e il sostantivo corrispondente 'Einbettung' ricorrono in almeno altri quattro passi di *Mimesis* per indicare la combinazione tra l'elemento quotidiano e una dimensione di senso universale (i passi contengono le analisi del *Mystère d'Adam*, della celebre lauda drammatica *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi e del racconto di Antoine de La Sale: Auerbach [1946] 2024, 161, 166, 176-177 e 250; Auerbach [1946] 1992, 171, 176, 187, 270). In questi casi, però, tale combinazione non viene espressa attraverso l'atto metaforico dell'inserire un elemento particolare in un contesto di portata generale/universale, bensì tramite la metafora inversa: ci viene cioè descritta l'intrusione di un significato profondo, intenso, religioso o etico nel mondo delle dimensioni umili, comuni e quotidiane. Questa intrusione, secondo Auerbach, caratterizza il sublime: si veda in proposito la penetrante analisi offerta da James I. Porter (2025) nel contributo pubblicato in questo fascicolo, dove tale procedimento viene descritto come l'incrocio tra l'asse orizzontale della quotidianità e quello verticale della profondità del senso religioso ed etico. Per il nostro discorso è interessante che Porter riconosca uno stretto legame tra il concetto di sublime e la concezione di realismo nel pensiero di Auerbach.

²² Si tenga a mente l'insistenza sui termini 'ordinare' e 'ordinativo' [ordnen, Ordnungs-] nei passi citati in relazione al principio di immersione.

4. *Sul nesso tra realismo letterario e concezione della storia*

Il principio dell'immersione ci permette di comprendere meglio anche lo stretto nesso esistente, nel pensiero di Auerbach, tra realismo letterario e concezione della storia. È Auerbach stesso, riguardo al realismo moderno, ad indicare espressamente tale connessione, mostrandola come particolarmente evidente nel caso del realismo atmosferico di Balzac:

Atmosphärischer Historismus und atmosphärischer Realismus hängen eng zusammen; Michelet und Balzac werden von den gleichen Strömungen getragen. (Auerbach [1946] 2024, 465, corsivi miei)

[*Storicismo atmosferico e realismo atmosferico* sono strettamente legati; Michelet e Balzac vengono portati da uguali correnti.] (Auerbach [1946] 1992, vol. II, 244, corsivi miei)²³

Come spiega Auerbach, per il realismo di Balzac è determinante il romanticismo, inteso come facoltà di comprendere in un modo intenso, profondo, e al contempo organico, le differenti singole epoche storiche precedenti e le diverse culture straniere, racchiudendole in un'unica unità di stile che viene definita «atmosferica»²⁴. Come se acquisissero una consistenza pulviscolare, i singoli elementi particolari confluiscono in una totalità, mantenendo pur sempre il loro carattere indissolubile, ovvero senza nulla perdere della loro individualità. È proprio da questa facoltà che nascono, contemporaneamente, lo storicismo moderno e il moderno realismo letterario: a entrambi è comune il principio dell'immersione, il procedimento che permette di ordinare singoli elementi particolari collocandoli all'interno di un contesto organico più ampio che ha una valenza generale.

Di questo nesso tra rappresentazione realistica e concezione della storia vi sono molte tracce anche nei capitoli precedenti di *Mimesis*. Se è vero infatti che entrambi i fenomeni (realismo moderno e storicismo moderno) si affermano in quella svolta storica decisiva che si compie tra fine Sette e inizio Ottocento, Auerbach evidenzia tuttavia una serie di autori e opere di epoche precedenti che, in vari modi, si avvicinano più di altri a quei fenomeni. In questi casi, l'analisi condotta in *Mimesis*, mira a mettere in rilievo in quale misura e in quali forme alcuni aspetti del moderno realismo o del moderno storicismo vengano

²³ E sempre a proposito di Balzac, più precisamente di due passi tratti rispettivamente da *Père Goriot* e da *La vieille Fille*, si legge: «non occorre citare qui motivi storicistici [historistische Motive], poiché lo spirito individualizzante e atmosferico dello storicismo [Historismus] costituisce lo spirito di tutta l'opera sua» (Auerbach [1946] 2024, 469; Auerbach [1946] 1992, vol. II, 249-250).

²⁴ «Quella stessa forma dello spirito – la forma romantica – che per prima iniziò a percepire così intensamente il senso dell'unità atmosferica dello stile delle epoche passate, del Medioevo e del Rinascimento, e scoprì inoltre il carattere singolare di civiltà esotiche (Spagna, Oriente), produsse anche la comprensione organica [das organische Verständnis] per la caratteristica atmosferica di una determinata epoca in tutte le sue molteplici forme» (Auerbach [1946] 2024, 465; Auerbach [1946] 1992, vol. II, 244, con varie modifiche).

precorsi, mostrando al contempo quali siano ogni volta i limiti insiti in quelle forme, e dunque quale sia lo scarto rispetto alla configurazione moderna.

È nel pensiero di Vico, com'è noto, che Auerbach riconosce l'anticipazione più significativa dello storicismo moderno. Nel capitolo XVI di *Mimesis* la concezione della storia del filosofo napoletano viene messa a confronto con le abilità di rappresentazione letteraria di uno scrittore francese a lui contemporaneo, Saint-Simon, il quale è capace di partire dal «particolare qualunque o scelto a caso, dal fatto personale o parziale fino all'assurdo» per scendere «nelle maggiori profondità dell'esistenza umana» (Auerbach [1946] 2024, 425; Auerbach [1946] 1992, vol. II, 196). Anche in questo caso, ci viene chiaramente indicata la parentela tra una concezione storicistica che precorre la modernità e uno stile di rappresentazione letteraria che tende ad immergere l'individuo e la molteplicità dei particolari della realtà in un contesto più ampio:

beide [d.h. Saint-Simon und Vico] [...] im vollem Gegensatz zu der rational-antihistorischen Gesinnung ihrer Zeit, [sehen] den Menschen *tief eingebettet* in die geschichtlichen Gegebenheiten seines Daseins. Eine geschichtstheoretische Grundlage im Sinne des Historismus, dessen erste Regungen gerade damals, als Saint-Simon seine Memoiren niederschrieb, spürbar zu werden beginnen, besaß er noch nicht; [...] aber die *Mannigfaltigkeit des Wirklichen*, in dem er lebte und an dem sich sein Genie entzündete, trieb ihn *weit darüber hinaus*. (Auerbach [1946] 2024, 426)

[Entrambi [scil. Saint-Simon e Vico] [...] in pieno contrasto con l'atteggiamento razionale e anti-storico del loro tempo, vedono l'uomo *profondamente immerso* nelle condizioni storiche della sua esistenza. Saint-Simon non possedeva ancora una base storico-teoretica della storia nel senso dello storicismo, i cui primi segni cominciano ad avvertirsi proprio quando egli scrisse le proprie *Mémoires*; [...] ma la *molteplicità del reale*, in cui viveva e da cui il suo genio traeva ispirazione, lo spinse *molto più lontano*.] (Auerbach [1946] 1992, vol. II, 197, con varie modifiche)

E si osservi anche qui l'uso del termine 'einbetten' a indicare l'intuizione che precorre quasi il realismo e lo storicismo moderni, ovvero il procedimento dell'immergere l'elemento particolare ed individuale all'interno di un più ampio ed organico contesto di vincoli legati ad un determinato momento storico.

Il nesso tra realismo letterario e storicismo viene evidenziato anche nel capitolo successivo di *Mimesis*, laddove Auerbach discute la nascita dello storicismo moderno in Germania. Dal momento che lo storicismo, secondo la sua concezione, costituisce il «fondamento estetico» del moderno realismo letterario, Auerbach si chiede come mai tale realismo non sia sorto in ambito tedesco, bensì nella letteratura francese:

ciò è tanto più notevole, anzi, se si vuole, paradossale, in quanto fu proprio il movimento spirituale tedesco della seconda metà del XVIII secolo a creare il *fondamento estetico del realismo moderno*: mi riferisco a ciò che oggi viene definito *storicismo* [die ästhetische Grundlage des modernen Realismus schuf: ich meine dasjenige, was man neuerdings als Historismus bezeichnet] (Auerbach [1946] 2024, 435; Auerbach [1946] 1992, vol. II, 208, con varie modifiche; corsivi miei)

Le ragioni di questo paradosso, come ci viene spiegato nelle pagine successive, vanno ricercate nell'atteggiamento politico sostanzialmente conservatore di Goethe e Schiller. Ma quello che qui ci interessa rilevare, è piuttosto l'indicazione dell'esistenza di un legame profondo tra il moderno storicismo e il moderno realismo.

Da tutte queste osservazioni risulta inoltre chiara la centralità ricoperta dalla concezione della storia nel pensiero di Auerbach. Tale concezione è alla base del grande disegno di *Mimesis*, e la tradizione dello storicismo tedesco, a cui Auerbach fa riferimento anche attraverso la magistrale sintesi contenuta nel grande libro di Friedrich Meinecke («l'esposizione migliore e più matura, che io conosca», come la definisce in Auerbach [1946] 2024, 436; Auerbach [1946] 1992, vol. II, 209, con modifiche), ha avuto un ruolo sicuramente importante per la genesi del concetto di realismo letterario²⁵.

L'Ottocento, ovvero il secolo appena conclusosi quando Auerbach inizia a lavorare, vede svilupparsi due diversi approcci storiografici, due modi differenti di concepire la storia: il primo, romantico-idealistico, che nasce con Herder e trova poi la sua massima espressione nella filosofia della storia di Hegel; il secondo, che sorge invece in ambito positivistico. Come è stato giustamente osservato, durante la propria vicenda di studioso «Auerbach si sofferma a lungo su questa ripartizione perché la sua identità intellettuale nasce alla confluenza delle due genealogie e dalla difficoltà di tenerle insieme»²⁶. I due approcci sono infatti caratterizzati da aspetti parzialmente contrapposti. Da una parte, lo storicismo positivistico mostra il vantaggio di basarsi su dati certi e scrupolosamente vagliati, ovvero su «fatti filologicamente registrabili» (Auerbach 1951, 10; Auerbach 2007, 202-203), ma al contempo ha in sé il limite di fermarsi al particolare, concentrandosi sulla mera raccolta di dati e sull'analisi dei singoli fenomeni. Dall'altra, lo storicismo romantico e idealistico, che corre il rischio di servirsi di concetti astratti (e talvolta nebulosi), presenta tuttavia il vantaggio di mirare al raggiungimento di uno sguardo d'insieme, ovvero di una sintesi organica e generale.

Per questo, lungo la sua intera vicenda intellettuale, Auerbach si confronta con queste due posizioni alla ricerca di un compromesso, ovvero perseguendo un metodo che si basi sempre su dati particolari e filologicamente accertabili, e che tuttavia aspiri al contempo a proporre una visione d'insieme dei fenomeni studiati capace di offrire uno sguardo organico generale. In questo sforzo di tenere assieme i due approcci diversi, è possibile riconoscere, trasposta

²⁵ Un'idea di come questo influsso agisca talvolta in modo diretto si ha nello stesso cap. XVIII, laddove Auerbach, per indicare i limiti insiti nella rappresentazione della realtà offerta dagli scritti di Rousseau, cita un passo da Meinecke 1936, 390, per affermare di seguito: «Meinecke parla qui del pensiero storico [vom geschichtlichen Denken]; lo stesso [das Entsprechende] può dirsi anche del realismo [Realismus]» (Auerbach [1946] 2024, 458; Auerbach [1946] 1992, vol. II, 236).

²⁶ Sulla concezione della storia nel pensiero di Auerbach si vedano le penetranti osservazioni di Mazzoni 2007 e 2022 (da cui traggio la citazione a p. 22).

nell'ambito dello storicismo, un'affinità con i metodi della stilistica teorizzati da Leo Spitzer. Nel concetto del *Zirkel im Verstehen* di Dilthey, Spitzer riconosceva un punto di riferimento del proprio metodo di analisi linguistica e letteraria: non tanto il procedimento graduale da un particolare all'altro, bensì l'intuizione dell'insieme nel particolare, ovvero il saper riconoscere, nel microscopico, il microcosmico²⁷.

È un metodo che Auerbach applica con la piena consapevolezza sia dei suoi punti di contatto con la critica stilistica, sia della distanza che lo separa da essa. Nell'introduzione alla sua ultima opera, *Lingua letteraria e pubblico*, Auerbach guarda retrospettivamente al proprio metodo dell'interpretazione dei singoli testi:

ho spesso applicato questo metodo, specialmente in *Mimesis*, ed esso mi collega al gruppo dei filologi interpreti dello stile: soprattutto a Leo Spitzer, la cui attività da lungo tempo ha avuto importanza per la mia. Ma fra la sua e la mia applicazione del metodo c'è una grande differenza. [...] egli tende soprattutto a cogliere esattamente le forme individuali. A me invece interessa qualche cosa di universale [...]. Io ho sempre avuto l'intenzione di scrivere storia [...]. L'universale che a me sembra rappresentabile è la concezione di un corso storico. (Auerbach 1958, 20-22; Auerbach [1958] 2018, 25-27)

In modo analogo a quanto accade con la sua concezione del realismo letterario, il metodo stesso di Auerbach e il suo ideale storiografico mirano dunque a una sintesi tra particolare e generale: per questo motivo il principio dell'immersione risulta centrale anche nella sua concezione della storia. Sul piano storiografico, tale sintesi si traduce in «una storia interiore dell'umanità tesa a un'idea unitaria dell'uomo, pur nella sua molteplicità [für den Erwerb einer in ihrer Vielfalt einheitlichen Vorstellung des Menschen]» (Auerbach [1952] 2018, 292, corsivi miei; Auerbach [1952] 2022, 57, corsivi miei).

5. Realismo e storicismo: esigenza etica, consapevolezza dei limiti e attualità della lezione di Auerbach

Proviamo adesso a proseguire l'approfondimento del nesso esistente tra la concezione del realismo letterario e quella della storia, analizzando le ragioni che stanno alla base, in tutti e due i casi, del principio dell'immersione, comune ad entrambi. In generale, è possibile avvertire nel pensiero di Auerbach una tensione che proviene da una dimensione che va al di là del piano scientifico, ovvero da una riflessione profonda sugli elementi costitutivi dell'essere umano. Per questo, le ragioni fondamentali di tale principio andranno ricercate, oltre

²⁷ Il rinvio è soprattutto a Spitzer 1948 (trad. it. in Spitzer 1975, 99-100), su cui si vedano l'introduzione di Alfredo Schiaffini (ivi, 16) e Mancini 2015, 11.

che in una dimensione teorica e speculativa, nell'ambito pratico-etico, come ci rivela lo stesso Auerbach nel testo di una conferenza tenuta nel 1932 a Colonia sul concetto di storia in Vico e Herder. In apertura del proprio discorso, Auerbach si rivolge agli studenti per osservare come, alla base dello studio della storia, giaccia necessariamente la convinzione che non esistono soltanto i singoli eventi («das Geschehen»), bensì anche un decorso storico («die Geschichte»). L'opposizione tra *Geschehen* e *Geschichte* – ci viene spiegato – rende evidente come lo studioso indaghi gli individui e le loro vicende particolari alla ricerca di un'«intuizione» [Ahnung] che ne sveli il loro disegno storico complessivo. Ma è a questo punto che il ragionamento di Auerbach slitta, inaspettatamente, da un piano «scientifico» a un piano «pratico-etico»:

Aus einer oft unbewußt auf diese Art gewonnenen Ahnung interpretieren wir die historischen Ereignisse und Gestalten; und das entspricht nicht nur einem wissenschaftlichen Bedürfnis, sondern auch einem praktisch-ethischen: denn wo wir praktisch uns mit dem Einzelnen des Lebens einlassen, geschieht augenscheinlich jeden Tag uns und unserem Nächsten Unrecht – um gefaßt ertragen zu können, was geschieht und was uns geschieht, bedürfen wir der Ahnung eines Planes, um dessentwillen und in dessen Verwirklichung das Verworrene zum Geordneten wird. (Auerbach [1932] 2018, 216, corsivi miei)

[È sulla base di un'intuizione ottenuta in questo modo, spesso inconsciamente, che noi spieghiamo gli eventi e le figure della storia. E questo risponde non soltanto a una necessità di tipo scientifico, ma anche pratico-etico. Infatti, quando veniamo praticamente in contatto con i casi particolari dell'esistenza, ogni giorno noi e il nostro prossimo subiamo evidenti ingiustizie; per poter sopportare serenamente ciò che accade e ciò che ci accade, abbiamo bisogno di intuire un piano in virtù e nella realizzazione del quale quell'ammasso confuso divenga un insieme ordinato.] (Auerbach [1932] 2022, 134, corsivi miei)

Anche in questo passo riconosciamo l'opposizione, che ci è ormai divenuta familiare, tra gli elementi particolari, considerati in quanto tali, da una parte, e lo sforzo di ricondurli e riordinarli un contesto dal senso più ampio e generale, dall'altra. Tuttavia qui si tenta di illuminare le ragioni profonde di tale sforzo, ricercandole in una *dimensione pratica ed etica* dell'esistenza: Auerbach collega infatti il vissuto individuale e le vicende particolari («das Einzelne») alle quotidiane ingiustizie («Unrecht»), per osservare che la ricerca e l'intuizione di un piano generale («Ahnung eines Planes zum historischen Gesamtverlauf»), ovvero di una struttura di senso che trascenda il fatto singolo, nasce dall'esigenza di far fronte a tale senso di ingiustizia.

Questa osservazione, che viene avanzata in merito alla concezione della storia, trova a mio avviso una corrispondenza sorprendente in un passo del capitolo II di *Mimesis*, all'interno di una riflessione dedicata al realismo letterario. Qui Auerbach, analizzando un passo del celebre episodio della *Cena Trimalchionis* di Petronio, mette a confronto le modalità di rappresentazione del reale della letteratura antica con quelle della letteratura moderna, osservando come negli scrittori dell'Otto e Novecento gli esseri individuali e i singoli eventi descritti vengano collocati sempre all'interno di uno sfondo storico in movimento. Al

contrario, nella letteratura antica il soggetto non viene rappresentato nel suo rapporto problematico con la società, perché la società viene vista come data, immobile, non problematizzata. Pertanto, quando l'individuo si discosta dal sistema, è sempre lui ad avere torto (si noti come nel passo sottostante ricorrano il termine e il concetto di «ingiustizia» [unrecht]), e non il sistema: la colpa è sempre individuale, mai sistemica:

das realistisch dargestellte Individuum hat [...] der Gesellschaft gegenüber stets *unrecht*, und diese erscheint als gegebene, in ihrer Entstehung und Auswirkung nicht erklärungsbedürftige, im Hintergrund des jeweiligen Ereignisses unveränderlich ruhende Institution. (Auerbach [1946] 2024, 40, corsivi miei)

[*l'individuo rappresentato in modo realistico* ha sempre *torto* nei confronti della società, e quest'ultima appare come un'istituzione data, che nella sua origine e nei suoi effetti non necessita di spiegazione, e che rimane immutabilmente inerte sullo sfondo dell'evento di volta in volta rappresentato.] (Auerbach [1946] 1992, 38, con modifiche; corsivi miei)

Da un confronto tra il passo della conferenza del 1932 e quello di *Mimesis* risulta chiaro come, sia per la concezione della storia, sia per il concetto di rappresentazione letteraria realistica, risulti decisivo il superamento di un modello che isola l'individuo e lo giudica moralisticamente: è soltanto inserendo gli individui (e le loro vicende particolari) in una rete di relazioni storiche, politiche e sociali, che si può rispondere a un'esigenza la cui natura non è soltanto scientifica, ma anche pratica ed etica. Il concetto di «Unrecht» diventa qui il punto di torsione in cui il reale si carica di tensione morale, e la rappresentazione (storica o letteraria) ha il compito di rendere visibile quella tensione. *Il principio dell'immersione si fonda pertanto su una profonda esigenza etica, oltre che scientifica.*

Accanto alle *ragioni*, Auerbach ha indicato, con molta consapevolezza, anche i *limiti* del proprio metodo. Credo che anche questi concorrano a farci avvertire la sua lezione come uno stimolo ancora attuale, come un'eredità che ci spinge a riflettere. A conclusione di questa mia indagine, vorrei indicare almeno tre limiti, inerenti alla concezione auerbachiana sia della storia, sia della rappresentazione realistica, e accennare sinteticamente alla loro attualità. Ai primi due abbiamo già fatto riferimento sopra a proposito dei due differenti approcci ottocenteschi alla storia (§ 4). Per intenderci, potremmo indicare il primo come il rischio 'positivistico', ovvero quello di considerare gli individui e le vicende particolari come tali, e dunque di non guardare alla loro analisi come a un tramite per la ricerca di verità più ampie e generali. Nel panorama degli studi attuali, possiamo chiederci se corrano un tale rischio, ad esempio, quei metodi di lavoro che considerano le indagini filologiche su oggetti ed ambiti particolari non come un utilissimo strumento per pervenire a un solido inquadramento di problemi di portata generale, bensì come lavori autosufficienti. Mi riferisco alle 'secche' della microfilologia fine a sé stessa, alle ricerche condotte con la convinzione che ogni tentativo di indagine più estesa ed ambiziosa sia fatalmente inutile.

Il secondo limite andrà individuato nel rischio rappresentato dall'estremo opposto, che potremmo chiamare il rischio 'idealistico': l'illusione che ci si debba occupare soltanto di massimi sistemi, prescindendo dai fatti concreti e dall'analisi del particolare. Nella critica letteraria degli ultimi decenni, non sono mancati momenti ed esempi segnati dall'ipertrofia dell'approccio teorico e dalla fuga dall'analisi del testo: una moda che ha imperversato non troppi anni fa nella fase un po' epigonica della *French Theory* e delle teorie decostruzioniste – e che ancora oggi, in altre forme, rappresenta un pericolo sempre in agguato.

Credo che la riflessione di Auerbach possa metterci in guardia rispetto a questi due rischi opposti, indicandoci la necessità di un'interazione profonda tra l'analisi del particolare, del dato filologicamente accertabile, e la ricerca di un contesto di riflessione più ampio e generale, al quale ricondurre i singoli particolari. Ma credo che possa renderci avvertiti anche di un terzo limite, insito sia nella facoltà di ordinare la storia, sia nella capacità degli scrittori di rappresentare e interpretare il reale. Mi riferisco alla consapevolezza del carattere di relatività di tale operazione di ordinamento. Il principio dell'immersione, che presiede e guida il riordino dell'ammasso confuso dei fatti particolari in un complesso organico generale, è infatti ogni volta il prodotto di «una determinata persona, in una determinata situazione» (come recita la frase conclusiva di Auerbach [1953] 2022, 92). Recuperando una lezione essenziale dell'ermeneutica storica, sulle cui implicazioni è tornata anche l'estetica della ricezione tedesca del secondo Novecento, Auerbach ci ricorda che l'«oggettività» di tale operazione di riordino non è 'assoluta', bensì piuttosto 'prospettivistica': dipende cioè dal punto di vista dell'interprete, ed è destinata a cambiare a seconda delle sue coordinate temporali e spaziali.

Se il procedimento dell'«immersione», mosso da esigenze profonde, può e anzi deve, interpretando la storia e la realtà, ricercare un ordine generale e aspirare all'universalità, dall'altra deve essere al contempo consapevole dell'inevitabile precarietà e parzialità del risultato raggiunto. Quello stesso prospettivismo storico che Auerbach individua nella filosofia di Vico, e che indica come correzione del rischio di assolutezza insito nella concezione romantica e idealistica²⁸, trova un suo corrispondente nel realismo letterario contemporaneo, nel quale l'elemento di autoriflessione dell'interprete si fa più scoperto. È a questa consapevolezza della legittimità e al contempo della precarietà dell'operazione interpretativa che fanno riferimento le pagine dell'ultimo capitolo di *Mimesis*:

es vollzieht sich in uns unablässig ein Formungs- und Deutungsprozess, dessen Gegenstand wir selbst sind: unser Leben mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, unsere Umgebung, die Welt, in der wir leben, versuchen wir unablässig deutend zu ordnen, so daß es für uns eine Gesamtgestalt gewinnt, die freilich, je nachdem wir genötigt, geneigt und fähig sind,

²⁸ Sul ricorso di Auerbach al prospettivismo storicistico, e al «senso del limite che Vico attribuisce all'interprete», come 'correzione' del carattere assoluto della filosofia della storia ottocentesca mi permetto di rinviare a Rivoletti 2009, in part. 110-111.

neu sich aufdrängende Erfahrungen aufzunehmen, sich *ständig* mehr oder weniger *schnell und radikal wandelt*. (Auerbach [1946] 2024, 538, corsivi miei)

[*si compie ininterrottamente in noi un processo di formazione e di interpretazione il cui soggetto siamo noi stessi*. Noi cerchiamo continuamente di *dare ordine, interpretandola, alla nostra vita* col passato, presente e avvenire, col nostro ambiente, col mondo in cui viviamo, cosicché essa assume per noi *un aspetto complessivo*, che tuttavia *cambia di continuo*, più o meno *rapidamente e radicalmente*, a seconda che siamo costretti, disposti o capaci di accogliere le nuove esperienze che ci sollecitano.] (Auerbach [1946] 1992, 333, corsivi miei)

Riferimenti Bibliografici

- Auerbach, Erich, [1929a] 2001. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, 2. Auflage mit einem Nachwort von Kurt Flasch, Berlin – New York, De Gruyter.
- Auerbach, Erich, [1929a] 1999. «Dante, poeta del mondo terreno», in Id., *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1999, 3-161.
- Auerbach, Erich, [1929b] 2018. «Entdeckung Dantes in der Romantik», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* 7, 682-693 (ora in Auerbach [1967] 2018, 172-179).
- Auerbach, Erich, [1929b] 1970. «La scoperta di Dante nel Romanticismo», in Auerbach 1970, 41-52.
- Auerbach, Erich, [1932] 2018. «Vico und Herder», in Auerbach [1967] 2018, 216-225.
- Auerbach, Erich, [1932] 2022. «Vico e Herder», in Auerbach 2022, 133-152.
- Auerbach, Erich, [1938] 2016. «Figura (1938)», in Balke, Friedrich / Engelmeier, Hanna (ed.), 2016. *Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des Figura-Aufsatzes von Erich Auerbach*, Paderborn, Fink, 121-188.
- Auerbach, Erich, [1946] 2024. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, hg. und mit einer editorischen Notiz und ideengeschichtlichen Überlegungen versehen von Matthias Bormuth und Olaf Müller, Tübingen, Narr/Francke/Attempto.
- Auerbach, Erich, [1946] 1992. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Auerbach, Erich, 1951. *Vier Untersuchungen zur Geschichte*, Bern, Francke.
- Auerbach, Erich, [1952] 2018. «Philologie der Weltliteratur», in Auerbach [1967] 2018, 291-299.
- Auerbach, Erich, [1952] 2022. «Filologia della Weltliteratur», in Auerbach 2022, 55-72.
- Auerbach, Erich, 1953. «Epilegomena zu *Mimesis*», *Romanische Forschungen* 65, 1-18.
- Auerbach, Erich, [1953] 2022. «Epilegomena a *Mimesis*», in Auerbach 2022, 73-92.

- Auerbach, Erich, 1958. *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke.
- Auerbach, Erich, [1958] 2018. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, tr. it. di Fausto Codino, Milano, Feltrinelli.
- Auerbach, Erich, 2007. *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, introduzione di Mario Mancini, tr. it. di Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi e Vittoria Ruberl, Roma, Carocci.
- Auerbach, Erich, 1970. *San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato.
- Auerbach, Erich, 2010. *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale.
- Auerbach, Erich, 2014. *Kultur als Politik. Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas (1938-1947)*, herausgegeben von Christian Rivoletti, aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann, Konstanz, Konstanz University Press.
- Auerbach, Erich, [1967] 2018. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, herausgegeben und ergänzt um Aufsätze, Primärbibliographie und Nachwort von Matthias Bormuth und Martin Vialon, Tübingen, Narr-Francke-Attempto.
- Auerbach, Erich, 2022. *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di Guido Mazzoni, tr. it. di Vittoria Ruberl e Simone Aglan-Buttazzi, Milano, Nottetempo.
- Auerbach, Erich, 2025. *Letteratura, guerra e storia dell'Europa. Saggi dall'esilio (1938-1947)*, a cura e con un saggio introduttivo di Christian Rivoletti, tr. it. di Rosita D'Amora, Marco Menicacci e Massimo Panza, Venezia, Marsilio, in corso di pubblicazione.
- Bertoni, Federico, 2022. «Erich Auerbach», in *International Lexicon of Aesthetics*, URL: <https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2022/spring/Auerbach.pdf>; DOI: 10.7413/18258630109, consultato il 12/06/2024.
- Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph, 1992. *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek, Rowohlt.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1970. *Vorlesungen über die Ästhetik (Werke, vol. XV)*, herausgegeben von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1997. *Eстетica*, a cura di Nicolao Merker, introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi.
- Konuk, Kader, 2010. *East- West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford (California), Stanford University Press.
- Mancini, Mario, 2015. *Stilistica Filosofica. Spitzer, Auerbach, Contini*, Roma, Carocci, 2015.
- Marx, Peter W., 2012. *Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart – Weimar, Metzler.

- Mazzoni, Guido, 2007. «Auerbach: una filosofia della storia», *Allegoria* 56, 80-101.
- Mazzoni, Guido, 2022. «Il paradosso di Auerbach», in Auerbach 2022, 9-52.
- Meinecke, Friedrich, 1936. *Die Entstehung des Historismus*, München – Berlin, Oldenbourg, 2 voll.
- Nykl, Alois Richard, 1947. «Review to *Mimesis; dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur; eine Geschichte des abendländischen Realismus als Ausdruck der Wandlungen in der Selbstanschauung des Menschen* by Erich Auerbach», *Speculum* 22 (3), 461.
- Orlando, Francesco, 2009. «Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach», in Castellana, Riccardo (ed.), 2009. *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 17-62.
- Petersen, Jürgen H., 2000. *Mimesis - Imitatio - Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München, Fink.
- Porter, James I., 2025. «La teoria del sublime secondo Auerbach», *Polythesis* 7, 25-45.
- Rivoletti, Christian, 2007. «Postfazione a *Romanticismo e realismo*», *Allegoria* 56, 28-35.
- Rivoletti, Christian, 2009. «Auerbach inedito. Sull'influsso del metodo storico ed ermeneutico di Vico», in Castellana, Riccardo (ed.), 2009. *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 101-120.
- Rivoletti, Christian 2014. *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio.
- Rivoletti, Christian, 2017. «Attualità, politica e storia nei saggi dell'esilio turco di Erich Auerbach», in Cordibella, Giovana (ed.), *Erich Auerbach e la tradizione europea*, fascicolo tematico di *Intersezioni* XXXVII (3), 381-396.
- Rivoletti, Christian, 2021. «Dal particolare all'universale: sulla ricezione di Dante nel romanticismo tedesco», in Brambilla, Simona / Mazzoni, Luca (ed.), *Dante fra Italia ed Europa nell'Ottocento*, Atti dei Seminari Internazionali *Per Dante verso il '21* (Milano, novembre 2018 - luglio 2020), Milano, Biblioteca Ambrosiana, 61-101.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, [1803] 2015. *Ueber Dante in philosophischer Beziehung*, digitale Edition von Jochen A. Bär, Vechta (consultato online in <http://www.zbk-online.de/texte/A0027.htm>, in data 24/02/2021).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, [1803] 1994. *Dante sotto l'aspetto filosofico*, in Frigo, Gian Franco / Vellucci, Giuseppe, 1994. *Unità o dualità della «Commedia»*. *Il dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach*, con testi di F.W.J. Schelling e F. Bouterwek, Firenze, Olschki.
- Spitzer, Leo, 1948. *Linguistics and Literary History*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

- Spitzer, Leo, 1975. *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di Alfredo Schiaffini, Bari, Laterza.
- Tortonese, Paolo, 2023. «Auerbach pris au sérieux», *Revue d'Histoire littéraire de la France* 123 (2), 269-282.
- Zehm, Günter, 2007. *Maske und Mimesis. Eine kleine Philosophie der Medien*, Schnellroda, Antaios.

Der ‚Realismusbegriff‘ in Auerbachs *Mimesis* als Symptom der Paradoxien eines liberalen Weltliteraturdiskurses

CAROLINE MANNWEILER 

<https://orcid.org/0009-0001-6082-5691>

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Abstract

The article undertakes a reading of Auerbach's *Mimesis* against the background of his remarks on world literature and world philology. These are first discussed with recourse to Goethe's concept of world literature as elements of a liberal discourse on world literature, in order to then show how Auerbach works through certain shortcomings of this discourse in *Mimesis*. In the process, Auerbach's concept of realism emerges as a way of inscribing a political dimension into philological activity that specifies the future-oriented tendency inherent in liberal world literature discourse.

Der folgende Beitrag unternimmt den Versuch, sich dem Realismusbegriff in Auerbachs *Mimesis* über den ‚Umweg‘ des Weltliteraturkonzepts zu nähern. Ein solcher Ansatz kann naturgemäß nicht mehr als eine neue Perspektivierung des Problems liefern. Er erscheint aber insofern plausibel und aussichtsreich als Auerbach selbst, vor allem mit seiner Studie „Philologie der Weltliteratur“, auf den Weltliteraturbegriff zurückgegriffen und zu dessen Ausformung beigetragen hat. Diese Koinzidenz ist der Forschung gewiss nicht verborgen geblieben und insbesondere seit der von Edward Said eingeleiteten und übersetzten englischen Ausgabe von „Philologie der Weltliteratur“ (Auerbach [1952] 1969) wurde Auerbach auch in der für den Weltliteraturdiskurs sehr

einflussreichen anglophonen Forschung stark rezipiert. Produktiv wurden dabei nicht zuletzt solche Studien, die die Exilsituation Auerbachs zum Zeitpunkt der Abfassung von *Mimesis* thematisierten, womit neue Lektüren des Werkes und Recherchen zu Auerbachs biographischem Kontext einhergingen (u.a. Apter 2003, Konuk 2010). Ohne die Fülle der Studien hier exhaustiv resümieren zu können, lässt sich dennoch festhalten, dass Auerbachs *Mimesis* mitunter als Beleg für ein eher eurozentristisch-kanonisches Weltliteraturkonzept gelesen wurde, mitunter aber auch als tendenziell positiv zu bewertendes Beispiel für Texte, die mit dem Weltliteraturkonzept in Verbindung zu bringen sind. Implizite Grundlage beider Tendenzen scheint dabei die Auffassung zu sein, dass *Mimesis* nicht lediglich eine Abhandlung über Realismus bzw. „Wirklichkeitsdarstellung in der abendländischen Literatur“ darstellt, sondern gleichzeitig eine Summe, einen Kanon, möglicherweise auch einen sehr persönlichen ‚Kanon‘ europäischer Literatur, wie es Auerbach ja selbst durchaus eingeräumt hat (vgl. Auerbach 1953, 18). Dass *Mimesis* tatsächlich die allermeisten hochkanonischen Autoren europäischer Literatur mal mehr mal weniger ausführlich behandelt, auch wenn das *Don Quijote*-Kapitel erst nachträglich hinzugefügt wurde, steht dabei außer Frage. Weniger klar ist jedoch, wie die Bezüge zwischen *Mimesis* und Auerbachs u.a. in „Philologie der Weltliteratur“ entwickeltem Weltliteraturbegriff zu beschreiben sind, zumal sich die bisherigen Forschungen selten um eine ausführliche Explikation dieses Begriffs bei Auerbach bemüht haben. Dies hat zweifelsohne auch damit zu tun, dass der Weltliteraturbegriff generell unterbestimmt und schwer zu definieren bleibt, selbst wenn für die jüngeren Forschungen Konsens sein dürfte, dass Weltliteratur weder als bloßer Kanon von Werken zu verstehen ist noch als enzyklopädische Summe aller Literaturen (vgl. u.a. Damrosch 2003, 281; Moretti 2000, 55; Steinmetz 1985, 2). Eine alternative, weithin gebräuchliche Definition des Weltliteraturbegriffs steht jedoch nach wie vor aus, weshalb an dessen analytischer Kraft berechnete Zweifel angemeldet werden können. Soll er dennoch, wie in folgendem Beitrag, in analytischer Absicht eingesetzt werden, so erscheint es umso mehr nötig, zumindest als Arbeitshypothese einen bestimmten Begriff von Weltliteratur vorzuschlagen, auf dessen Grundlage eine Lektüre von *Mimesis* stattfinden kann. Daher soll im Folgenden ein liberaler Weltliteraturbegriff oder vielmehr -diskurs skizziert werden, der gewiss nicht in Gänze auf Auerbachs Werk anwendbar ist, als Ausgangspunkt für eine Diskussion aber nützlich ist. Grundthese ist dabei, dass Auerbachs *Mimesis* nicht zuletzt als Auseinandersetzung mit den *Leerstellen* eines liberalen Weltliteraturdiskurses begriffen werden kann.

1. Auerbach, Goethe und der liberale Weltliteraturdiskurs

Bislang wurde ein liberaler Weltliteraturbegriff nicht ausführlich theoretisiert, eine interessante Thematisierung findet sich jedoch in einem Gespräch zwischen zwei eminenten Vertretern der Weltliteraturstudien, nämlich Pheng Cheah und David Damrosch. In diesem Gespräch stehen sich, laut Cheah, ein ‚radikaler‘ und ein ‚liberaler‘ Weltliteraturbegriff gegenüber, wobei ersterer von Cheah, letzterer von Damrosch repräsentiert wird, auch wenn dieser für sich selbst das Adjektiv ‚progressiv‘ bevorzugt, welches er zugleich als beiden Richtungen gemein vorschlägt. Cheah konturiert den liberalen Weltliteraturbegriff dabei in Anlehnung an Modernitäts- und Globalisierungskonzepte als vor allem räumlich orientierten Begriff, dessen „minimal normativity“ (Cheah / Damrosch 2023, 9) in der Überschreitung nationaler, territorialer Grenzen liege. Diesem stellt er einen ‚radikalen‘, zeitlich orientierten Weltliteraturbegriff entgegen, dessen Normativität sich aus dem Transzendieren ‚endlicher Partikularität‘ ergebe. Einem üblichen Rezeptionsmuster im anglophonen Raum folgend, situiert Cheah Goethe und Auerbach in diesem zeitlich orientierten Weltliteraturbegriff, wobei er Goethe ein „spiritualistisches Projekt“ (Cheah / Damrosch 2023, 9) unterstellt, und Auerbach eine zwingende Verknüpfung von Weltliteratur und einer Teleologie von Weltgeschichte. Wiewohl diese Zuordnungen Cheahs zweifellos Aspekte von Goethes und Auerbachs Weltliteraturkonzept erfassen, soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, Goethes und Auerbachs ‚Weltliteratur‘ in Hinblick auf einen liberalen Weltliteraturdiskurs zu kontextualisieren. Ziel ist es dabei nicht, beide Autoren einem konsistenten Theoriegebäude zuzuordnen, sondern ein Feld an möglichen Äußerungen, einen Diskurs zu skizzieren, dessen innere Spannungen gerade für die Analyse von *Mimesis* und „Philologie der Weltliteratur“ fruchtbar gemacht werden können.

„Es ist Zeit sich zu fragen, welchen Sinn das Wort Weltliteratur, in Goethescher Weise auf das Gegenwärtige und das von der Zukunft zu Erwartende bezogen, noch haben kann.“ (Auerbach [1952] 2018, 291) Mit diesem Satz beginnt Auerbach seine Studie „Philologie der Weltliteratur“ und setzt damit sogleich interessante Akzente: Nicht nur beruft er sich auf Goethe, sondern er attestiert dessen Weltliteraturkonzept, dem er sich durchaus anschließen scheint, etwas Gegenwarts- und Zukunftsbezogenes. Damit gehen eine ganze Reihe von Implikationen einher, u.a. diejenige, dass weder Auerbach noch Goethe unter Weltliteratur ein Ensemble großer, ‚zeitloser‘ Werke verstehen (vgl. auch Grotz 2008, 230-31), die als Ausweis von Stärke für sich selbst oder auch für die ihnen zugeordneten Kulturen stehen. Eine solche Auffassung von Weltliteratur, die natürlich insbesondere in kolonialen Kontexten virulent war, betont gerade nicht den Gegenwartsbezug der Literatur und widerspricht damit der Grundtendenz, die Auerbach bei Goethe ausmacht. Tatsächlich lassen sich aus dessen Äußerungen zu Weltliteratur immer wieder deutliche Gegenwartsbezüge

erkennen, die Weltliteratur als etwas ‚gerade Passierendes‘ kennzeichnen. Repräsentativ für viele ähnliche Äußerungen sei dabei folgende zitiert:

Die Mittheilungen, die ich aus französischen Zeitblättern gebe, haben nicht etwa allein zur Absicht, an mich und meine Arbeiten zu erinnern, ich bezwecke ein Höheres, worauf ich vorläufig hindeuten will. Überall hört und lies't man von dem Vorschreiten des Menschengeschlechts, von den weiteren Aussichten der Welt- und Menschenverhältnisse. Wie es auch im ganzen hiemit beschaffen seyn mag [...], will ich doch von meiner Seite meine Freunde aufmerksam machen, daß ich überzeugt sei, es bilde sich eine allgemeine *Weltliteratur*, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist. (Goethe FA I 22, 356)

Warum man nun eine solche Weltliteraturauffassung, der offensichtlich ein ‚progressives‘ Moment eingeschrieben ist, als ‚liberal‘ kennzeichnen sollte, erschließt sich gewiss nicht auf den ersten Blick. Geht man aber etwas tiefer in den Zeugnissen, so erschließt sich die Bezeichnung durchaus. Denn gerade die von ihm erwähnten Zeitungen, allen voran *Le Globe*, deren Lektüre seine Rede von Weltliteratur befördert hat (vgl. Hamm 1998), beschreibt Goethe erstens als ‚liberal‘ und zweitens als ‚politisch‘ und d.h. ‚gegenwartsbezogen‘: „Die Herrn Globisten schreiben keine Zeile, die nicht politisch wäre, d.h. die nicht auf den heutigen Tag einzuwirken trachtete.“ (Goethe [Notiz zu den „Herren Globisten“], zitiert in Hamm 1998, 70). Diese natürlich keineswegs selbstverständliche *Synonymie* von Politik und Gegenwartsbezug führt dabei in den Kern des ‚liberalen‘ Weltliteraturdiskurses und muss daher kurz erläutert werden: Vor dem Hintergrund sich beschleunigender Kommunikation und Handelsmöglichkeiten rückt die Marktlogik bzw. der ‚Austausch‘ zwischen prinzipiell autonomen Individuen an die Stelle zum einen einer an erbliche Privilegien gebundenen hierarchischen Logik und zum anderen einer Vertragslogik des Politischen als voluntaristisch betriebene Aushandlung zwischen Staatsbürgern. So lässt sich erklären, dass die reine Kommunikation und das per Zeitungsmedium performierte In-Kontakt-Treten als ‚politisch‘ verstanden werden kann, bzw. die journalistische Tätigkeit, die für den Weltliteraturdiskurs unabdingbar ist (vgl. La Manna / Traninger 2023), als ‚politisch‘ erscheint. Dass diese eigentlich ein Marktgeschehen darstellt und Marktlogiken ebenso gut als Entpolitisierung oder Nicht-Einlösung des Politischen verstanden werden können, darauf hat Bruno Latour hingewiesen, wenn er die im 19. Jahrhundert beobachtbare Funktion des Gesellschaftsbegriffs als ‚Ersatz‘ für politische Interessenartikulation und -aushandlung markiert (Latour 2005, 162). Dazu passt, dass die Redakteure der Literaturzeitungen ihre journalistische Aktivität in Zeiten parlamentarischer Inaktivität forcierten, was für eine Trennung der Sphären und Praktiken spricht, die die Redakteure aber zugleich im Sinne einer „gesellschaftlichen“ Wirkung zu überwinden hoffen. Dies ist für das Verständnis von Goethes Konzept in mehrfacher

Hinsicht relevant: Zum einen rekurriert auch Goethe auf ‚Gesellschaft‘ bzw. ein ‚gesellschaftlich Wirken‘, das er als Ziel der Weltliteratur ausgibt:

Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht daß die verschiedenen Nationen von einander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange, setzt sich fort und erneuert sich mehr oder weniger; nein! hier ist vielmehr davon die Rede, daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennen lernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden gesellschaftlich zu wirken. (Goethe FA I 25, 79)

Was er damit meint, bleibt nicht von ungefähr vage, jedenfalls bezeichnet es ein qua Weltliteratur befördertes Wirken der „Literatoren“ jenseits des Literarischen, das weniger ein konkretes politisches Programm als ein ‚Wirken‘ im Sinne ‚gesellschaftlichen‘ ‚Fortschritts‘ anzuzeigen scheint. Damit steht es symptomatisch für die Überlagerung von Gesellschaftskonzept, Politikkonzept und Markt (als Ensemble autonomer Individuen), wie sie im französischen Begriff ‚société de marché‘ greifbar wird (vgl. Rosanvallon 1999). Diese Überlagerung entspricht der ausgleichenden Haltung (vgl. Leonhard 2001), die den Liberalismus der Epoche prägt, der zwar alte Privilegien dezidiert nicht wiederbeleben möchte, vor radikal-revolutionären Auseinandersetzungen jedoch ebenso warnt, womit sich der Fokus auf gesellschaftlichen Fortschritt und Reformen geradezu aufdrängt. Diese Goethes Haltung sehr gut umschreibende Richtung des Liberalismus erweist sich außerdem für dessen Auffassung transnationaler Verständigung als prägend: Denn auch diese scheint Goethe im Einklang mit liberalen Prämissen ähnlich einem Marktgeschehen als einem Austauschparadigma unterworfen zu konzipieren, das tendenziell pazifizierende Effekte zeitigt – jedenfalls idealerweise. Denn ebenso wie im innergesellschaftlichen Bereich ist auch in Bezug auf transnationale Verständigung im liberalen Paradigma nicht von konkretem Interessenausgleich die Rede, sondern eher von Kontaktphänomenen zwischen analog zu Individuen verstandenen autonomen Nationen. Insofern sind Goethes Auffassungen nicht nur liberale Grundhaltungen eingeschrieben, sondern auch deren Grenzen, die im Weltliteraturdiskurs immer wieder aufscheinen: So lässt sich eine prinzipiell positive Aufnahme der aufkommenden Weltliteratur bei Goethe feststellen, die im Sinne einer liberalen Haltung Handelsverkehr, Kommunikation, geistigen Austausch und Harmonisierung von Gegensätzen zusammendenkt:

Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremdes gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freyen geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden. Diese Bewegung währt zwar erst eine kurze Weile, aber doch immer lang genug,

um schon einige Betrachtungen darüber anzustellen, und aus ihr bald möglichst, wie man es im Waarenhandel ja auch thun muß, Vorthail und Genuß zu gewinnen. (Goethe FA I 22, 870)

Andere Äußerungen jedoch legen nahe, dass es sich bei Weltliteratur eben doch um ein Marktgeschehen handele, dessen progressive Kraft nicht überbewertet werden sollte:

Wenn nun aber eine solche Weltliteratur, wie bey der sich immer vermehrenden Schnelligkeit des Verkehrs unausbleiblich ist, sich nächstens bildet, so dürfen wir nur nicht mehr und nichts anders von ihr erwarten als was sie leisten kann und leistet. [...] was der Menge zusagt, wird sich gränzenlos ausbreiten und wie wir jetzt schon sehen sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen; [...] Die Ernstesten müssen deshalb eine stille, fast gedrückte Kirche bilden, da es vergebens wäre der breiten Tagesfluth sich entgegen zu setzen; standhaft aber muß man seine Stellung zu behaupten suchen bis die Strömung vorüber gegangen ist. (Goethe FA I 22, 866f.)

Und in ähnlich abgeschwächter Version erscheinen die Wirkungen der Weltliteratur in Bezug auf die transnationale Verständigung, wenn Goethe zwar einerseits feststellt, dass der schnellere Kontakt hilfreich bleibt:

[...] daraus nur kann endlich nur die allgemeine Weltliteratur entspringen, daß die Nationen die Verhältnisse aller gegen alle kennen lernen [...]. Auch dieses wird zu der immer mehr umgreifenden Gewerks- und Handelsthätigkeit auf das wirksamste beytragen; denn aus uns bekannten übereinstimmenden Gesinnungen entsteht ein schnelleres, entschiedenes Zutrauen. Dagegen wenn wir mit entschieden anders denkenden Personen im gemeinen Leben zu verkehren haben, werden wir einerseits vorsichtiger, anderseits aber duldender und nachsichtiger zu seyn, uns veranlaßt finden. (Goethe FA I 22, 868)

An eine wirklich nachhaltig friedenschaffende Wirkung durch Weltliteratur scheint jedoch auch Goethe nicht zu glauben, wenn er nüchtern formuliert, dass „zwar nicht zu hoffen [sei], daß ein allgemeiner Friede dadurch sich einleite, aber doch daß der unvermeidliche Streit nach und nach läßlicher werde, der Krieg weniger grausam, der Sieg weniger übermüthig“ (Goethe FA I 22, 433f.). – Hier nun lässt sich ohne Mühe ein Bogen zu Auerbach schlagen, der in überraschend ähnlich klingendem Wortlaut über Weltliteratur festhält: „sie mag auch wohl dazu beitragen, daß wir gefaßter aufnehmen, was uns geschieht, und unsere Gegner nicht allzu unverständlich hassen, auch wenn es uns aufgegeben ist, sie zu bekämpfen.“ (Auerbach [1952] 2018, 294) Weltliteratur als Völkerverständigung ist hier als Horizont noch gegeben, die Schwäche des liberalen Austausch- und Kontaktparadigmas jedoch bereits deutlich erkennbar:

Von geistigem Austausch, von Veredlung der Sitte und von Völkerversöhnung ist nicht mehr die Rede. [...] Allein auf Gesittung und Versöhnung im Ganzen hat diese Art von Annäherung wenig Wirkung; vor dem Sturm der Interessengegensätze und der dann einsetzenden Propaganda zerstäuben ihre Ergebnisse augenblicklich. [...] Im übrigen aber ist [...] die Angleichung der Kulturen schon weiter gediehen, als es einem Humanisten Goethescher Prägung lieb sein könnte, ohne daß sich doch vernünftige Aussicht zeigte, die

trotzdem bestehenden Gegensätze anders zu lösen als durch Machtprobe. (Auerbach [1952] 2018, 293)

Gewiss ist bei diesen Aussagen Auerbachs die zwischen ihm und Goethe liegende historische Erfahrung in Rechnung zu stellen. Eine gewisse Nüchternheit ob der völkerverständigenden Kraft der Weltliteratur war aber, wie gesehen, auch Goethe nicht fremd, so dass beide Autoren als luzide Vertreter eines liberalen Weltliteraturdiskurses gelten können. Luzide deshalb, weil ihnen die Grenzen der harmonisierenden Funktion von Weltliteratur nicht entgehen, liberal deshalb, weil sie relativ gelassen mit diesen Grenzen umgehen. Symptomatisch für diese Haltung sind dabei solche Aussagen, in denen das Problematische der Weltliteratur deutlich wird, ein Abrücken von ihr aber zugleich nicht in Betracht zu kommen scheint:

Ich bin überzeugt daß eine Weltliteratur sich bilde, daß alle Nationen dazu geneigt sind und deshalb freundliche Schritte thun. [...] Der englischen Springflut brauchen wir nicht nachzuhelfen, was aus dieser Überschwemmung wird müssen wir abwarten. (Goethe, Konzept, WA IV 42, 28).

Dies sind aber schon die Folgen der anmarschierenden Weltliteratur, und man kann sich hier ganz allein dadurch trösten, daß, wenn auch das Allgemeine dabei übel fährt, gewiß Einzelne davon Heil und Segen gewinnen werden [...] (Goethe FA II 11, 99).

Trotz zum Teil verheerender Urteile über das Ausbreiten von Mediokrität und sonstigen unangenehmen Nebeneffekten der Marktdynamiken ergeht sich Goethe nicht in reaktionärer Abscheu, sondern begleitet die Entwicklungen aufmerksam. Nicht wesentlich anders verhält es sich im Falle Auerbachs:

Die hier vertretene Vorstellung von Weltliteratur als mannigfaltigem Hintergrund eines gemeinsamen Geschicks hofft nicht mehr etwas bewirken zu können, was doch geschieht, aber anders geschieht, als man es hoffte; sie nimmt die sich vollziehende Standardisierung der Erdkultur als unentrinnbar. (Auerbach [1952] 2018, 293-94)

Und damit wäre der Gedanke der Weltliteratur zugleich verwirklicht und zerstört. (Auerbach [1952] 2018, 291)

Mit großer Klarheit formuliert Auerbach die Paradoxien der Weltliteratur, ohne sie jedoch rundweg abzulehnen oder sich ihr zu entziehen. Dies lässt sich im Rückgriff auf einen liberalen Weltliteraturdiskurs auch durchaus erklären, ist doch die Entwicklung zu Standardisierung und transnationaler Verbreitung Teil des kommunikativen und handelsmäßigen Austauschs, der die liberale Auffassung des Konzepts von Beginn an begleitet:

Reichthum und Schnelligkeit ist was die Welt bewundert und wornach jeder strebt; Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle mögliche Facilitäten der Communication sind es worauf die gebildete Welt ausgeht, sich zu überbieten, zu überbilden und dadurch in der Mittelmäßigkeit zu verharren. Und das ist ja auch das Resultat der Allgemeinheit, daß eine mittlere Cultur gemein werde [...]; (Goethe WA IV 39, 216)

Will man an dieser ‚Kommunikation‘, diesem ‚Fortschritt‘ teilhaben oder ihn jedenfalls nicht als Abweg brandmarken, dem durch eine Rückkehr zu früheren Verhältnissen zu entkommen sei, so bleibt nur der Weg, sie zu begleiten. Dies ist natürlich alles andere als blinder Fortschrittsgeist, es ist aber doch eine bewusste Entscheidung und Haltung, wie auch aus Auerbachs Formulierung hervorgeht: Denn die Standardisierung wird nicht als ‚unentrinnbar‘ postuliert oder als inakzeptabel bekämpft, sie wird als „unentrinnbar *genommen*“, d.h. man entscheidet sich dafür, mit der Zeit gehen zu müssen. Zugleich wird aber sowohl bei Goethe als auch bei Auerbach deutlich, dass dieses Mit-der-Zeit-Gehen keine Anpassung an die reinen Marktlogiken bedeutet. Stattdessen halten beide an einem eher ‚elitären‘ Verständnis von Literatur fest, ohne diesem und entsprechenden weltliterarischen Betätigungen noch eine große Relevanz beimessen zu können, angesichts der von ihnen selbst beobachteten Tendenzen. Auch dieses Festhalten ist aber bezeichnend für den liberalen Weltliteraturdiskurs, der das Privileg, sich mit schöner Literatur beschäftigen zu dürfen, nicht antastet – auch wenn er es als solches, d.h. als tendenziell nur wenigen vorbehaltene, in der Masse unwirksame Tätigkeit erkennt. Daher ergeben sich folgende Einschätzungen der eigenen Tätigkeit als nur wenigen vermittelbares, weithin zweckloses, aber dennoch wünschenswertes Unterfangen:

Laß uns soviel als möglich an der Gesinnung halten in der wir herankamen, wir werden, mit vielleicht noch wenigen, die Letzten seyn einer Epoche die sobald nicht wiederkehrt. (Goethe WA IV 39, 216).

Kann, bei ganz veränderten Umständen und Aussichten, eine solche Tätigkeit mit Sinn fortgesetzt werden? Die bloße Tatsache, daß sie fortgesetzt wird, ja sogar sich immer noch ausdehnt, besagt nicht viel. Was einmal Gewohnheit und Einrichtung geworden ist, läuft noch lange weiter; zumal selbst diejenigen, die eine eingreifende Veränderung der allgemeinen Lebensvoraussetzungen bemerken und in ihrer ganzen Bedeutung erkennen, darum längst noch nicht bereit und oft auch gar nicht fähig sind, die praktischen Folgerungen aus ihrer Erkenntnis zu ziehen. [...] Wenn die Zukunftsgedanken, mit denen ich begann, einige Berechtigung besitzen, so ist die Aufgabe, das Material zu sammeln und zu einheitlicher Wirkung zu bringen, dringend. Denn gerade wir sind noch, wenigstens grundsätzlich, in der Lage, die Aufgabe zu erfüllen. (Auerbach [1952] 2018, 292-93)

Abermals sind die Parallelen zwischen beiden Autoren bemerkenswert, bis hin zu ihrem geteilten Empfinden, in Bezug auf ihren Umgang mit Literatur ‚letzten Generationen‘ anzugehören. Dieses Empfinden paart sich jedoch nur bei Auerbach mit einer Selbstverpflichtung bzw. dem Auferlegen einer Mission zur Rettung einer sonst verlorengehenden Kompetenz (vgl. Auerbach [1952] 2018, 293). Wobei auch im Falle Auerbachs ‚Verpflichtung‘ nicht ganz das passende Wort scheint, da die Erfüllung dieser Verpflichtung darin besteht, genau die Tätigkeit fortzuführen, die ihm ohnehin am meisten Freude bereitet. Sowohl für Auerbach als auch für Goethe dürfen Vergnügen und Neigung als zentrale Triebfedern ihrer Tätigkeit angenommen werden, normative Dimensionen

bleiben hingegen eher dezent – mit wenigen Ausnahmen: Recht eindeutig normativ argumentieren beide Autoren in Bezug auf die Notwendigkeit, nationale Perspektiven zu transzendieren:

Jedenfalls aber ist unsere philologische Heimat die Erde; die Nation kann es nicht mehr sein. [...] Wir müssen, unter veränderten Umständen, zurückkehren zu dem, was die vornationale mittelalterliche Bildung schon besaß: zu der Erkenntnis, daß der Geist nicht national ist. (Auerbach [1952] 2018, 299)

Und erneut nicht unähnlich bei Goethe:

Vielleicht überzeugt man sich bald: daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine, freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden. (FA I 18, 809)

Im Falle Goethes ist eine Ablehnung der Tendenzen seiner Romantiker-Zeitgenossen zu berücksichtigen, welche deutsche Kunst, anders als Goethe, nicht nur befördern wollten, sondern in einem ‚patriotischen‘ Programm beschworen (vgl. Birus 1995). Auch Auerbach notiert in seinen Studien zur deutschen Romantik den Hang, das Partikular-Nationale zu suchen, den er von Vicos auf das Universale abzielendem Historismus unterscheidet (vgl. Auerbach [1929] 2018, 174; Auerbach [1949] 2018, 259). Gleichzeitig bezeichnet Auerbach Sprache und Bildung der eigenen Nation als das Kostbarste und Unentbehrlichste, was der Philologe ererbt, und ist somit durchaus in einer romantischen Tradition verankert (vgl. Auerbach [1952] 2018, 299). Auch Goethe denkt Weltliteratur zu keiner Zeit als Aufhebung ‚nationaler‘ Eigenheiten, sondern ausgehend von diesen als ‚freie Wechselwirkung‘, bzw., in der Reformulierung Auerbachs, als „wechselseitige Befruchtung des Mannigfaltigen“ (Auerbach [1952] 2018, 291). Das Auseinanderfallen der Welt in verschiedene Sprachen und Kulturen ist mithin für beide „felix culpa“ (Auerbach [1952] 2018, 291), was sie von stärker universalistisch-kosmopolitischen Tendenzen scheidet. Insofern ist der beobachtete normative Gestus, der zum Überschreiten nationaler Grenzen auffordert, der ‚minimal normativity‘, die Cheah für den liberalen Weltliteraturdiskurs festhält, durchaus verwandt. Doch insbesondere aus Auerbachs Darlegungen geht der Eindruck hervor, dass das Überschreiten nationaler Grenzen zwar wesentlich ist, aber das Problem der Weltliteratur nicht ausreichend erfasst. Um sich diesem zu nähern, ist daher eine Auseinandersetzung mit einer weiteren recht eindeutig normativ gefärbten Dimension in Auerbachs „Philologie der Weltliteratur“ nötig, und diese betrifft den „geschichtlichen Sinn“.

2. *Mimesis* und die Leerstellen eines liberalen Weltliteraturdiskurses

Dem Appell, die Nation als philologische Heimat aufzugeben, geht in „Philologie der Weltliteratur“ der zumindest indirekt formulierte Appell voraus, sich der Geschichte zu vergegenwärtigen bzw. den Verlust des ‚geschichtlichen Sinns‘ abzumildern. Was dieser Sinn aber genau meint, ist nicht einfach zu sagen, zumal klar zu sein scheint, dass er nicht lediglich als Zugehörigkeit zu einer nationalen Geschichte zu verstehen ist. „Was wir sind, das wurden wir in unserer Geschichte, wir können nur in ihr es bleiben und entfalten“ (Auerbach [1952] 2018, 293). Es fragt sich, wer ist hier wir? Wir Deutsche? Wohl eher nicht. Wir Europäer? Wir ‚Weltbewohner‘? Die Frage ist kaum zu beantworten, denn das von Auerbach benutzte ‚wir‘ scheint keines zu sein, dem ein ‚sie‘ gegenüberstehen soll, kein ‚wir‘, das auf Abgrenzung und Unterscheidung von anderen aus ist. Trotzdem soll es sich ‚seiner‘ Geschichte bewusst werden, womit erstens eine Auswahl aus dem Vergangenen zwingend wird und zweitens ein Standpunkt eingenommen werden muss, zumal sich Geschichte laut Auerbach immer auch auf das Gegenwärtige bezieht. Damit ist die Frage nach dem Wir nach wie vor nicht gelöst, es lässt sich jedoch eingrenzen, wer zu solch einem Bewusstsein überhaupt fähig ist, denn dies geht sowohl aus „Philologie der Weltliteratur“ als auch aus *Mimesis* hervor: Es sind, mit Auerbach zu reden, Menschen mit „historisch-perspektivischem Sinn“ (Auerbach [1952] 2018, 293). Nimmt man Auerbachs Definition des Historismus aus *Mimesis* zur Hand, in der er die Ausprägung dieses Sinns in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schildert, so wird deutlich, dass tatsächlich nicht sehr viele über diesen Sinn verfügen können, ist dazu doch, neben historischer Kenntnis im engeren Sinne, Kenntnis der „Kunst, der Wirtschaft, der materiellen und geistigen Kultur, in den Tiefen des Alltags und des Volkes“ (Auerbach [1946] 2015, 412) der jeweiligen Zeiten nötig – alles Kenntnisse, die der Philologe laut Auerbach besitzen sollte, und die tatsächlich nur von wenigen erwartet werden können. Nun ist diese geringe und nach Auerbach vermutlich abnehmende Zahl an zu historisch-perspektivischer Methode fähigen Menschen sicher ein Problem, viel wichtiger aber, und nur so lassen sich Sorgen und Appell Auerbachs erklären, ist die Tatsache, dass in der Gesamtgesellschaft sogar die Denkbare bzw. mögliche Relevanz eines solchen geschichtlichen Sinnes abhandeln zu kommen scheint. Und dies scheint für Auerbach jenseits der Probleme philologischer Disziplin, ein dringendes Problem – wäre es dies nicht, fiel der Appell, diesen Sinn zu erhalten, gewiss weniger eindringlich aus. Es muss also nicht nur im Hinblick auf die Zukunft der Philologie geklärt werden, was mit diesem Sinn abhandenkommt, und warum dieser Verlust so folgenreich ist. Und hier gibt Auerbachs Realismusbegriff tatsächlich eine interessante Antwort. Denn der Realismus, den Auerbach präferiert, bzw. als besonders beschreibungswürdigen Gegenstand erachtet, ist genau derjenige, der ‚geschichtliche‘ Realität zu vermitteln vermag. Womit in *Mimesis* je nach

Kapitel bzw. Epoche eine Darstellung gemeint ist, in der die Wirkung geschichtlicher „Kräfte“ (Auerbach [1946] 2018, 47) deutlich wird, oder etwas später, in der die „zeitgenössische alltägliche gesellschaftliche Wirklichkeit auf dem Grunde der ständigen geschichtlichen Bewegung“ (Auerbach [1946] 2018, 480) ‚ernst‘ erfasst ist. Was diesen Realismus mithin auszeichnet und wertvoll machen könnte, ist seine Fähigkeit, die *Veränderbarkeit* von Welt zu vermitteln. Damit unterscheidet sich dieser Realismus und der mit ihm einhergehende geschichtliche Sinn vom, so Auerbach, deutschen Historismus, der sich mehr für den „überzeitlichen Geist der Geschichte“ und das „Gewordensein des Bestehenden“ interessiert als für die „gegenwärtig vorhandenen Keime[...] des konkret Zukünftigen“ (Auerbach [1946] 2015, 414). Situiert man das Potential des Auerbach’schen Realismus und geschichtlichen Sinns also in der Vermittlung von Veränderbarkeit, so erscheint dieser naturgemäß besonders für solche Schichten attraktiv, deren Position in der Gesellschaft besondere Härten mit sich bringt. Jedoch konzipiert Auerbach, hier ganz im Liberalen verbleibend, seinen Realismus keineswegs im Sinne einer Geschichte der Klassenkämpfe. Menschen bleiben für ihn primär Individuen, nicht Klassenangehörige, weshalb Hartmans Charakterisierung von Auerbachs Haltung als „urbane, undogmatic marxism“ (Hartman 2009, 169; vgl. auch Campe 2014, 70) überaus nachvollziehbar klingt. Trotzdem befördert Auerbachs Realismusbegriff eine Vorstellung von Veränderbarkeit, insofern er Individuen in sozio-ökonomischen Kontexten verortet und vor allem, in dem er diese, jedenfalls qua Darstellung, in einer horizontalen Ebene auftreten lässt. Der Effekt und, so die These, das Anliegen des ‚ernsten‘ bzw. ‚tragischen‘ Realismus, aber auch der Aufhebung bzw. progressiven Unanwendbarkeit der Stiltrennung, ist es ja gerade, alle Menschen, egal welchen Standes, ‚gleich‘ behandeln zu können, und damit einen fiktionalen Raum zu erzeugen, in dem zumindest prinzipiell alle Positionen für alle Teilnehmenden erreichbar sind. Tatsächliche Positionswechsel sind damit nicht unbedingt wahrscheinlicher, aber möglich oder jedenfalls denkbar, womit erneut Veränderbarkeit gegeben ist. Allerdings nicht auf dem Weg eines deterministischen Ablaufs historischer Kräfte, sondern auf dem Weg der Zeitgenossenschaft aller Menschen innerhalb einer Epoche und der Akzeptanz einer gewissen Gegenseitigkeit. Gerade dies fehlt, laut Auerbach, ja im Realismus „von oben“ (Auerbach [1946] 2018, 50, 59) der antiken Autoren, in dem zwar soziale Bedingungen auch ‚einfacher‘ Menschen zur Darstellung gelangen, die Autoren und das vermutete Publikum diesen gegenüber aber eine Art von Immunität genießen, so als ob sie eben nicht die gleiche horizontale Sphäre bewohnen würden, als ob sie nicht im vollen Sinne Zeitgenossen wären und als könnte das Schicksal dieser Menschen ihre eigene Position nicht wirklich berühren. Genau dies ist hingegen in Zolas *Germinal* erreicht, in dem nicht nur sozio-ökonomische Realität ‚einfacher‘ Bevölkerung zur Darstellung gelangt, sondern dies so erfolgt, dass sowohl Autor als auch Publikum davon tangiert sind und aus der ‚Wahrheit‘ der Darstellung ein „Aufruf zum Handeln im Sinne

einer sozialen Reform“ (Auerbach [1946] 2015, 476) erwächst – jedenfalls in Auerbachs Interpretation. Dass diese Veränderung durchaus auch gegen die Interessen des Publikums gehen könnte, liegt dabei auf der Hand und wird von Auerbach auch nicht verschwiegen: Das Erwachen des vierten Standes, dessen Emanzipation er im Zola-Kapitel begrüßt, nennt er an anderer Stelle neben dem „Kampf der großen Mächte um die Märkte“ (Auerbach [1946], 2018, 468) als Gefahr für die bestehende Ordnung, womit dieses Erwachen nicht nur als Veränderung, sondern als potentielle Erschütterung erscheint. Doch tut dies Auerbachs Lob für Zolas Realismus keinen Abbruch, im Gegenteil: Wie ein roter Faden zieht sich durch *Mimesis* nicht unbedingt ein Lob für revolutionäre Umstürze, aber eine Aufforderung, sich auszusetzen, Zeitgenossenschaft zu akzeptieren: Deutlich wird dies in der Beschreibung Gregors von Tours, dessen gelebter Kontakt mit der Breite der Bevölkerung besonders hervorgehoben wird, deutlich wird dies auch ex negativo in den Aussagen zum höfischen Roman, der ein Hemmnis im Sinne des Auerbach'schen Realismus (und damit Geschichtssinnes) darstellt (vgl. Auerbach [1946] 2015, 138), da er eher für den Eskapismus von Eliten steht als für die Auseinandersetzung mit historischer Wirklichkeit. Deutlich wird dies schließlich in Auerbachs Kommentar zu Goethe, dessen Weigerung, sich der sozio-ökonomischen, politischen Realität anzunehmen, von Auerbach kritisiert, vor allem aber bedauert wird. Denn nicht nur im Weltliteraturaufsatz erweist sich Auerbach alles in allem als Freund Goethes: „Es ist vollkommen närrisch zu wünschen, Goethe hätte anders sein sollen, als er war“ (Auerbach [1946] 2015, 420). So spricht gewiss kein Gegner Goethes, sondern jemand, der viel Verständnis für dessen Neigungen, Haltungen und Genie aufbringen kann. Jedoch ist Auerbachs Insistieren auf einem bestimmten Realismuskonzept, das, wie gesehen, auch eine eminent politische Dimension birgt, doch nicht zu verkennen. Und obwohl Auerbach in „Philologie der Weltliteratur“ sein eigenes Konzept von Weltliteratur als „weniger aktiv, weniger praktisch und weniger politisch“ (Auerbach [1952] 2018, 293) als Goethes Konzept kennzeichnet, so gilt dies für *Mimesis*, das gewiss als Beispiel für weltphilologische Bemühungen gelesen werden kann, nur bedingt. Vielmehr zeigt *Mimesis* ein Ringen mit genau den Paradoxien und Leerstellen, die dem liberalen Weltliteraturdiskurs eignen: Anders gesagt stellt *Mimesis* die Frage, ob Literatur nicht doch in irgendeiner Weise dazu beitragen kann, dass Interessenkonflikte anders als durch Machtproben gelöst werden. Die luzide Antwort ist natürlich: nein. Aber wenn Literatur dazu beitrüge, Zeitgenossenschaft im beschriebenen Sinne zu befördern, und also einen geschichtlichen Sinn, der widerstrebende Interessen nicht aufheben kann, der aber dazu führt, dass diese Interessen sich aufeinander beziehen müssen, dann wäre schon viel gewonnen. Genau dies aber attestiert Auerbach dem von ihm beschriebenen Realismus und dem geschichtlichen Sinn, der, wo er herrschte, dazu führte, dass „auch der konservativste Politiker genötigt war, auf die politischen Problemstellungen seiner sozialistischen Gegner Rücksicht zu nehmen, sie zumindest polemisch zu

behandeln, was oft ein sehr genaues Eingehen auf sie erforderte“ (Auerbach [1946] 2015, 41). Das Besorgniserregende am Verlust des ‚geschichtlichen Sinnes‘ ist somit nicht der Verlust des Wissens über ‚eigene‘ Geschichte – dies ahnt auch Auerbach, zumal er zugibt, dass dieser Verlust nur von denen empfunden werden kann, die dieses Wissen haben, nicht aber von denen, die es nie hatten (vgl. Auerbach [1952] 293). Es ist der Verlust des Bewusstseins, in einer gemeinsamen Sphäre zu leben, die ein gewisses Maß an Gegenseitigkeit zwischen ihren Bewohnern impliziert. Und gegen diesen Verlust, so die These, schreibt Auerbach in *Mimesis* an. Ob dieses Unterfangen plausibler ist als Goethes Vision der Annäherung qua Kontakt, mag dahingestellt bleiben. Das Bezwingende an Auerbachs Konzept ist aber jedenfalls, dass er eine Wirkung nicht von bloßem Kontakt erhofft (diese Hoffnung hat sich wie gesehen als trügerisch entlarvt), sondern dass er diese in ein ästhetisches Konzept einschreibt, in eine Wirkung also, die beim Produzieren und Rezipieren von Literatur befördert wird. Nur so erschließt sich die doch einigermaßen bemerkenswerte Formulierung der „weltgeschichtliche[n] Wendung des Stilgefühls“ (Auerbach 1953, 4), die der von ihm beschriebene Realismus für Auerbach darstellt. Mehr ‚politisch-gesellschaftliches‘ Wirken lässt sich wohl kaum denken, im bescheidenen Rahmen der (Welt)Philologie...

Bibliographische Referenzen

- Apter, Emily, 2003. «Global Translatio: The ‘Invention’ of Comparative Literature, Istanbul, 1933», *Critical Inquiry* 29, 253-281.
- Auerbach, Erich [1929] 2018. «Entdeckung Dantes in der Romantik», in Auerbach, Erich, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, herausgegeben und ergänzt um Aufsätze, Primärbibliographie und Nachwort von Matthias Bormuth und Martin Vialon, Tübingen, Francke, 172-179.
- Auerbach, Erich, [1933] 2018. «Romantik und Realismus», in Auerbach, Erich, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, herausgegeben und ergänzt um Aufsätze, Primärbibliographie und Nachwort von Matthias Bormuth und Martin Vialon, Tübingen, Francke, 283-392.
- Auerbach, Erich, [1946] 2015. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Elfte Auflage, Tübingen, Francke.
- Auerbach, Erich, [1949] 2018, «Vico and aesthetic historicism», in Auerbach, Erich, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, herausgegeben und ergänzt um Aufsätze, Primärbibliographie und Nachwort von Matthias Bormuth und Martin Vialon, Tübingen, Francke, 257-264.
- Auerbach, Erich, [1952] 2018. «Philologie der Weltliteratur», in Auerbach, Erich, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, herausgegeben

- und ergänzt um Aufsätze, Primärbibliographie und Nachwort von Matthias Bormuth und Martin Vialon, Tübingen, Francke, 291-299.
- Auerbach, Erich, [1952] 1969. «Philology and Weltliteratur», translated and with an Introduction by Maire Said and Edward Said, *The Centennial Review* 13 (1), 1-17.
- Auerbach, Erich, 1953. «Epilegomena zu *Mimesis*». *Romanische Forschungen* 65 (1-2), 1-18.
- Birus, Hendrik, 1995. «Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung», in Schmeling, Manfred (ed.), 1995. *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 5-28.
- Campe, Rüdiger, 2024. «Passio und Figura bei Erich Auerbach. Geschichte Europas, Welt der Kulturen», in Lemke, Anja (ed.), 2024. *„Leib der Zeit“. Ansätze und Fortschreibungen Erich Auerbachs*, Göttingen, Wallstein, 57-81.
- Cheah, Pheng / Damrosch, David, 2023. «What Is a World (Literature)? A Conversation», in Tiwari, Bhavya / Damrosch, David (ed.), 2023. *World Literature and Postcolonial Studies*, Leiden, Niederlande, Brill, 7-31. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004548879_003.
- Damrosch, David, 2003. *What Is World Literature?*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Goethe, Johann Wolfgang, 1985-2003. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Herausgegeben von Friedmar Apel et al. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker-Verlag (= Frankfurter Ausgabe, FA).
- Goethe, Johann Wolfgang, 1986. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Herausgegeben von Karl Richter et al., München, Hanser (= Münchner Ausgabe, MA).
- Goethe, Johann Wolfgang, 1887–1919: *Goethes Werke*. Herausgegeben von Gustav von Loeper, Weimar, Böhlau (= Weimarer Ausgabe, WA).
- Grotz, Stephan, 2008. «*Mimesis* und Weltliteratur. Erich Auerbachs Abschied von einem Goetheschen Konzept», in Bohnenkamp, Anne / Martínez, Matías (ed.), 2008. *Geistiger Handelsverkehr: komparatistische Aspekte der Goethezeit*, Göttingen, Wallstein, 225-244.
- Hamm, Heinz, 1998. *Goethe und die französische Zeitschrift „Le Globe“. Eine Lektüre im Zeichen der „Weltliteratur“*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger.
- Hartman, Geoffrey, 2007. *A Scholar's Tale: Intellectual Journey of a Displaced Child of Europe*, New York, USA, Fordham University Press.
- Konuk, Kader, 2010. *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford, Stanford University Press.
- La Manna, Federica / Traninger, Anita (ed.), 2023. *Die Rezension als Medium der Weltliteratur*, Berlin, De Gruyter.
- Latour, Bruno, 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford/New York, Oxford University Press.

- Leonhard, Jörn, 2001. *Liberalismus: zur historischen Semantik eines europäischen Deutungsmusters*, München, Oldenbourg.
- Moretti, Franco, 2000, «Conjectures on World literature», *New left review* 1, 54-68.
- Rosanvallon, Pierre, 1999. *Le Capitalisme utopique. Histoire de l'idée de marché*, Paris, Seuil.
- Steinmetz, Horst, 1985. «Weltliteratur. Umriss eines literaturgeschichtlichen Konzepts», *Arcadia* 20, 2-19.

Flache Wirklichkeitsdarstellung als Mythos oder narrative Kunst der Performance in Homers *Odyssee*? Zu Auerbachs erstem Kapitel in *Mimesis* über Odysseus' Narbengeschichte

ANTON BIERL 

<https://orcid.org/0000-0002-0001-1389>

Universität Basel

Abstract

Based on the most innovative recent Homeric scholarship, the episode of the scar is subjected to a close reading and contrasted with Auerbach's one-sided interpretation in *Mimesis*. Only Homer's traditional discourse based on orality, *mimesis*, and performance can do justice to this passage. The scar is interpreted symbolically as a *sema* (sign) of central importance for both Odysseus and Auerbach in their identity of crevices, fissures, and rifts. At this important point in the *Odyssey*, the central life incisions of birth, naming, and initiation into manhood that constitute Odysseus' identity, are narrated in retrospect. At the same time, Auerbach's Jewish approach is unmasked as a cultural-ideological construct with which he aims to topple Homer and thus the entire Prussian philhellenic humanism of Winkelmann's style from its pedestal. Paradoxically, Auerbach does not follow Vico as his central model here, but his argument is deeply rooted in specifically German discourses of the national *Sonderweg*. Contrary to his attitude as a philologist not to obstruct his access to literature with a predetermined theoretical template, in this case Auerbach does so himself, although the core of the Homeric sense does emerge to a certain extent.

Das erste Kapitel von Erich Auerbachs *Mimesis* mit seiner fein ziselierten Gegenüberstellung von Homers berühmter Narbenepisode in der *Odyssee* (19.392-468) und der vieldeutigen Isaak-Geschichte, der Akedah, mit ihren zahlreichen Leerstellen im Alten Testament (Gen 22.1-19) ist ein literarisch-kritisches Meisterwerk für sich. Der lebendige und klare Duktus bleibt im Gedächtnis haften. Bei der ersten unbedarften Lektüre klingt alles überzeugend und mehr als einleuchtend. Der antiken Literatur wird in der eleganten Konstruktion eines «Gegenbeispiel[s]» (Auerbach 1953, 1) in der Manier von Schwarz-Weiß Malerei alles Tiefe, Hintergründige, Modern-Brüchige, eben Reale abgesprochen, während dem Alten Testament in seiner kargen Offenheit dies attestiert wird. Das aalglatte Konstrukt des dahinplätschernden mythisch-epischen Diskurses hat James Porter als eine zeitgenössische allegorische Chiffre für die NS-Propaganda gedeutet (vgl. Porter 2008; 2010). Im Umkehrschluss ist dann das tiefgründige Alte Testament ein Vorverweis, gar eine *figura*, auf die risshafte Moderne und einen innovativen jüdischen Diskurs. Doch leistet die Narbe eigentlich, wie wir sehen werden, das nämliche und Auerbachs Bild von Homer ist bei genauerem Hinsehen nicht nur negativ. Vielmehr gelingt Auerbach eine zunächst glaubhafte Interpretation, die durchaus anziehende Züge aufweist¹. Dies ist für ihn auch der Tatsache geschuldet, dass laut einem Briefwechsel von Schiller und Goethe (Briefe 19., 21. und 22. April 1797, dazu 25., 28. April und 5. Mai 1797) die für das Epos typische Retardation – die Narbenepisode wird als erweiternder Einschub und Digression gewertet – epische Behaglichkeit und Verzauberung bewirke (Auerbach [1946] 2024, 7; vgl. Köhnken 1976)². Der Eindruck gewinnt an Plausibilität, wenn man die *Odyssee* in der idyllisierenden Voßschen Übersetzung liest (vgl. Voß 1781). Zugleich versucht jedoch Auerbach, das seit dem Philhellenismus bestehende humanistische Griechenideal mittels Überzeichnung vom Sockel zu stürzen und mit dem hebräisch-jüdischen Gegenentwurf zu ersetzen.

Alles sei nach Auerbach bei Homer hell beleuchtet³, wie wenn auf dem KZ-Hof jedes Detail mit Scheinwerferlicht ausgeleuchtet wird. Der gesamte Text

¹ Dazu u. a. die kritischen Rezensionen von Regenbogen 1949 und Edelstein 1950; Auerbachs Urteil wird dann zunächst fast zur *opinio communis*, doch bald setzt die kritische Auseinandersetzung damit ein und heute gilt es weitgehend widerlegt; vgl. Austin 1966; Köhnken 1976; De Jong 1985; Bouchard 1988, bes. 18-27; De Jong 1999; Lynn-George 1988, 8-27; Segal 1994, 6-9; Bakker 1999; Scodel 2002; Köhnken 2003; Lentini 2006, 114-119; Paduano 2009; Purves 2014; Lentini 2015; Létoublon 2021; Finkelberg 2022; Deliu 2024. Vgl. auch Peradotto 1990, 120-143; Hölscher 1989, 93 und 64-67; Grethlein 2017, 180-183. Zur Stelle vgl. noch Russo 1992, 95-99; de Jong 2001, 476-478; Doherty 1995, 155-156; Alden 2017, 184-193; die längeren Übersetzungen sind aus Voß 1781; zur Kritik an der Gegenüberstellung von Homer mit der Isaak-Episode aus dem Alten Testament Köhnken 1976, 101 n. 4; Whallon 1999.

² Zur Digression Austin 1966; Krischer 1971; Rohdich 1990; Martin 2000; zur Retardation Rengakos 1999.

³ Vgl. Lentini 2015, 381, der damit die «Scheinwerfertechnik» in Auerbachs [1946] (2024, 378) Besprechung von Voltaire (Kap. 16) assoziiert.

sei vordergründig, oberflächlich, im syntaktisch wohl verbundenen Fluss, was vermeintliche Spannung verhindere⁴. Es gebe keine Perspektive, in nichts hebe sich die Narbenepisode von ihrer Umgebung ab. Den Kontrast mit dem Alten Testament fasst er wie folgt zusammen (Auerbach [1946] 2024, 13-14):

Auf der einen Seite ausgeformte, gleichmäßig belichtete, ort- und zeitbestimmte, lückenlos im Vordergrund miteinander verbundene Erscheinungen; ausgesprochene Gedanken und Gefühle; mußevoll und spannungsarm sich vollziehende Ereignisse. Auf der anderen Seite wird nur dasjenige an den Erscheinungen herausgearbeitet, was für das Ziel der Handlung wichtig ist, der Rest bleibt im Dunkel; die entscheidenden Höhepunkte der Handlung werden allein betont, das Dazwischenliegende ist wesenlos; Ort und Zeit sind unbestimmt und deutungsbedürftig; die Gedanken und Gefühle bleiben unausgesprochen, sie werden nur aus dem Schweigen und fragmentarischen Reden suggeriert; das Ganze, in höchster und ununterbrochener Spannung auf ein Ziel gerichtet, und insofern viel einheitlicher, bleibt rätselvoll und hintergründig.

Den im homerischen Diskurs erwünschten Effekt der *terpsis* und *kelesis* (Peponi 2012), der Ergötzung und sinnlichen Verzauberung, verurteilt Auerbach, da die Worte sich förmlich beim Leser «einschmeicheln» würden. Dabei blicke man gar nicht auf die Realität der agierenden Person – denn bei der Perzeption sei es «ganz gleichgültig, ob wir wissen, daß alles nur Sage, daß alles ‘erlogen’ ist» (ivi, 15), da alles ohnehin nur auf den Effekt im Hier und Jetzt abziele und nur «erzählte ‘Wirklichkeit’» (ivi, 17) sei⁵. In der gleichmäßigen Ausleuchtung werde nichts verborgen oder im Dunklen gelassen. Es gebe ebenso wenig eine Perspektive von Vorder- und Hintergrund, weil alles nur reliefartig an der Oberfläche im Scheinwerferlicht hervortrete. Wegen der mangelnden Tiefe und Lückenhaftigkeit gebe es bei Homer keinen verborgenen Sinn und schlichtweg nichts zu «deuten» (ivi, 16). Denn man sage alles frei heraus. Alles sei horizontal, parataktisch aneinandergereiht, nichts gehe in die Vertikale. Menschen besäßen keinen Charakter, keine Entwicklung, zumal alles nur in der Sage und im Mythos, wo alles in der Höhenlage und im Aristokratischen festgestellt, aber nicht im Geschichtlichen verortet sei.

So resümiert Auerbach über die beiden Texte unterschiedlicher Ausprägung nochmals (ivi, 26):

Die beiden Stile stellen in ihrer Gegensätzlichkeit Grundtypen dar: auf der einen Seite ausformende Beschreibung, gleichmäßige Beleuchtung, lückenlose Verbindung, freie Aussprache, Vordergründlichkeit, Eindeutigkeit, Beschränkung im Geschichtlich-Entwickelnden und im Menschlich-Problematischen; auf der anderen Hervorarbeitung einiger, Verdunkelung anderer Teile, Abgerissenheit, suggestive Wirkung des Unausgesprochenen, Hintergründlichkeit, Vieldeutigkeit und Deutungsbedürftigkeit, weltgeschichtlicher Anspruch, Ausbildung der Vorstellung vom geschichtlich Werdenden und Vertiefung des Problematischen.

⁴ Zur Perspektive bei Homer Köhnken 2003; zu Retardation und Spannung Rengakos 1999.

⁵ Zum Wirklichkeitsbegriff bei Auerbach Schulz-Buschhaus 1994; Rancière 2018.

1. *Das aktuelle mündliche und evolutionäre Homerbild*

Die Beiträge seitens der klassischen Philologie gegen dieses einseitige, ja als Provokation gemeinte Bild, beginnend mit Erscheinen der Besprechungen von Otto Regenbogen und Ludwig Edelstein, sind Legion⁶. Längst ist Auerbach gründlich widerlegt und immer noch erscheint eine Abhandlung nach der anderen. Jedem einzelnen Punkt wurde widersprochen. Die Narbengeschichte, so insistiert man, hat eben doch Perspektive von Vorder- und Hintergrund; sie besitzt zudem Potential für Spannung und Tiefendimension; schließlich geht es sehr wohl um Geschichtliches und Menschlich-Problematisches.

«Es ist schon alles gesagt, nur noch nicht von allen»⁷, wie Karl Valentin so treffend meint. Nichtsdestotrotz versuche ich, auch weil man mich dazu in diesem Rahmen einer Auerbachschen Theoriebildung dazu gebeten hat, eine weitere Behandlung der Problematik in neuer Zuspitzung. Im Folgenden möchte ich nämlich die Narbenepisode in der *Odyssee* (19.392-466 bzw. 468) auf der Grundlage der aktuellen Trends der innovativsten Homerforschung besprechen und damit Auerbachs Bild in ein neues Licht rücken⁸. Diese betont heute allgemein die Mündlichkeit des homerischen Diskurses. Die Ausrichtung der *Oral Poetry* nach Milman Parry (1928) und Albert Lord (1960) hat seit den 1980er den Fokus von der Komposition, der Versökonomie und dem Epitheton⁹, auf die Rezeption und das größere Thema verlegt¹⁰. Dementsprechend blickt man nun auf den Aspekt der Performance und Reperformance in einer langen Tradition, auf die Geschichtlichkeit in einer traditionellen Gesellschaft, die von Mythos und Ritual als Megadiskurs bestimmt ist¹¹. Nicht zuletzt rückt vor allem die Erkenntnis ins Interesse, dass Homer, also der Textualisierung der homerischen Tradition, eine evolutionäre Entwicklung zugrunde liegt. Das homerische Epos stellt demzufolge ein gewachsenes kulturelles Produkt dar, das in dem Wechselspiel von Diachronizität und Synchronität in sich wandelenden sozio-historischen Kontexten zu betrachten ist. Agonalität an neuen Großanlässen der Aufführung, wie zum Beispiel an Polisfesten, und vor allem der anwachsende Trend des Panhellenismus sind die Voraussetzung und Triebfeder für eine Entwicklung von der Aufführung kleiner Ausschnitte aus dem Megatext der Tradition am aristokratischen Hof hin zum Monumentalgedicht. Zunächst ist die Aufführungstradition in Kleinasien an den Panionia in Mykale von

⁶ Regenbogen 1949; Edelstein 1950. Vgl. oben n. 1.

⁷ Viele Zitate Karl Valentins sind vorwiegend in mündlicher Form überliefert worden; das hier genannte findet sich etwa auf <http://www.karl-valentin.de/zitate/zitate.htm> (letzter Aufruf: 05/06/2025).

⁸ Vgl. auch Bakker 1999 und Finkelberg 2022.

⁹ Die frühen Arbeiten sind zusammengefasst in Parry 1971; schon Lord 1960 bildet den Übergang zur Neuausrichtung.

¹⁰ U. a. Nagy 1979; Foley 1999; vgl. zu den Zusammenhängen mit Literaturangaben Bierl 2015, 179-185.

¹¹ Segal 1983; Nagy 1990, 30-33, 66-68.

einer panionischen Idee geprägt. Dann verlagert sich allmählich das politisch-kulturelle Zentrum über Samos nach Athen, wodurch Homer zunehmend unter panhellenischen Einfluss gerät und zuletzt in dieser Richtung von den Peisistratiden für die athenische Kulturpolitik vereinnahmt wird. Dafür wird das Großfest der Panathenäen eingeführt, an dem die *Ilias* und *Odyssee* in einem Staffelfverfahren sich abwechselnder Rhapsoden vollständig vorgetragen werden. Transkripte der sich graduell zum Monumentalepos verfestigenden Textualisierung werden zum Modell eines unitarisch gedachten Texts¹², den man heute in der allmählich erzielten Perfektion nach den modernen Erkenntnissen der Erzählforschung und Narrativität analysiert, dabei aber die inhärente sekundäre Mündlichkeit in der Poetik des Epos bisweilen außer Acht lässt¹³.

Auerbach ist von der deutschen Tradition geprägt, die die *Oral Poetry*-Theorie bis in die späten 1970er fast völlig ignorierte. Er hätte davon theoretisch wissen können. Aber zum Fachfremden drangen die neuesten Erkenntnisse von Parry und Lord seit den 1920er nicht durch. Eine Auseinandersetzung damit war dann im Exil in Istanbul ab 1935 nicht mehr möglich. In den USA hat er später sicher davon gehört, aber das Kapitel nicht mehr verändert. Nach den ersten Erkenntnissen der *Orality*-Forschung gab es bald eine erste Welle von Zusammenfassungen im Sinne einer *Oral Poetics*. Stellvertretend für viele ist James A. Notopoulos aus dem Jahre 1949 zu nennen, der das parataktische Nach- und Nebeneinander im Erzählfluss betont¹⁴. Prinzipiell ist eine große Übereinstimmung mit der Position von Auerbach festzustellen, die er ganz unabhängig entwickelte, aber vielleicht doch dem allgemeinen Bewusstsein entsprach. Gerade in der deutschsprachigen Homerforschung drehte sich nach den Auswüchsen der Analyse das Pendel in Richtung einer unitarischen Würdigung, die dem amateurhaften Laienbild einer noch in der hypotaktischen Dimension unterentwickelten, einfachen, aber dadurch besonders verzaubernden Dichtung entgegenkam. Notopoulos (1949, 6) spricht bei Homer dementsprechend von einem faszinierenden gleichmäßigen Vorüberziehen der Ereignisse, die sich aneinanderreihen «wie Perlen auf einer Schnur». Doch blieb in dieser Charakterisierung wie in der Auerbachs manches eindeutig zu simpel. Gewissermaßen ist es das Bild einer volkstümlichen, primitiven und unterentwickelten Dichtung, der es an Tiefgang und Erzählkunst mangelt¹⁵.

Obwohl Giambattista Vico (1668-1744) nach der Übersetzung von *Scienza Nuova* (1725, 3. vollständige Ausgabe 1744) im Jahre 1924 zu Auerbachs entscheidenden Inspirationsquelle gehörte¹⁶, machte er das intuitive Potenzial

¹² Zu Nagys evolutionärem Textualisierungsmodell vgl. u. a. Nagy 1996; 2009; 2010, Zusammenfassung bei Bierl 2015, 186-194.

¹³ Ich nenne nur als die wichtigste Vertreterin de Jong (u. a. 1987; 2001); dazu Grethlein 2017; Grethlein / Huitink 2017.

¹⁴ Notopoulos 1949; ähnlich noch Vivante 1970.

¹⁵ Bakker 1999, 13-14.

¹⁶ Vgl. Costa-Lima 1988; Mali 1992; 2012; Porter 2011; Barfield 2011; die Übersetzung

von Vicos darin befindlichem Drittem Buch *Von der Entdeckung des wahren Homer* für seine Interpretation in keiner Weise fruchtbar. Vico wird eigentlich zum Vorläufer der Mündlichkeitstheorie weit vor Friedrich A. Wolf (1795). In seinen sehr idiosynkratischen Positionen blickt Vico auf die weite diachrone Vorgeschichte und nimmt in manchem Gregory Nagys evolutionäre Entwicklungstheorie eines sich wandelnden und anwachsenden mündlichen Textes vorweg (Berry 2016). Vico geht von Homer als einem kulturellen poetischen Konzentrat aus, das sich diachron immer neu manifestiert. Das jeweils in synchroner Perspektive zu betrachtende Lied ist also Ausdruck sämtlicher kulturgeschichtlicher und gesellschaftlicher Entwicklungen, der Sitten und Bräuche einer bestimmten Periode. Homer ist demnach kein Autor, sondern die jeweilige Idee einer Epoche, da die frühen Gesellschaften, also die frühen Griechen homerischer Zeit, ihre Welt mythopoetisch widerspiegeln. Im Gegensatz zur heutigen Beurteilung der *Ilias* und *Odysee* als Untergattungen der epischen Tradition (*Groll-menis* vs. *Rückkehr-nostos*, Nagy 2013, 278-280) sieht Vico nach seiner Theorie die *Ilias* in ihrer rauen Brutalität als viel frühere historisch-kulturelle Ausprägung eines heroisch-kriegerischen Zeitalters als die *Odysee* an. Denn letztere stelle die Wirklichkeit eines menschlichen Zeitalters dar, einer Epoche, als sich die Sitten bereits verfeinert hatten.

Man fragt sich, warum Auerbach bei der *Odysee* ansetzte. Der Grund liegt wohl darin, dass die Klassik und der Philhellenismus mit dem Odysseus gewidmeten zweiten homerischen Epos viel mehr als mit der *Ilias* ihre Idealisierung eines humanistischen Weltbildes verbanden, die sich stilistisch in der Retardation zeigt. In der *Ilias* hätte Auerbach viel deutlicher existentielle Geschichtlichkeit beschreiben können. Egbert Bakker (1999) zeigte, wie man auf der Basis der neuesten Homerforschung nachträglich Auerbachs Erkenntnisse teilweise rehabilitieren kann. Die durchgehende Beleuchtung, auf die Auerbach so viel Wert legt, ist damit der Tendenz der mündlichen Performance-Kultur geschuldet, alles möglichst vor Augen zu führen, kurzum in *enargeia* zu visualisieren. Der Aöde bringt in jeder Performance die nämliche Geschichte, die *oime*, den 'Pfad', anschaulich vor einem Publikum zur Aufführung. Vor dessen Augen wird die Geschichte immer wieder gegenwärtig und lebendig, weshalb es sich emotional ganz und gar davon affizieren lässt¹⁷.

Auerbachs [1924] (2000) ist stark gekürzt; eine vollständige Übersetzung von Vico 1744 liegt auf Englisch und auf Deutsch vor.

¹⁷ Vgl. Platon *Ion* 535e1-7. Deswegen insistiert Finkelberg 2022 richtigerweise auf dem Vergleich mit dem Kino.

2. Was bedeutet *Mimesis*?

Zudem gilt es, den Begriff der *Mimesis* zu klären, den Auerbach zum Titel wählte. In einer solchen Performance-Kultur empfängt der Aöde seine Inspiration von den Musen, der vergöttlichten Instanz der Erinnerung (*mnemosyne*). In einem Prozess der *composition in performance* geht er den Pfad, *oime*, der traditionellen Story ab. Sie ist ein *sema*, ein Zeichen, das es zu füllen gilt. Jedes Epitheton und sogar vollständige Epen wie die *Odyssee* sind immer nur Teil der riesigen mythischen Gesamttradition, auf die stets nur partiell verwiesen wird. Das Ganze wird also lediglich in einem metonymischen Verhältnis erinnert, das heißt als *pars pro toto* präsent ins Gedächtnis geholt sowie vor dem geistigen Auge des Sängers und des Publikums mittels Visualisierung lebendig gemacht¹⁸. Dieser kulturelle Prozess ist die *Mimesis*, das heißt die Vergegenwärtigung aller Details einer traditionell bestehenden Geschichte qua Performance. *Mimesis* ist als nicht, wie fälschlich oft übersetzt wird, die Nachahmung oder gar die Kopie eines Vorbilds. Platon vermengt den Blick philosophisch auf das Problem der Wahrhaftigkeit und des schemenhaften Abklatsches vom Original, also von der Idee. Erst bei Aristoteles wird *Mimesis* zur Darstellung, wie auch Auerbach im Untertitel übersetzt, einer Handlung, also zur *Re-präsentation*. Hier steckt noch etwas von der Vergegenwärtigung, aber Darstellung ist einfach die narrative Umsetzung von Wirklichkeit, von Gegenständen, Menschen, Lebewesen, ihrer Handlungen und ihres Charakters. *Mimesis*, wie wir selbst noch aus Platon ableiten können, bedeutet ursprünglich sehr viel mehr und hat nicht nur mit lebendigem Erzählen, sondern mit vollumfänglicher Performance zu tun. *Mimesis* ist also die Verkörperung, im Englischen das *reenactment*, einer Person, indem man sich ganz und gar in diese hineinversetzt und sie wie auch ihre Handlungen performativ ausspielt¹⁹. Daher ist *Mimesis* gerade für das Theater von zentraler Bedeutung, da die Schauspieler qua Performance mythische Figuren wie Ödipus vergegenwärtigen und so ausagieren, dass sie im Spiel zu ihnen werden. Platon erachtet das Aufgehen der Identität in einer anderen als gefährlich, weshalb er die Dichtung aus seinem Staat verbannt.

Auch in der Aödenpraxis bedeutet *Mimesis* letztlich nichts anderes als das *reenactment*, das verkörpernde Ausagieren der traditionellen Geschichte, die man in einer Spur von Vorgängern übernimmt und in der totalen Verlebendigung weiterträgt²⁰. Bekanntlich ist nach Platon das Epos eine Mischform zwischen einer einfachen Erzählung und einer in mimetischer Darstellung eingekleideten (*Staat* 392d-394c), da die Erzählerrede in der dritten Person mit der direkten Figurenrede in der ersten Person alterniert. Die Ereignisse um den Groll, die *menis*, des Achill oder die Rückkehr, *nostos*, des Odysseus werden also

¹⁸ Vgl. Foley 1999; vgl. Bakker 1999; Bierl 2015, 183; Deliu 2024.

¹⁹ Koller 1954; Nagy 1990, 42-45, 339-413.

²⁰ Zum *total recall* vgl. Nagy 2013, 48-73.

szenisch und performativ umgesetzt, indem der Erzähler, sei es der Aöde oder Rhapsode, jeweils in die zentralen Figuren des Plots schlüpft und diese in der Perspektive des Ich sowie des Hier und Jetzt ausspielt. Für den Rezipienten macht es keinen großen Unterschied, ob er einer epischen oder dramatischen Performance, die rein auf Mimesis beruht, beiwohnt (Platon *Ion* 535e1-7). Ziel der homerischen Tradition in der Mischform von Dihegese und Mimesis stellt dar, den Ruhm (*kleos*) des Helden weiterzutragen. Dies bedeutet, dass man von ihm in der epischen Performance seiner Geschichte auch forthin immer weiter 'hört'²¹. Dies geschieht durch die epische Forttradierung. Das Ergebnis ist *kleos aphthiton*, 'unvergänglicher Ruhm', also die Tatsache, dass die Tradition in der Kette von Reperformances nicht verlischt. Das Medium ist somit nach Marshall McLuhan die Message, die mittels «*total recall*» im diachronen Prozess laufend qua Performance audio-visuell wiederhergestellt wird (McLuhan 1964, 23-25)²². Die Perspektive ist demnach immer sowohl nach hinten in die Vergangenheit als auch nach vorn in die Zukunft gestellt. Mimesis bedeutet bei Homer also nicht den narrativen Verweis auf Figuren und Ereignisse, die damit als Wirklichkeit dargestellt werden. Vielmehr wird qua Mimesis auf eine vorherige Vergegenwärtigung Bezug genommen, in der Dinge, Menschen und ihre Handlungen, kurzum die Wirklichkeit, in der Reperformance des Singers neu lebendig werden und wie in einem inneren Film vor das geistige Auge der Rezipienten treten.

3. Die Fokalisierung

Mit diesem Mimesisverständnis löst sich zudem die von Auerbach angestoßene Diskussion auf, ob die Narbengeschichte (*Od.* 19.392-466 bzw. 468), die in die berühmte Fußwaschungsszene mit Eurykleia (317-507) integriert ist, aus der Perspektive einer Figur, also als persönliche Erinnerung, oder mit innerer, sekundärer, also eingebetteter Fokalisierung vom Sänger erzählt sei. Auerbach vertritt die umstrittene Meinung, die Stelle besäße sehr wohl Perspektive zwischen Vorder- und Hintergrund, wenn die Rückblende, die man als unendlich langen, den Gesamtzusammenhang verwischende Exkurs empfindet, nur zwei Verse (391) vorher begonnen hätte. Denn dann hätte die nach ihm einsetzende Digression die innere Erinnerung des besorgten Odysseus dargestellt und wäre psychologisch besser mit der Oberflächenhandlung als Hintergrund verzahnt (Auerbach [1946] 2024, 9). Doch so sei es nur die parataktisch in der ewigen Scheinwerferbeleuchtung erfolgende Digression des Erzählers, in der alles wie auch sonst flächenhaft und episch breit ausgemalt

²¹ Κλέος ist verwandt mit κλέω ('preisen, besingen') und κλύω ('hören, Ruf haben').

²² McLuhan 1964, 23-25, bes. 23: «The medium is the message».

werde. Irene de Jong (1985) vertritt hingegen die These, die Szene sei die persönliche Erinnerung von Eurykleia²³. Einige Dinge kann die Amme beim besten Willen nicht wissen; die argumentierende Stütze, sie habe es von Odysseus im Bericht gehört, steht so nicht explizit im Text. Daher postuliert Ruth Scodel (2002, 111) einen Mix von wechselnden Flashbulb-Memories sowohl von Eurykleia als auch von Odysseus. Alles ist jedoch zu narratologisch-textlich gedacht, nach dem Vorbild von Verfahren, die man in naturalistischen modernen Romanen vorfindet²⁴. De facto ist der allwissende Erzähler weiterhin die Erzählinstanz, wie auch Auerbach und dann Adolf Köhnken (1976) sahen, der für die Szene jedoch sehr wohl Perspektivität von Vorder- und Hintergrund nachweist. In die Stimme sind direkte Figurenreden von Eurykleia und Autolykos eingebettet, die in der Performance des Aöden mit seiner Stimme verschmelzen²⁵. Für Auerbach ist die Szene flache Zusatzklärung immer gleich fokussierter epischer Breite. Doch nimmt man die Performance-Vorstellung ernst, ist die Narbenepisode wie das gesamte Epos die Mimesis der *Odyssee*-Geschichte, das heißt die totale Versenkung in diese. Der Sänger erzählt praktisch nie in reiner Erzählung objektiv berichtend (ἀπλῇ διήγησις, Platon *Staat* 392d, 394b; δι' ἀπαγγελίας, 394c) und allwissend in der dritten Person, wie wenn der Dichter Homer selbst Fakten vorbrächte, sondern grundsätzlich ist die Stimme des Aöden immer leicht mit der des Haupthelden vermischt (Martin 1989). Zugleich vermag der Sänger als Erzähler in die Fokussierung einzelner Figuren hinein- und hinauszugleiten – er stellt sie mittels einzelner Sprechakte dar – oder diese besonders nah heranzuzoomen, zum Beispiel durch die emotionale direkte Du-Anrede²⁶. Die Stimmen mischen sich, wie eben gezeigt, in seiner Performance, die höchste Lebendigkeit durch Visualisierung und Emotionalisierung erzielen soll. Der Erzähler ist also eine Fusionsinstanz im permanenten Flow. Beschreibungen geschehen stets aus der Kameraführung der Sängerinstanz heraus, wobei, wie Jonas Grethlein und Luuk Huitink aus einer schriftgeleiteten Perspektive der Narratologie, die von Ergebnissen der Kognitionstheorie unterstützt wird, zeigen, die Dinge und Personen *in actu*, enaktiv, und rasch mit Blick auf die Situation wahrhaftig voranschreitend, nie breit, viel Zeit füllend und in überbordendem Detail erzählt werden (Grethlein / Huitink 2017). Das Verfahren ist ein Zooming-in und -out in die Handlungen, Figuren, Dinge, Szenen, die selbst ganz lebendig vor Augen geführt werden.

²³ Peradotto 1990, 125-126 folgt ihr. In ihrem narratologischen Kommentar modifiziert de Jong diese Position und sieht die Erzählung innerlich sekundär auf Eurykleia fokussiert, also als «Euryclea's embedded focalization» (2001, 477, zur Stelle 476-478).

²⁴ So auch Finkelberg 2022, bes. 1-6.

²⁵ Vgl. auch Finkelberg 2022, bes. 9-14.

²⁶ Brügger 2016, 26-27 zu *Ilias* 16.20, der das Phänomen auch als «Überschreitung der Grenze zur Figuren-Ebene» bezeichnet. Solche Apostrophen sind in der *Ilias* häufig an Patroklos (nur in *Il.* 16) und Menelaos, in der *Odyssee* am häufigsten an Eumaios gerichtet.

In der Narbengeschichte werden wir in einzelne Szenerien, Zeitebenen sowie Figuren wie Eurykleia, Odysseus und Autolykos versetzt. Die innere Fokussierung wird kurzfristig sogar auf den Eber vorgenommen, der im Dickicht durch den Lärm, also nur akustisch, das Vordringen der Jagenden voller Anspannung und in Abwehrstellung vernimmt (439-447, bes. 444-447; Doherty 1995, 156). Die Borsten stehen aufrecht (446), wie sich den Hörern die Haare sträuben, was körperlichen Ausdruck von höchster Emotion darstellt, nämlich von Angst und Schrecken (*4). Die Erzählung ist also kurz auf das Tier fokussiert, das den zum Angriff bereiten Odysseus aus der Deckung heraus plötzlich in Notwehr und proaktiv attackiert. Anstelle des Angreifers, der dies nicht ahnen und sehen kann, setzt der Eber überraschend zum Stoß an und bringt Odysseus eine tiefe Wunde im Schenkel bei (449-451). Dann zoomt der Performer sich in Odysseus hinein, der zum erfolgreichen Gegenangriff ausholt und den Eber von der Schulter her ganz durchbohrt (452-453). Im letalen Fall und Schmerzensausbruch ist man wieder beim Tier (454). Dann geht man zu den Onkeln, die die Wunde versorgen und magisch mit Beschwörungen Heilung bewirken (455-457).

4. Die ringförmige Anordnung und die sprachliche Gestaltung

In einer epischen Regression nach dem Muster CBAABC (C. Erkennen der Narbe; B. Narbe durch Eber bei Autolykos am Parnass; A. Autolykos' Besuch in Ithaka, Namensgebung und Gegeneinladung; A. Gegenbesuch bei Autolykos am Parnass; B. Narbe durch Eber bei Autolykos am Parnass; C. Erkennen der Narbe) wird in doppelter Umrahmung in der typischen Ringstruktur in Form abba erzählt, die beim Hören in einer mündlichen Performance zur kognitiven Verarbeitung der ausgedehnten Story zwischen den doppelten Klammern dient²⁷:

391 οὐλήν ἀμφράσσαιτο	<u>Narbe</u> (Angst, Eurykleia könnte sie bemerken)	C
392 ἀντίκα δ' ἔγνω .	a Eurykleia erkannte	
393 οὐλήν, //	die Narbe (sofort),	
τῇν ποτέ μιν σῶς ἤλασε λευκῶ ὀδόντι	b1 die ein Eber mit weißen Hauern schlug	B
394 Παρηγσόνδ' ἐλθόντα μετ' Αὐτόλυκόν τε καὶ υἴας	b2 am Parnass bei Autolykos	
399-412 Autolykos' Besuch in Ithaka: Namensgeschichte, Einladung		A
413 τῶν ἔνεκ' ἦλθ' Ὀδυσσεύς, ἵνα οἱ πόροι ἀγλαὰ δῶρα.	α (Aussicht auf) Geschenke	
414 τὸν μὲν ἄρ' Αὐτόλυκός τε καὶ υἱέες Αὐτολύκοιο	β von Autolykos und Söhnen	

²⁷ Etwas anders Russo 1992, 95-96 zu V. 393-466 und de Jong 2001, 476-477 zu V. 392-468.

413-462a Odysseus' Gegenbesuch am Parnass, Eberjagd, Verletzung, Heilung, Narbe, Heimkehr

A

459 τὸν μὲν ἄρ' Αὐτόλυκός τε καὶ υἱέες Αὐτολύκοιο β von Autolykos und Söhnen

460 εὖ ἱσάμενοι ἦδ' ἀγλαὰ δῶρα πορόντες a Geschenke

464 οὐλὴν ὅττι πάθοι κατέλεξεν **Narbe** (Nachfrage und Bericht der Ereignisse)

465 ὥς μιν θηρεύοντ' ἔλασεν σὺς λευκῶ ὀδόντι b1 wie ein Eber sie mit weißen Hauern schlug B

466 Παρνησόνδ' ἔλθοντα σὺν υἱάσιν Αὐτολύκοιο. b2 am Parnass bei Autolykos

467 τὴν γρη῏ς χεῖρεσσι καταπρηνέσσι λαβοῦσα a diese (Narbe) betaste Eurykleia und

468 γνῶ erkannte sie C

Der Flow von dahinfließenden, stets im vollen Licht stehenden Einzelheiten, die immer genau mit logisch vorgehenden Partikeln zusammengehalten werden (Auerbach [1946] 2024, 8-9), ist just, was die heutige Homerforschung als mündlichen Sprechdiskurs ausmacht, wie ihn Wallace Chafe für die einfache, gesprochene Sprache ausmacht (Chafe 1988; 1994). Man spricht dabei in kurzen Informationshappen, die parataktisch aneinandergereiht sind (Bakker 1999). Zugleich ist die homerische Sprache eine markierte, stilisierte Version der Alltagssprache in 'Höhenlage' (Auerbach 1953, 7-9), zumal sie diachron einen Mix aus unterschiedlichen Schichten und dialektalen Formen darstellt, also eine synchron festgestellte epische Kunstsprache hohen Stils jenseits von Stilmischung.

Unterschiedliche Niveaus ergeben sich allein in den gleitenden Brüchen der Fokalisierungen und integrierten direkten Figurenreden, vor allem auch in den zeitlichen Ebenen. Dadurch entsteht zwangsläufig Perspektive, Vertiefung, Vorder- und Hintergrund. Der Aöde katapultiert sich an der so zentralen Stelle in die Vergangenheit des Helden zurück, also in die Zeit nach seiner Geburt, als er von seinem Großvater den Namen erhielt, und dann an den Übergang vom Jüngling zum Mann, als er die Mannesprobe in einer Eberjagd bei Autolykos am Parnass zu bestehen hatte.

5. Auerbach gegen Vico

Damit sind wir bei der eigentlichen, tieferen Bedeutung, die die Machart einer traditionellen Erzählung ausmacht. Auerbach führt seine «Umwertung der Werte» (Nietzsche 1887-1888, 11 [38])²⁸, den Sturz des Inbegriffs der griechischen Kultur, des Modells der westlichen Dichtung, vom Podest und die Ersetzung mit dem jüdischen Alten Testament – übrigens werden

²⁸ Zu Nietzsches Schlagwort «Umwertung der/aller Werthe» vgl. Schröder (1971-2007).

dabei Dichtung und Prosa verglichen (Whallon 1999) –, auf der damals vorherrschenden Annahme durch, Homer sei ein literarischer, auf der Schriftlichkeit basierender Text. Diese Einschätzung wird zum Teil nach fast hundert Jahren Mündlichkeitsforschung von zahlreichen Forscherinnen und Forschern noch heute stillschweigend geteilt, da die so wichtige Narratologie oft den Hintergrund einer evolutionären, auf der Mündlichkeit basierenden Textualisierung außer Acht lässt. Die in der deutschen Klassik und vor allem Romantik fußende idyllisierende Verklärung Homers wertet Auerbach in seiner weltanschaulichen Kritik am spezifisch deutschen Humanismus, dessen historistische Fassade protestantischer Prägung in den Auswüchsen der NZ-Ideologie zur Instrumentalisierung des Mythos neigt, schließlich zur negativen Kontrastfolie und zum «Gegenbeispiel» der oberflächlichen Flachheit der Wirklichkeitsdarstellung um (Auerbach 1953, 1). Das verzaubernde Bild, das Auerbach von Homer zeichnet, ist deutlich von Nietzsches Charakterisierung des Apollinischen als ästhetische Scheinwelt des Traums beeinflusst, mit dem er in der *Geburt der Tragödie* just Homer vorstellt (Nietzsche 1872, Kap. 1-5, KSA 1.25-48; vgl. Porter 2004), bevor das Dionysische erneut in die griechische Kultur einbricht und den Schopenhauerschen «Schleier der Maya» hinwegreißt (Porter 2010, 241-246; Lentini 2015, 380-381). Auerbach bedient dabei zugleich, gegen Vico als sein ausdrückliches Modell, Herders romantisierende Sichtweise Homers als idealisierten Volksdichter, wobei er im Zuge der volkstümlichen Rezeption die mündlichen Aspekte mit dem gängigen Bild des Autors als Originalgenie überdeckte. Dazu kommt bei Auerbach der Einfluss des deutschen Idealismus, vor allem von Hegel, der in seiner *Ästhetik* Homer und den frühen Griechen eine Autonomie der reinen Kunst und poetische Phantasie apriorischer Vorstellung ohne Bezug zum Dasein zuschrieb. Daher spricht Auerbach Homer jeglichen faktischen Bezug zur Wirklichkeit schlichtweg ab, wie er dies schon viel früher in *Dante als Dichter der irdischen Welt* [1929] (2001, 5-7) vorgezeichnet hat. Denn nach ihm stellt Homer in einem genialdichterischen Akt wie in einem Mythos oder Märchen aus einer vorgegebenen Idee «Gestalt und Geschick» von Figuren in ihren Handlungen in Evidenz her, im Blick auf die Realität wird dann nur ein wenig in der Darstellung nachtariert (ivi, 5). Für den im neapolitanischen Katholizismus verwurzelten Vico ist Homer hingegen in ganz anderer Weise ohne Verklärung und philosophische Vorannahmen das historisch-gesellschaftliche Destillat aller Diskurse des frühen griechischen Volks, also die ganz konkrete Wirklichkeit synchron in einem diachronen Modell betrachtet. Die *Odysee* ist nach Vico ebenfalls mythopoetischer und oral geprägter Ausdruck einer vorzivilisatorischen Stufe der Griechen, die freilich, wie gesehen, zeitlich viel später anzusetzen ist als die ganz raue heroische Kriegerkultur der *Ilias*. Es fällt erneut auf, dass Auerbach hier bewusst seinem Vorbild Vico nicht folgt, sondern absichtlich für sein kulturideologisches Konstrukt, mit dem er darauf zielt, Homer und damit den gesamten preußisch-philhellenischen Humanismus Winkelmann'scher

Prägung vom Sockel zu stürzen, auf spezifisch deutsche Diskurse des nationalen Sonderwegs zurückgreift, in denen er zugleich tief verwurzelt ist. Der sich rundweg als Philologen im vichianischen Sinn verstehende Auerbach verbaut sich dadurch das tiefere philologische Verständnis zu Homer, obwohl er in Bezug auf die Herstellung von Evidenz Ergebnisse und Herangehensweisen der heutigen, auf der Mündlichkeit beruhenden Homerforschung erahnt, die die *presentification* qua *mimesis* im performativen Sprechakt des Aöden betont (Bakker 1999).

6. Die Narbe als *sema* und die tiefere Bedeutung

Das Missverständnis besteht in der grundsätzlichen Verkenntung der Traditionalität des epischen Diskurses. Die Narrativierung der Wirklichkeit geschieht nicht, was Auerbach ohnehin Homer abspricht, der Zeichnung der sozialen Lebenswelt willen, sondern nach der Logik einer traditionellen, mündlich basierten Geschichte. Das heisst sie ist wie die Narbe selbst ein *sema*, ein 'Zeichen'²⁹, das wie ein *ainos* Bedeutung erschließt³⁰. Der Diskurs ist demnach nicht ausmalend, deskriptiv, sondern semato-logisch und symbolisch. Man muss also entgegen der Aussage Auerbachs [1946] (2024, 16) bei Homer sehr wohl Verrätseltes deuten. Wie so oft an entscheidenden Stellen ist die Geschichte als *mise en abyme* gezeichnet³¹. In ihr spiegelt sich konzentriert der Sinn der gesamten *Odyssee* wie auch das Leben ihres Helden Odysseus. Die einfache Geschichte, wie Uvo Hölscher (1989) nach André Jolles (1930) es nennt, ist die Rückkehr (*nostos*) und gipfelt in der Wiedererkennung. Ein Held zieht aus, bestimmt eine Frist für seine Frau zur Wiederverheiratung, er bleibt lange Zeit im Anderen verschollen und kommt als Bettler verkleidet im letzten Augenblick in einer sich zu Hause zuspitzenden Krise zurück, um sich an den Usurpatoren zu rächen und dann Frau und Thron zurückzuerobern³². Penelope ist in der Geschichte die eingebaute Retardation, die die Längung zum Monumentalepos ermöglicht³³. Sinnbildlich wird dies in der Webelist, die gleich drei Mal erzählt wird – 2.93-110 (von Antinoos); 19.139-156 (von Penelope); 24.128-146 (von Amphimedon). Die *Odyssee* ist eine Heimkehr-

²⁹ Zum *sema* als Zeichen mit traditioneller Referentialität bei Homer vgl. Foley 1997; Foley 1999, 13-34, 115-237. Speziell als Sprechakt mit besonderer Bedeutung *ibid.* 31-33; vgl. auch Scodel 2002.

³⁰ Zu dem *ainos*, der verrätselnden Botschaft, bei Homer vgl. Nagy 2013, 66: «a performance of ambivalent wording that becomes clarified once it is correctly understood and then applied in moments of making moral decisions affecting those who are near and dear».

³¹ So auch Doherty 1995, 156.

³² Hölscher 1989, 25-34, 42-48, mit Bezug auf Jolles 1930.

³³ Z. B. Murnaghan 1987, 146; Katz 1991, 187; Bierl 2004, 110-111.

Geschichte³⁴, *nostos* ist zugleich die Rückkehr zum Licht und zu Leben³⁵. Durch seine Abenteuer symbolisiert die *Odyssee* die Vorwegnahme des Todes und der Wiederauferstehung der Seele, was den Kultheros ausmacht³⁶. Die Wiedererkennung der Eheleute ist in der *Odyssee* nach dem Freiermord als emotionaler Höhepunkt fast ganz ans Ende platziert. In früheren alternativen Fassungen des Multitexts *Odyssee* haben sich die beiden unter Umständen schon früher erkannt und arbeiten dann gemeinsam an der Rache. Eventuell geschieht dies just über eine Szene der Fußwaschung³⁷. In unserer Version wird an dieser Stelle Penelope wie stets durch Athene deaktiviert³⁸. Sie hat trotz des Lärms des umgestürzten Bottichs und des ausgeschütteten Wassers nichts mitbekommen, selbst als Eurykleia sich zu ihr umdreht und im Begriff ist, Penelope zuzurufen, dass sie Odysseus erkannt habe: «Aber die Königin konnte so wenig hören als sehen. / Denn Athene lenkte ihr Herz ab» (ἡ δ' οὐτ' ἀθρήσαι δύνατ' ἀντίη οὔτε νοῆσαι / τῇ γὰρ Ἀθηναίη νόον ἔτραπεν, 479-480). In unserer Meisterfassung ist also die Anagnorisis fast bis zum Ende, also bis nach dem Freiermord, auf den 23. Gesang unnatürlich lange aufgeschoben. Man kommt ihr schon vorher immer wieder gefährlich nah. Der vielkluge Held möchte aber vermeiden, zu früh erkannt zu werden, weshalb ihn Athene zudem in die Bettlermaske steckte.

Doch hier hat der so umsichtige, überaus intelligente Held einmal etwas nicht bedacht, nämlich seine Narbe. Sie dient in der traditionellsten Märchenform gern als *sema* und Erkennungszeichen, wie dies in der Folge bei Philoitios, Eumaios (21.217-222) und Laertes (24.331-335) geschehen wird³⁹. Zwischen der Annäherung der Eheleute und dem ersten und zweiten Gespräch der beiden konzentriert sich hier im 19. Gesang alles auf die (zu frühe) Erkennung mittels des Zeichens der Narbe. Zugleich wird die Geschichte selbst zum *sema*. In der Wunde und Narbe sowie in der vorgeschalteten Namensgeschichte wird gewissermaßen die gesamte Existenz des Helden manifest (vgl. Peradotto 1990; bes. Doherty 1995, 156). Nach Vico wird der existentielle Charakter, also das Wahre, im Gemachtsein verdeutlicht; manche nennen es das Prinzip des *verum factum*, bzw. verdeutlichen sie den Zusammenhang mit dem Satz *verum quia factum* (Vico 1710, 1; vgl. Lollini 2012). Die Wunde (οὐλή) wird pseudo-etymologisch selbst zum Namen des Helden: Οὐλιξεύς, Oul-ixeus, von

³⁴ Nagy 2013, 275-278.

³⁵ Frame 1978, 81-115, 134-152, bes. 73-80; Frame 2009, 23-58, bes. 254-260; Nagy 2013, 275-313.

³⁶ Nagy 2013, 306-313.

³⁷ Gegen Ende des 19. und bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurde in der Homeranalyse vermutet, die Wiedererkennung habe ursprünglich schon im 19. Buch nach der Entdeckung der Narbe durch Eurykleia stattgefunden; vgl. z. B. Wilamowitz-Moellendorff 1884, 50, bes. 55; Erbse 1972, 72-97 mit Widerlegung; Katz 1991, 96-100 (mit den wichtigsten Vertretern); vgl. dazu Reece 2011 aus mündlicher, neoanalytischer Perspektive.

³⁸ Zu Penelopes Schlaf Hölscher 1989, 277-283.

³⁹ Odysseus hat keine Narbe vor *Od.* 19.391. Vgl. auch Eurykleias Rückverweis auf die Geschichte in *Od.* 23.73-77. An all den anderen Stellen wird die Narbe als *sema* bezeichnet.

oule, ist die dorische Variante von Odysseus. Die attische Form ist Ὀλυπτεύς, die korinthische Ὀλισ(σ)εύς, auf Lateinisch heißt er bekanntlich *Ulixes*. «Bemerkenswert ist [...] der Wechsel zwischen epigraphisch älterem /l/ und /d/ sowie zwischen /y/ und /i/; er verweist darauf, daß der Name vorgriech[ischen] Ursprungs ist.»⁴⁰. Und hier wird sein Name zusätzlich mit *odyssamenos* (ὀδυσσάμενος) (407), ‘der Zürnende’ und ‘der Zorn hervorruft’, erklärt⁴¹. In der traditionellen Ordnung sind nach der Geburt die Namensgebung (in Attika an den Apatouria) und die Ephebie/Initiation die zentralen Einschnitte und Identitätsmarker. Beide einschneidenden Ereignisse kommen in der Episode vor, was die besondere Markierung für die Herausarbeitung des Haupthelden am Punkt unterstreicht, wo die Wiedererkennung und Wiederherstellung seiner Identität und Stellung als König, Herr im Haus und Ehemann unmittelbar bevorstehen.

Die Narbe/Wunde ist das Verbindende, der symbolische Kern, das *sema*, um das sich die Geschichte dreht. Die Zentralität der Bedeutung hat offenbar auch Auerbach intuitiv erkannt, zumal die Narbe *figura* und Kern der Kompositionsweise von *Mimesis* ist. Zudem ist die Narbe existentiell mit Auerbach selbst verbunden, da er im Ersten Weltkrieg verwundet wurde und lebenslang mit der nie ganz heilenden Wunde, einer Narbe, die immer wieder aufbrach, zu tun hatte. Zugleich drückt sie die seelische Verwundung aus, nämlich das Trauma der Diskriminierung als Jude in Deutschland, des Verlusts des Lehrstuhls in Marburg, des Exilstatus in Istanbul und selbst noch in den USA. Und wie für Odysseus wird auch für Auerbach die Narbe emblematisch die Funktion einer *mise en abyme* seines Lebens annehmen⁴². Galili Shahr (2014, 330) fasst treffend zusammen:

Die Narbe ist die *figura*, der Ursprung und die Struktur der Darstellung in Auerbachs literarischem Projekt. Sie hat die Struktur von Schnitt und Stich, die Form eines Risses, die zugleich die der Naht ist. Die Narbe in *Mimesis* ist der Bindestrich zwischen dem Theologischen und dem Historischen, dem Realen und dem Symbolischen, dem Biographischen und dem Literarischen. Die Narbe stellt das Griechische dar und weist auf das Jüdische hin; sie weist auf den monotheistischen Schnitt, auf die Beschneidung hin, und damit markiert sie auch die Kluft und die Zusammengehörigkeit von Christentum und Judentum.

⁴⁰ Visser 2000, 1111. Vgl. auch Peradotto 1990, 143-146.

⁴¹ Zum Namen Odysseus vgl. Austin 1972; Goldhill 1991, 24-36; Alden 2017, 187-188 mit n. 65. Zum Zorn des Odysseus vgl. *Od.* 22.59 und 369. Als der Mut des Zorns ihn zu verlassen droht, treibt Athene ihn damit an (*Od.* 22.225). Im Medium verbirgt sich die den Helden charakterisierende Diathesenindifferenz zwischen dem ‘Zürnenden’, und ‘demjenigen, dem gezürnt wird’. Vgl. Austin 1972, 2-3 und Peradotto 1990, bes. 120-142.

⁴² Vgl. Shahr 2014; Koppenfels 2022, der auf die weitere Rahmung mit dem Kapitel 20 *Der braune Strumpf* hinweist, in dem Virginia Woolfs *To the Lighthouse* behandelt wird.

7. Namensgebung und Eberjagd

Die Verbindung zum Rahmen der Narbengeschichte ist Eurykleia, die nach der Geburt dem mütterlichen Großvater Autolykos das Kind auf die Knie setzt, als er die Eltern zur Geburt des Enkels in Ithaka besucht. Die Amme fordert den Großvater auf, dem neugeborenen Kind einen Namen zu geben (399-404). Eurykleia ist hier fast zur Stellvertreterin der Mutter stilisiert, zumal in der Haupthandlung Antikleia schon lange tot ist. Autolykos, der 'Selbst-Wolf', ist Teil der listigen, betrügerischen Seite des ambivalenten Helden. Seine eigene Wolfsnatur zeigte Odysseus beispielsweise in der *Dolonie* (*Ilias* 10)⁴³. Odysseus' Großvater hat sie direkt vom Trickster-Gott Hermes erhalten, wodurch Autolykos auch zum Trickster wird und davon auch einiges auf dessen Enkel vererbt wird. Autolykos entscheidet sich bei seinem 'vielerwünschten' (πολύῳρητος, 404) Enkel für den Namen Odysseus, 'Zürnender' (ὀδυσσάμενος, 407), weil er selbst zum Zorn neigt und mit seiner Wesensart den Zorn hervorruft (406-409). Etymologisierend bestimmt er den sprechenden Namen in 'eponymer', richtiger (ὄνομα ἔστω ἐπώνυμον, 409) Form aus seiner eigenen Charaktereigenschaft. Diese wird Odysseus in der Folge ebenso wie den vom Großvater geerbte Listenreichtum benötigen, weswegen sein *nomen omen* ist. Die tatsächliche Wiedererkennung spitzt sich darauf zu, wie der notorisch Zornige zur ewigen Verzögerin findet (Bierl 2004). Penelope wird ihn in letzter Minute mit dem Zeichen des Betts zum Zornausbruch provozieren (*Od.* 23.177-204), nachdem er selbst schon bei so vielen, bei den Freiern und Bettlern, Zorn auslöste. Autolykos wählt diese etymologisierende Deutung und gibt seiner Tochter Antikleia und Laertes den Auftrag, ihn so zu benennen – der Sprechakt besteht erneut aus einem *sema*. Er entscheidet sich für die Deutungsvariante des Zorns, da die zweite hinsichtlich der Narbe erst unmittelbar darauf mit der Erzählung der Eberjagd die Grundlage erhält. Autolykos umfasst gewissermaßen beide Deutungen, die das Gesamtwesen des Odysseus umschreiben.

Der Besuch des Großvaters mit der Namensgeschichte (399-412) ist nämlich eng verzahnt mit dem Gegenbesuch bei diesem, zu dem er zum Erwerb von Geschenken eingeladen wurde, wenn er an die Schwelle zum Erwachsenenalter kommen würde (410-412). Die Jagd eines wilden Ebers (428-457) ist der typische Stoff einer Initiationsprüfung (Rubin / Sale 1983; Dowden 1999, 230). Die Verwundung umschreibt den erlittenen symbolischen Tod, um als Erwachsener in die Gesellschaft einzutreten (Alden 2017, 188-193). Die Initiation spiegelt sich in den Abenteuer Geschichten, die den Tod und die Rückkehr der Seele des Helden vorwegnehmen und damit seine Existenz als Kultheros präfigurieren (Nagy 2013, 306-313). Die Rückkehr (*nostos*), die das epische Subgenre der *Odyssee* bestimmt, findet ihr Echo in der reich mit Geschenken beladenen Heimkehr (458-466, vgl. νοστήσαντι, 463) nach Ithaka aus der gefährlichen

⁴³ Vgl. Bierl 2012.

Wildnis am Parnass nach der bestandenen Prüfung und Heilung der Wunde. Dadurch ist die Geschichte eine *mise en abyme* der ganzen *Odyssee*. Odysseus ist auch in den Abenteuer geschichten (*Od.* 9-12) notorisch auf den Erwerb von materiellen Gütern fixiert.

Das gefährliche Jagdabenteuer in der frühen Jugend ist in die episch-aristokratische Atmosphäre eingebettet. Der Besuch erinnert zunächst an den des Telemach bei Nestor und Menelaos (*Od.* 3 und 4). Die Begrüßung, die festliche Bewirtung und der Abschied gehören zu den typischen Szenen. Die Traditionalität des Aufenthalts bei dem mütterlichen Großvater und dessen Söhnen, Odysseus' Onkeln mütterlicherseits (vgl. die typischen Szenen der Ankunft, des Mahls und der Bettruhe, 413-427), reflektiert Initiationserzählungen, in denen das Avunkulat eine große Rolle spielt (Auffarth 1991, 447-450; vgl. Bremmer 1983), und zugleich die Konzentration auf die in der mündlichen Kultur bestehende Erinnerung im Spektrum der drei Generationen: Telemachs Fahrt, die ebenfalls mit einer Initiationsreise verglichen wurde (vgl. Eckert 1963; Wöhrle 1999), ist gewissermaßen ein modernerer Abklatsch davon⁴⁴. Die Generationenabfolge von Odysseus, Laertes und Autolykos gleitet in die folgende von Telemach, Odysseus und Laertes hinüber. In der Narbengeschichte werden also die zentralen Lebensabschnitte Geburt, Namensgebung und Initiation in die Mannbarkeit thematisiert, die die Identität des Helden ausmachen (Segal 1994, 6-7). Die Jagdprüfung als Eintritt ins Erwachsenenalter ist mit dem *athlos* der Helden gleichzusetzen. Jagd gilt als Vorstufe von Krieg. Dementsprechend wird die Überwindung des Ebers wie typische Zweikampfszenen in der *Ilias* ausgestaltet. Bekanntlich werden in den homerischen Gleichnissen die Helden mit Vorliebe mit wilden Tieren verglichen. Odysseus hat schon die Führung der Gruppe übernommen; er schreitet voran, die Oheime folgen (437-438). Der tierische Gegner wird aufgestöbert und gestellt (439-443). Der Eber geht von der Defensivhaltung zum unerwarteten Angriff über (444-451); trotz der Wunde schlägt der Held zurück und tötet den Feind, der krachend zu Boden sinkt (452-454). Die Wunde wird verarztet und man kehrt zurück (455-457).

8. *Gemachtsein in actu und Entextualisierung*

Die Narbe steht als *sema* emblematisch für Odysseus' ganzes Leben. Sie wird in ihrem Gemachtsein im Vollzug beschrieben. Die Wunde wird geschlagen, die gegnerische Waffe dringt tief ein und reißt das Fleisch auf (449-451). Die Verletzung muss behandelt werden, woraufhin Heilung erfolgt. Darüber bildet sich die Narbe als ein Wundmal, das Odysseus zeichnet. Die Haut bedeckt die Wunde und wächst darüber. Die Narbe kann freilich trotz

⁴⁴ Zu Telemach als Epheben Auffarth 1991, 420-429.

Heilungsbemühungen immer wieder aufbrechen, so wie Odysseus' inneres Wesen aus der Maske hervorbrechen kann. Es geht im zweiten Teil der *Odyssee* laufend um Verbergen und Zeigen, Verdecken und Entdecken, Verkleidung, auch mit Worten, Lügen und Fiktion, die qua *ainos* dechiffriert werden, so dass die Wahrheit, die *a-letheia* als Entborgenes, 'Un-Verborgenes', ans Tageslicht kommt. Eine Wunde schreibt sich gewissermaßen mit der Waffe bzw. mit den Hauern in den Körper ein, der damit zum Medium wird, fast wie Griffel und Wachstafel (Haase 2007, 81-89). Die schmerzvolle Verbindung von scharfem Zahnwerkzeug und Körper gerinnt zur Memoria, zur Erinnerung, die sich stets aufrufen lässt. In der Vorzeit erfolgt die *en-textualisation* nicht qua Schrift, sondern in mündlicher Sprache (Ready 2018; 2019). Das *sema* muss hergestellt werden, die herbeigeeilten Onkel verbinden die Wunde, so dass sie zuwächst (455-457):

τὸν μὲν ἄρ' Αὐτολύκου παῖδες φίλοι ἀμφεπένοντο, (455)
 ὠτειλὴν δ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος ἀντιθέοιο
 δῆσαν ἐπισταμένως, ἐπαοιδῇ δ' αἷμα κελαινὸν ἔσχεθον.

[Um ihn waren sogleich Autolykos' Söhne beschäftigt.
 Diese verbanden dem edlen, dem göttergleichen Odysseus
 Sorgsam die Wund', und stillten das schwarze Blut mit Beschwörung.]⁴⁵

Die Gerinnung des flüssigen Bluts geschieht mittels magischer Sprüche (ἐπαοιδῇ, 457). Wörtlich wird etwas 'darauf gesungen', man singt dagegen an, so dass sich eine festere Story herauskristallisiert. Diese kann dann vom Helden den Eltern genau erzählt werden (464), die sich darüber wie über seine Rückkehr überhaupt freuen (463). So heißt es (462-466):

τῷ μὲν ῥα πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ
 χαῖρον νοστήσαντι καὶ ἐξερέεινον ἕκαστα,
 οὐλὴν ὅτι πάθοι· ὁ δ' ἄρα σφίσιν εὖ κατέλεξεν,
 ὥς μιν θηρεύοντ' ἔλασεν σῆς λευκῷ ὀδόντι (465)
 Παρνησόνδ' ἐλθόντα σὺν νιάσιν Αὐτολύκοιο.

[Sein Vater und seine treffliche Mutter
 Freuten sich herzlich ihn wiederzusehn, und fragten nach allem,
 Wo er die Narbe bekommen; da sagt' er die ganze Geschichte:
 Wie ein Eber sie ihm mit weißem Zahne gehauen,
 Als er auf dem Parnas mit Autolykos' Söhnen gejaget.]

Epische Performance zielt auf Freude beim Hörer ab. Der Held, der seinen *athlos* überstanden hat, kann nun die ganze Geschichte zu Hause erzählen. Durch die Klammer (465-466 / 393-394), in der die Narbengeschichte kurz zusammengefasst ist, wird ihre Bedeutung hervorgehoben. Und durch die Betonung auf den Akt des Erzählens erhält die Geschichte als *mise en abyme*

⁴⁵ Alle zusammenhängenden Übersetzungen der *Odyssee* sind entnommen aus Homer (1781).

eine metanarrative Funktion. Die Erzählung ist damit Logos, aber vor allem auch Mythos, ein betonter Sprechakt des Aöden, der neben anderen Einstellungen vor allem den Helden fokussiert und fast spricht, wie er es in der Ich-Erzählung der Apologe tut⁴⁶. Durch die Erzählung wird Odysseus als ganzer Charakter einer heroischen Person in seiner Geschichtlichkeit erst performativ hergestellt. Die verlebendigte Lebensgeschichte in enaktiver *enargeia* wird visuell verlebendigt, zugleich muss das *sema* im Dunkeln aber ertastet werden. Das *reenactment* erfolgt dann mittels visuell angereicherter Sprache. Die Narbe symbolisiert Odysseus' historisch gewordenen Charakter samt allen Rissen, Brüchen, Deckschichten und Verwachsungen. Dies entspricht eigentlich genau dem Postulat von Vicos hergestellter Geschichtlichkeit. Eigenartigerweise ist Auerbach dies jedoch nicht bewusst, weil Homer auch für Vico mythopoetische Wirklichkeit bedeutet. Auerbach ist in seinem kulturideologischen und mit hegelianischen Vorstellungen angereicherten Konstrukt so sehr gefangen, dass er aufgrund der mythischen Färbung der Episode die für ihn eigentlich positive vichianische Bedeutung schlichtweg übersieht. Unterbewusst kommt trotz seiner herben Kritik daher wohl die gleichzeitige unterschwellige Bewunderung.

9. Die Verbindung mit Apoll und der Bogen als weiteres *sema*

Zugleich ist Odysseus' Offenbarung und die Wiedererkennung mit seiner Gattin Penelope mit dem Großen Jahr von 19 Jahren synchronisiert, das sich aus dem zehn Jahre währenden Krieg vor Troia plus den neun Jahren der Abenteuer ergibt. Die Rache erfolgt am Fest des Apollon und im Zeichen des Bogengotts. In der traditionellen Geschichte werden Hochzeit, Initiation und Königsritual miteinander fusioniert und zusammengedacht, dazu das altionische Ausnahmefest der Anthesterien darübergelegt (Auffarth 1991, 154-572). Die Beschreibung des Bogens (*Od.* 21.13-41) sowie die Bogenprobe (21.67-434), die als Prüfung zur Wiederverheiratung angesetzt wird (*Od.* 19.570-581; 21.73-79), haben eine ähnlich sematologische Bedeutung wie die Narbenepisode⁴⁷. Der Parnass, wo die Jagd bei Autolykos stattfindet, ist der dem Gott Apollon heilige Berg, wo auch dionysische Riten begangen werden. Mit Apollon und

⁴⁶ In der noch weiteren Rahmung durch Eurykleia wird zunächst durch die betonte Du-Ansprache (367, 372, 381) an den von ihr vermissten Odysseus der vor ihr sitzende Bettler noch vertrauter. Mittels der Du-Form verschmelzen gewissermaßen die Figuren des Abwesenden und Anwesenden, wodurch Odysseus schon in ihrer Perspektive irgendwie präsent ist, bevor sie ihn tastend erkannt hat. Nach der Erkennung spiegelt der freudige Ausruf an das Du ἦ μάλ' Ὀδυσσεύς ἐσσι, φίλον τέκος («Wahrlich du bist Odysseus, mein Kind!», 474) – mit τέκνον, Kind, sprach sie ihn auch bereits vorher an (363) – Odysseus' berühmte Selbstvorstellung vor Alkinoos am Beginn der Apologe wider: εἴμ' Ὀδυσσεύς Λαερτιάδης («Ich bin Odysseus, der Sohn des Laertes», *Od.* 9.19).

⁴⁷ Vgl. Rohdich 1990.

Delphi assoziiert man Licht, griechische Kultur und Weisheit. Doch als Lykeios besitzt er auch dunkle und gefährliche Seiten, die auf östliche, hethitische, kleinasiatische und zypriotische Herkunft verweisen (Burkert 2011, 223-230). Als Odysseus schließlich in der Bogenprobe über Penelope sein Bogen zugespielt wird, setzt er zur brutalen Rache an, die ebenfalls den Gott auszeichnet. In *Od.* 21.404-411 wird der Held beschrieben, wie er den Bogen prüft und spannt, und mit dem Leierspieler, dem vorzeitigen Aöden, verglichen:

ἀτὰρ πολύμητις Ὀδυσσεύς,
αὐτίκ' ἐπεὶ μέγα τόξον ἐβάστασε καὶ ἶδε πάντη, (405)
ὥς ὅτ' ἀνὴρ φόρμιγγος ἐπιστάμενος καὶ αἰοδῆς
ῥῆϊδίως ἐτάνυσσε νέφ' περὶ κόλλοπι χορδῆν,
ἅψας ἀμφοτέρωθεν εὖστρεφές ἔντερον οἴος,
ὥς ἄρ' ἄτερ σπουδῆς τάνυσεν μέγα τόξον Ὀδυσσεύς.
δεξιτερῇ δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νευρῆς· (410)
ἢ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδῆν.

[Allein der weise Odysseus,
Als er den großen Bogen geprüft und ringsum betrachtet:
So wie ein Mann, erfahren im Lautenspiel und Gesange,
Leicht mit dem neuen Wirbel die klingende Saite spannet,
Knüpfend an beiden Enden den schöngesponnenen Schafdarm:
So nachlässig spannte den großen Bogen Odysseus.
Und mit der rechten Hand versucht' er die Senne des Bogen;
Lieblich tönte die Senne, und hell wie die Stimme der Schwalbe.]

Odysseus wird also zur Verkörperung des Apollon selbst, der am Neumondfest ankommt.

Heraklit fr. 51 DK bringt selbst den Bogen mit der Lyra zusammen: οὐ ξυνῆσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει, παλίντροπος ἁρμονίῃ ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης [Sie verstehen nicht, wie mit sich Differierendes übereinstimmt, gegenwendige Harmonie wie von Bogen und Lyra]. Narbe, Bogen und schließlich das Bett sind die drei grossen *semata* der Odyssee, die in Erzählung umgesetzt werden. Die Passagen, die ihre Herkunft, Entstehung und Geschichte erzählen, sind daher alles andere als Einschübe oder unverbundene Digressionen.

10. Die Verbindung mit der Isaak-Geschichte

Durch die Vor- und Rückverweise sowie die Ähnlichkeiten mit und die Kontraste zu der Gesamtgeschichte wird gerade die Narbe zum emblematischen *sema* für Odysseus, den Helden der *Odyssee*. Das homerische Epos vermag zwischen Zeitstufen und Räumlichkeiten frei hin- und herzugleiten. Der Aöde kann alles heraufbeschwören. Die Geschichte macht Odysseus erst zur ganzen Persönlichkeit, die eine existentielle Lebensgeschichte besitzt, was Auerbach auf

der Grundlage [1946] (2024, 13; 1953, 4) von Vico fordert. Zugleich fungiert die Vergangenheit der Episode aus Kindheit und Jugend fast wie die *figura*: im *telos* der Geschichte manifestiert sich erst ganz das Wesen, das in der Kindheit und Jugend schon angelegt war. Das Ergebnis der in Rückschau und in ringförmig angeordneter Rahmung präsentierten Geschichte ist die Narbe. Sie ist, wie gesehen, die *figura*, der Kern und das Emblem sowohl für Odysseus als auch für Auerbach, für die Struktur sowohl der *Odyssee* als auch von *Mimesis*. Einschnitt, Riss und Bruch aus dem Ganzen der Tradition und die Gerinnung zu einer festen Kruste, zur Struktur eines Gewebes, zur Textur (*texere*) im diachronen Ablauf sowie das rhapsodische Zusammennähen (ῥάπτειν) zeichnen die Narbe aus. In die geschichtlich entstandene Struktur ist Wirklichkeit, Mythos und Symbol in diversen Schichten eingewoben. Diese verweisen auf Risse und Brüche, die aus unterschiedlichen Räumen (Ost und West, Anatolien, Kleinasien und Griechenland, Troia, Arkadien und Ionische Inseln bzw. Deutschland, Judentum, Griechenland, Israel, Türkei, USA), Zeitstufen und Sprechweisen (Märchen, Heroenmythos, homerische *Odyssee*, Altes Testament/Akedah, Epos, Prosa, Gattungen in diversen Nationalliteraturen) stammen⁴⁸. Kurzum, die Narbe ist das Zeichen, *sema*, die Signatur, der epischen Tradition der *Odyssee* sowie ihres Helden Odysseus, aber auch von Auerbach und *Mimesis*. Letztlich symbolisiert die Narbe auch die risshaft-brüchige Gemeinsamkeit zwischen den im ersten Kapitel so krass gegenübergestellten Texten der *Odyssee* und der alttestamentarischen Akedah. Bei beiden geht es um Konfrontation mit dem Tod, um Gewalt und Bewältigung der traumatischen Opfererfahrung. Das Opfer einer Gabe an den Gott, hebräisch *korban*, ist wie die griechische *anaphora*, das Hochheben und damit das Aufheben, die Überwindung des Menschenopfers. Das Opfer Isaaks findet nicht statt, doch wird es rituell mit dem Widderopfer ersetzt und am Menschen mit der Beschneidung kompensiert. Isaak ist nämlich der erste, der im Alten Testament am achten Tag auf Befehl Gottes beschnitten wird (*Gen* 21.4). Wie in der Narbengeschichte ist das Resultat der Erzählung unmittelbar vor dieser (*Gen* 22.1-19) vorweggenommen. Und natürlich ist die Beschneidung wie die Oberschenkelverletzung eine Wunde, ein Schnitt ins Fleisch, die als Narbe verheilt und in der kultischen Begehung als *rite de passage* eine Signatur verleiht. Für den neugeborenen Knaben ist es wie die Namensgebung und die Jagdverletzung des Epheben ein wichtiger Lebenschnitt. Mit dem titelgebenden Begriff *Mimesis*, der für die griechische Performancekultur und Philosophie so grundlegend ist, drückt sich Auerbachs Absicht aus, diese komplexen Zusammenhänge der mannigfaltigen Risse unserer europäischen Kultur in aller Brüchigkeit als *palintropos harmonia* ('gegenwendige Harmonie') zu vergegenwärtigen. Denn bekanntlich vermag das Werk, mittels der fragmentierten Vorstellung kleiner Ausschnitte von Homer bis Virginia Woolf, die verzweigte europäisch-westliche, jüdisch-christliche

⁴⁸ Vgl. Hölscher 1989, 56-75; Auffarth 1991.

Tradition in einem großen Wurf vor Augen zu führen und damit beizutragen, sie zu bewahren.

11. Fazit

Abschließend kann festgehalten werden: Nur die mündliche Grundstruktur, die Performance und die auf der Oralität basierende Traditionalität Homers kann der Narbengeschichte wirklich gerecht werden. Auerbach hatte intuitiv als Literaturwissenschaftler viel Gespür für die Spezifität der Episode, die im Kleinen das Ganze umfasst. Doch setzte er aufgrund seiner Konstruktion von Grundtypen, seiner idealistischen Vorprägungen und des Wunsches, die Antike, gerade Homer vom Sockel zu stoßen, zu einer folgenreichen Fehldeutung an. Entgegen seiner Haltung, sich den Zugang zur Literatur nicht durch eine vorgegebene Schablone der Theorie zu verstellen, tut er dies in diesem Fall selbst, obwohl der eigentliche Kern dann doch hervorscheint: gewissermaßen mit Vico: *Die Entdeckung des wahren Homers*.

Bibliographische Referenzen

- Alden, Maureen, 2017. *Para-Narratives in the Odyssey. Stories in the Frame*, Oxford, Oxford University Press.
- Auerbach, Erich, [1924] 2000. *Giambattista Vico, Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, nach der Ausgabe von 1744, übers. und eingel., München, Allgemeine Verlagsanstalt. 2. Aufl. mit einem Nachwort von Wilhelm Schmidt-Biggemann, Berlin – New York, De Gruyter, 2000
- Auerbach, Erich, [1929] 2001. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, 2. Aufl. mit einem Nachwort von Kurt Flasch, Berlin – New York, De Gruyter-
- Auerbach, Erich, [1946] (2024). *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 2. verbesserte und erweiterte Aufl. 1959, 12. Auflage Tübingen, Narr.
- Auerbach, Erich, 1953. «Epilegomena zu Mimesis», *Romanische Forschungen* 65 (1-2), 1-18.
- Auffarth, Christoph, 1991. *Der drohende Untergang. 'Schöpfung' in Mythos und Ritual im Alten Orient und in Griechenland am Beispiel der Odyssee und des Ezechielbuches*, Berlin – New York, De Gruyter.
- Austin, Norman, 1966. «The Function of Digressions in the *Iliad*», *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 7, 295-312.
- Austin, Norman, 1972. «Name Magic in the *Odyssey*», *California Studies in*

Classical Antiquity 5, 1-19.

- Bakker, Egbert J., 1999. «Mimesis as Performance: Rereading Auerbach's First Chapter», *Poetics Today* 20, 11-26.
- Barfield, Raymond, 2011. «Vico's *New Science*», in *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 125-147.
- Berry, Steven M., 2016. «Vico's Prescient Evolutionary Model for Homer». URL: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BerryS.Vicos_Prescient_Evolutionary_Model_for_Homer.2016.
- Bierl, Anton, 2004. «Die Wiedererkennung von Odysseus und seiner treuen Gattin Penelope. Das Ablegen der Maske – zwischen traditioneller Erzählkunst, Metanarration und psychologischer Vertiefung», in Bierl, Anton / Schmitt, Arbogast / Willi, Andreas (ed.), 2004. *Antike Literatur in neuer Deutung*, München – Leipzig, Saur, 103-126.
- Bierl, Anton, 2012. «Orality, Fluid Textualization and Interweaving Themes. Some Remarks on the *Doloneia*: Magical Horses from Night to Light and Death to Life», in Montanari, Franco / Rengakos, Antonios / Tsagalis, Christos C. (ed.), 2012. *Homeric Contexts: Neanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin – Boston, De Gruyter, 133-174.
- Bierl, Anton, 2015. «New Trends in Homeric Scholarship (NTHS)», in Bierl, Anton / Latacz, Joachim (ed.) [general editor Olson, S. Douglas], 2015. *Homer's Iliad. The Basel Commentary*, vol. I: *Prolegomena*, Berlin – Boston, De Gruyter, 177-203.
- Bouchard, Larry D., 1988. «Depth and Background in Four Digressions from the *Odyssey*: A Demur to Erich Auerbach», *Literature and Theology* 2 (1), 18-36.
- Bremmer, Jan, 1983. «The Importance of the Maternal Uncle and Grandfather in Archaic and Classical Greece and Early Byzantium», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 50, 173-186.
- Brügger, Claude, 2016. *Homers Ilias. Gesamtkommentar*, vol. IX.2: *Sechzehnter Gesang*, Berlin – Boston, De Gruyter.
- Burkert, Walter, 2010. «Horror Stories. Zur Begegnung von Biologie, Philologie und Religion», in Bierl, Anton / Braungart, Wolfgang (ed.), 2010. *Gewalt und Opfer: Im Dialog mit Walter Burkert*, New York – Berlin, De Gruyter, 45-56.
- Burkert, Walter, 2011. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, 2. Aufl., Stuttgart, Kohlhammer.
- Chafe, Wallace, 1988. «Linking Intonation Units in Spoken English», in Haiman, John / Thompson, Sandra A. (ed.), 1988. *Clause Combining in Grammar and Discourse*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 1-27.
- Chafe, Wallace B., 1994. *Discourse, Consciousness, and Time. The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speech and Writing*, Chicago, University of Chicago Press.

- Costa-Lima, Luiz, 1988. «Erich Auerbach: History and Metahistory», *New Literary History* 19, 467-499.
- de Jong, Irene J. F., 1985. «Eurykleia and Odysseus' Scar: *Odyssey* 19.393-466», *Classical Quarterly* 35, 517-518.
- de Jong, Irene J. F., 1987. *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam, Grüner (2. Aufl. Bristol, Bristol Classical Press, 2004).
- de Jong, Irene J. F., 1999. «Auerbach and Homer», in Kazazis / Rengakos 1999, 154-164.
- de Jong, Irene J. F., 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Deliu, Ana-Maria, 2024. «Performativity and Visualisation: A Critique of Mimesis in Odysseus' Scar», *Transilvania* 11-12, 51-58.
- Doherty, Lillian E., 1995. *Siren Songs. Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Dowden, Ken, 1999. «Fluctuating Meanings: 'Passage Rites' in Ritual, Myth, *Odyssey*, and the Greek Romance», in Padilla, Mark W. (ed.), 1999. *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, Lewisburg, Bucknell University Press. *Bucknell Review* 43, 221-243.
- Eckert, Charles W., 1963. «Initiatory Motifs in the Story of Telemachus», *Classical Journal* 59, 49-57.
- Edelstein, Ludwig, 1950. «[Besprechung von *Mimesis*]», *Modern Language Notes* 65 (6), 426-431.
- Erbse, Hartmut, 1972. *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, Berlin – New York, De Gruyter.
- Finkelberg, Margalit, 2022. «Homer's Moving Pictures: Audio-Visual Aspects of the Scar Episode (*Odyssey* 19.386-504)», *Yearbook of Ancient Greek Epic Online* 6 (1), 1-15. DOI: <https://doi.org/10.1163/24688487-00601002>.
- Foley, John Miles, 1997. «Traditional Signs and Homeric Art», in Bakker, Egbert / Kahane, Ahuvia (ed.), 1997. *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 56-82, 238-243.
- Foley, John Miles, 1999. *Homer's Traditional Art*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press.
- Frame, Douglas, 1978. *The Myth of Return in Early Greek Epic*. New Haven, Yale University Press. URL: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Frame.The_Myth_of_Return_in_Early_Greek_Epic.1978.
- Frame, Douglas, 2009. *Hippota Nestor*. Cambridge, MA and Washington, DC, Harvard University Press. URL: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Frame.Hippota_Nestor.2009.
- Goldhill, Simon, 1991. *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Grethlein, Jonas, 2017. *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*, München, Beck.
- Grethlein, Jonas / Huitink, Luuk, 2017. «Homer's Vividness: An Enactive Approach», *Journal of Hellenic Studies* 137, 67-91.
- Haase, Frank, 2007. *Homers Medien: Téchnē und Poïēsis in der Odyssee*, München, Kopaed.
- Hölscher, Uvo, 1989. *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, 2. Aufl., München, Beck.
- Homer, 1781. *Die Odyssee*, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, Hamburg, o.A., 1781, in Homer, *Ilias – Odyssee*, mit einem Nachwort von Wolf Hartmut Friedrich und Literaturhinweisen von Frieder Schönnagel, 19. Aufl., München, dtv, 1995, Online-Fassung. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/homer/odyssee/odyssee.html>.
- Jolles, André, 1930. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen*, Witz, Halle, Max Niemeyer (8. Aufl., Berlin – New York, De Gruyter, 2010).
- Katz, Marilyn A., 1991. *Penelope's Renown. Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.
- Kazazis, John N. / Rengakos, Antonios (ed.), 1999. *Euphrosyne. Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of Dimitris N. Maronitis*, Stuttgart, Steiner.
- Köhnken, Adolf, 1976. «Die Narbe des Odysseus. Ein Beitrag zur homerisch-epischen Erzähltechnik», *Antike und Abendland* 22 (1), 101-114.
- Köhnken, Adolf, 2003. «Perspektivisches Erzählen im homerischen Epos: Die Wiedererkennung Odysseus – Argos», *Hermes* 131 (4), 385-396.
- Koller, Hermann, 1954. *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, Francke.
- Koppfens, Martin von, 2022. «Narben und Strümpfe: Erich Auerbachs *Mimesis* (1946)», in Olk, Claudia / Zepp, Susanne (ed.), 2022. *Jüdische Wissenskulturen und Allgemeine Literaturwissenschaft*, Berlin – Boston, De Gruyter, 141-158.
- Krischer, Tilman, 1971. *Formale Konventionen der homerischen Epik*, München, Beck.
- Lentini, Giuseppe, 2006. *Il «padre di Telemaco»: Odisseo tra Iliade e Odissea*, Pisa, Giardini.
- Lentini, Giuseppe, 2015. «La cicatrice di Odisseo e il 'riflettore' di Erich Auerbach», *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne* 18 (1), 375-385.
- Létoublon, Françoise, 2021. «Odysseus' Scar Once More: Repetition, Tradition and Fiction in the Story of Odysseus' Hunting in the Mountains of Parnassus», in Beck, Deborah (ed.), 2021. *Repetition, Communication, and Meaning in the Ancient World*, Leiden – Boston, Brill, 72-92.
- Lollini, Massimo, 2012. «On Becoming Human: The 'Verum Factum' Principle and Giambattista Vico's Humanism», *Modern Language Notes* 127 (1), 21-31.

- Lord, Albert B., 1960. *The Singer of Tales*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Lynn-George, Michael, 1988. *Epos Word, Narrative and the Iliad*, London, Macmillan.
- Mali, Joseph, 1992. *The Rehabilitation of Myth: Vico's 'New Science'*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mali, Joseph, 2012. «Erich Auerbach: Vico and the Origins of Historism», in *The Legacy of Vico in Modern Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 135-194.
- Martin, Richard P., 1989. *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca, NY – London, Cornell University Press.
- Martin, Richard P., 2000. «Wrapping Homer Up: Cohesion, Discourse, and Deviation in the *Iliad*», in Sharrock, Alison / Morales, Helen (ed.), 2000. *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, Oxford, Oxford University Press, 43-65.
- McLuhan, Marshall, 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, Mentor (2. Aufl. Cambridge, MA, MIT Press, 1994).
- Murnaghan, Sheila, 1987. *Disguise and Recognition in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.
- Nagy, Gregory, 1979. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press (überarbeitete 2. Aufl. 1999).
- Nagy, Gregory, 1990. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore – London, Johns Hopkins University Press.
- Nagy, Gregory, 1996. *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nagy, Gregory, 2009. *Homer the Classic*, Cambridge, MA – London, Harvard University Press.
- Nagy, Gregory, 2010. *Homer the Preclassic*, Berkeley, University of California Press.
- Nagy, Gregory, 2013. *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, Cambridge, MA – London, Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich, 1872. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsche (Kritische Studienausgabe = KSA 1.9-156, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Berlin, De Gruyter, 1999).
- Nietzsche, Friedrich, 1887-1888. *Nachgelassene Fragmente November 1887–März 1888*, Digitale Kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, eKGWB/NF-1887. URL: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11\[38\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11[38]).
- Notopoulos, James A., 1949. «Parataxis in Homer: A New Approach to Homeric Literary Criticism», *Transactions of the American Philological Association* 80, 1-23.
- Paduano, Guido, 2009. «Auerbach e Omero», in Domenichelli, Mario / Meneghetti, Maria Luisa (ed.), 2009. *Erich Auerbach*, Pisa, Serra.

- Sondernummer von *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura* 11 (1-2), 111-120. URL: www.libraweb.net/pdfviewer/index.php?filename=1738330965.pdf#page=10&zoom=auto,-206,629.
- Parry, Milman, 1928. *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres.
- Parry, Milman, 1971. *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, edited by Adam Parry, Oxford, Clarendon Press.
- Peponi, Anastasia-Erasmia, 2012. *Frontiers of Pleasure: Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*, Oxford: Oxford University Press.
- Peradotto, John, 1990. *Man in the Middle Voice: Name and Narration in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.
- Porter, James I., 2004. «Nietzsche, Homer, and the Classical Tradition», in Bishop, Paul (ed.), 2004. *Nietzsche and Antiquity: His Reaction and Response to the Classical Tradition*, Rochester, NY, Camden House, 7-26.
- Porter, James I., 2008. «Erich Auerbach and the Judaizing of Philology», *Critical Inquiry* 35 (1), 115-147.
- Porter, James I., 2010. «Auerbach, Homer, and the Jews», in Stephens, Susan A. / Vasunia, Phiroze (ed.), 2010. *Classics and National Cultures*, Oxford, Oxford University Press, 235-257.
- Porter, James I., 2011. s. v. «Vico and Homer», in Finkelberg, Margalit (ed.), 2011. *The Homer Encyclopedia*, 3 Vol., Chichester – Malden, MA., Wiley – Blackwell. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781444350302.wbhe1498>.
- Purves, Alex, 2014. «Thick Description», in Skempis, Marios / Ziogas, Ioannis (ed.), 2014. *Geography, Topography, Landscape: Configurations of Space in Greek and Roman Epic*, Berlin – Boston, De Gruyter, 37-62.
- Rancière, Jacques, 2018. «Auerbach and the Contradictions of Realism», *Critical Inquiry* 44 (2), 227-241.
- Ready, Jonathan L., 2018. «Performance, Oral Texts, and Entextualization in Homeric Epic», in Ready, Jonathan / Tsagalis, Christos (ed.), 2018. *Homer in Performance: Rhapsodes, Narrators, and Characters*, New York, University of Texas Press, 320-350.
- Ready, Jonathan L., 2019. «Oral Texts and Entextualization in the Homeric Epics», in *Orality, Textuality, and the Homeric Epics: An Interdisciplinary Study of Oral Texts, Dictated Texts, and Wild Texts*, Oxford, Oxford University Press, 15-74.
- Reece, Steve, 2011. «Penelope's 'Early Recognition' of Odysseus from a Neoanalytic and Oral Perspective», *College Literature* 38 (2), 101-117.
- Regenbogen, Otto, 1949. *Mimesis. Eine Rezension*, Motala, Bröd. Borgström.
- Rengakos, Antonios, 1999. «Spannungsstrategien in den homerischen Epen», in Kazazis / Rengakos 1999, 308-338.
- Rohdich, Hermann, 1990. «Zwei Exkurse in die Vergangenheit», *Antike und Abendland* 36, 35-46.

- Rubin, Nancy Felson / Sale, William Merritt, 1983. «Meleager and Odysseus: A Structural and Cultural Study of the Greek Hunting-Maturation Myth», *Arethusa* 16, 137-171.
- Russo, Joseph, 1992. «Books XVII-XX», in: Russo, Joseph / Fernandez-Galiano, Manuel / Heubeck, Alfred, 1992. *A Commentary on Homer's Odyssey, vol. III, Books XVII-XXIV*, Oxford, Oxford University Press, 1-127.
- Scodel, Ruth, 2002. «Homeric Signs and Flashbulb Memory», in Worthington, Ian / Foley, John Miles (ed.), 2002. *Epea and Grammata: Oral and Written Communication in Ancient Greece*, Leiden, Brill, 99-116.
- Schröder, Winfried, 1971-2007. «Umwertung aller Werte», in Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried / Gabriel, Gottfried (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel, Schwabe. DOI: <https://doi.org/10.24894/HWPh.4412>.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, 1994. «Auerbachs Methode», in Baum, Richard et al. (ed.), 1994. *Lingua et Traditio. Geschichte der Sprachwissenschaft und der neueren Philologien. FS Helmut Christmann*, Tübingen, Narr, 593-607.
- Segal, Charles, 1983. «Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy», *Arethusa* 16, 173-198.
- Segal, Charles, 1994. *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca – London, Cornell University Press.
- Shahar, Galili, 2014. «Auerbachs Narben. Der Monotheismus und die Frage der Literatur», in Berg, Nicolas / Burdorf, Dieter (ed.), 2014. *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 329-352.
- Vico, Giambattista, 1710. *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, Napoli, Mosca), 3 vol., vol. 1.
- Vico, Giambattista, 1744. *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, nach der Ausgabe von 1744, 2. Aufl. der Übersetzung Auerbach 1924 mit einem Nachwort von Wilhelm Schmidt-Biggemann, Berlin – New York, De Gruyter, 2000. (Die Übersetzung Auerbachs ist stark gekürzt; eine vollständige Übersetzung mit den Paragraphen liegt auf Englisch und Deutsch vor: *The New Science of Giambattista Vico*, übs. von Thomas Goddard Bergin, Max Harold Fisch, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2016; *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, übs. von Vittorio Hösle, Christoph Jermann, mit Textverweisen von Christoph Jermann, 2 Vol., Hamburg, Meiner, 1990, 2009).
- Visser, Edzard, 2000. s. v. «Odysseus», *Der Neue Pauly (DNP)* 8, Metzler, Stuttgart, Sp. 1110-1115. URL: <https://referenceworks.brill.com/display/entries/NPOG/e828400.xml>.
- Vivante, Paolo, 1970. *Homer*, New Haven – London, Yale University Press.
- Voß, Johann Heinrich, 1781. *Homers Odyssee*, Hamburg, Selbstverlag (Zürich – Stuttgart, Winkler, 2001).
- Whallon, William, 1999. «Auerbach Was a Friend, but a Greater Friend Is

- Truth», *Comparative Literature Studies* 36 (4), 294-305.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, 1884. *Homerische Untersuchungen*, Berlin, Weidmann.
- Wolf, Friedrich August, 1795. *Prolegomena ad Homerum*, Halle, Libraria Orphanotropei [Druckerei der Franckeschen Stiftungen].
- Wöhrle, Georg, 1999. *Telemachs Reise. Väter und Söhne in Ilias und Odyssee oder ein Beitrag zur Erforschung der Männlichkeitsideologie in der homerischen Welt*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Epoca, stile, campi di possibilità: la teoria di Auerbach per il poema tra Boiardo, Ariosto e Tasso

CORRADO CONFALONIERI 
<https://orcid.org/0000-0003-3609-4742>
Chapman University (USA)

Abstract

Starting from the rare instances in which Erich Auerbach mentions Ariosto in *Mimesis*, particularly the notion that *Orlando Furioso* should be described in terms of “feats of arms” (*Waffentaten*) rather than “war” (*Krieg*), this article aims to develop an “Auerbachian” interpretation of three poems largely overlooked in the seminal work on the representation of reality in Western literature: *Inamoramento de Orlando* by Matteo Maria Boiardo, *Orlando Furioso* by Ludovico Ariosto, and *Gerusalemme Liberata* by Torquato Tasso. In addition to this integration of *Mimesis*, the essay offers a possible theoretical explanation for the absence of these poems with the insufficient consideration of the category of literary genre in favor of that of “epoch”, while maintaining Auerbach's approach of comparing stylistic choices as “fields of possibilities”.

Se ci si propone di far luce sulla teoria ‘nascosta’ di Auerbach ricavando da quello che di Auerbach possiamo leggere qualcosa che Auerbach non ha scritto, ma che tuttavia è possibile ricondurre al suo lavoro, esiste almeno un modello su cui contare. È noto, infatti, che ai diciannove capitoli della prima edizione tedesca fu aggiunto per quella messicana del 1950, e di lì mantenuto nelle edizioni successive in altre lingue, il capitolo XIV, *Dulcinea incantata*, dedicato al *Don Chisciotte* di Cervantes (Castellana 2009, 68-69, 151-152). Secondo Lorenzo Renzi e Donatella Pini, si potrebbe quasi credere che questo

capitolo fosse già stato preparato e anticipato «da una serie di considerazioni sulla letteratura spagnola del *Siglo de Oro*, particolarmente sul teatro di Lope de Vega e di Calderón, e su Cervantes stesso» (Renzi / Pini 2013, 3), nel finale del capitolo shakespeariano precedente, *Il principe stanco*: un'ipotesi indimostrabile che, in assenza di prove certe, Renzi e Pini hanno comunque voluto avanzare per sottolineare il fatto che, «se non sulla carta» (ivi, 8), Auerbach aveva il capitolo «nella testa» (*ibid.*), e che l'inserimento del saggio nel disegno di *Mimesis* si integra tanto con le osservazioni con cui termina *Il principe stanco*, appunto (Auerbach [1946] 1956, II, 85-87), quanto con la dichiarazione che si legge nella *Conclusione* in un brano che si sofferma sulle «lacune» (ivi, 342) e sui limiti di *Mimesis*, dichiarazione con cui Auerbach dice precisamente che avrebbe «trattato volentieri del “siglo de oro”» (*ibid.*).

Si tratterebbe allora di individuare qualche osservazione anche circoscritta, addirittura il riconoscimento di una mancanza, e tentare di elaborare a partire da lì una lettura 'auerbachiana' di testi non presi direttamente in esame in *Mimesis*. Una tale operazione non è però sempre possibile, sia perché alle volte manca persino quel poco su cui si potrebbe pensare di costruire (Torquato Tasso, per stare agli autori che compaiono nel titolo del presente contributo, non è mai nominato) sia per il fatto che, e questo è tanto un apparente ostacolo quanto una caratteristica importante del lavoro di Auerbach, l'idea di sviluppare eventualmente quel che c'è non deve far dimenticare che Auerbach è disponibile non solo a rivedere le proprie posizioni – «è il maestro delle sfumature: è colui che sa apprezzare il contrario di quello che gli piace», diceva Francesco Orlando (2007, 48) –, ma talvolta a mantenere per ragioni contingenti un'interpretazione che da altri punti di vista gli pare insoddisfacente. È proprio ciò che accade con Cervantes: nel capitolo inserito nel 1950, Auerbach scrive di aver «presentato in un passo precedente di *Mimesis*» (Auerbach [1946] 1956, II, 104), e di volervela lasciare perché «giustificata» (*ibid.*) in quel luogo, la medesima interpretazione della follia di Chisciotte come «fuga da una situazione insostenibile» (*ibid.*), «vittima di un ordinamento sociale entro cui il personaggio appartiene a un ceto senza funzione» (ivi, I, 151), che più tardi lui stesso avrebbe respinto e considerato inadeguata per spiegare la «mira artistica» di Cervantes (ivi, II, 104)¹.

Piuttosto che lasciare confusi², in realtà, questa situazione dovrebbe incoraggiare a non preoccuparsi troppo del punto di partenza – nell'epilogo di

¹ Per una valorizzazione della lettura 'anti-romantica' che Auerbach ha offerto del *Don Chisciotte* cfr. Close 1978 e Id. 2000, mentre una posizione critica verso interpretazioni come quella di Auerbach è invece espressa da Williamson 2018. Oltre a Renzi / Pini 2013, tra i contributi in italiano su Auerbach e Cervantes cfr. Brandalise 2009 e Gargano 2020 (nonché le osservazioni di Meneghetti 2009); sulla ricezione romantica della figura di Don Chisciotte cfr. ora Marola 2023, comunque da inserire nel grande quadro delineato da Canavaggio [2005] 2006.

² Se non di 'confusione', l'impressione di avere a che fare, nel caso di Auerbach, con un critico che non offre un metodo di lavoro davvero replicabile su casi diversi da quelli da lui stesso esaminati

Mimesis, se ci può fidare di una dichiarazione d'autore, Auerbach riconosce come ci sia certamente un «intento» (ivi, II, 342) che orienta le varie interpretazioni proposte lungo il libro, ma ricorda che tale intento è emerso «a poco a poco» da testi che «sono testi qualsiasi, scelti più per un incontro e propensione casuale che per un fine preciso» (*ibid.*) – e nemmeno dovrebbe vietare di muovere da qualcosa che magari può apparire inizialmente come un limite rinviando a un momento successivo la verifica dell'efficacia di una determinata ipotesi di lavoro, se si vuole in applicazione della formula goethiana della «delicata empiria» che fu cara a Ezio Raimondi ([2005] 2008, 98, su cui cfr. Mantovani, 2014), peraltro tra i primi lettori italiani sensibili verso la lezione di Auerbach (Mancini, 2016, 19-21).

Per quanto riguarda gli autori su cui si concentrerà questo articolo, la già ricordata mancanza di citazioni di Tasso, unita alla scarsa attenzione per Boiardo, menzionato soltanto una volta di passaggio come uno dei protagonisti del «rinnovamento» dell'«antica tradizione del romanzo d'avventura» proprio nel capitolo dedicato a Cervantes (Auerbach [1946] 1956, II, 111), consiglia di partire dalle (comunque rare) occasioni in cui Auerbach nomina Ludovico Ariosto³. Al di là del semplice conteggio quantitativo, occorre notare fin da subito che, riguardo all'*Orlando furioso*, Auerbach avanza alcune osservazioni che oggi ben pochi tra coloro che studiano Ariosto sarebbero disposti a condividere: molta critica ariostesca degli ultimi decenni si è spesa per rivedere l'idea – un'idea che Auerbach deriva probabilmente da Hegel⁴ – che per il mondo di Ariosto si possa parlare di «giuoco», di una «serenità [...] priva di problemi» (ivi, II, 110), che è quanto Auerbach afferma, nel quadro di un confronto con Cervantes, proprio nel capitolo *Dulcinea incantata*⁵.

è stata esposta da Franco Moretti in un dibattito intitolato *Contro Auerbach?* svoltosi all'Università di Siena il 9 novembre 2022 insieme a Riccardo Castellana, Guido Mazzoni e Simona Micali (URL: http://www.youtube.com/watch?v=TjvEtB9C_EY/ consultato 10/01/2025).

³ Sull'assenza o sulla limitatissima presenza in *Mimesis* degli autori di cui ci si occuperà qui – ma in realtà soprattutto su Boiardo e Ariosto, senza che Tasso sia preso in considerazione – cfr. anche Praloran [2009] 2019.

⁴ L'approfondimento di questa genealogia – qui necessariamente soltanto accennata – richiederebbe non solo un'attenta valutazione di ciò che Auerbach ricava da Hegel, ma anche dell'interpretazione che lo stesso Hegel diede di Ariosto. Per la prima delle due questioni, oltre alle importanti considerazioni di Mazzoni 2022 a partire da ciò che Auerbach in prima persona scrisse del suo rapporto con Hegel, cfr. Tinè 2013 e Zakai 2015; su Hegel e Ariosto, cfr. Forni [2006] 2012, Rivoletti 2014 e Rivoletti 2017a nonché Pinna 2019 (quest'ultimo dedicato più in generale a Hegel e al mondo cavalleresco).

⁵ Contro un'interpretazione sin troppo 'pacificata' di Ariosto – secondo una lettura dovuta alla fortuna di alcune osservazioni di Croce (1920) accolte in modo alle volte superficiale –, cfr. per esempio Ascoli 1987, Zatti 1990 e Zatti 2016. Sono utili anche i bilanci sui termini di 'armonia' e 'ironia' offerti da Sangirardi 2016 e Jossa 2016; di un Ariosto al contrario «apocalittico e politico» ha di recente parlato Dalmas 2024. Sul rapporto tra Cervantes e Ariosto, qui digressivo ma inevitabilmente evocato dall'accostamento di Auerbach (un accostamento che a lui proviene da Hegel e ancora prima dai romantici), cfr. Rivoletti 2014, XXIV-XXV anche per ulteriori rinvii bibliografici.

Altrettanto superata, nel panorama della critica ariostesca, non può che apparire la precisazione con cui Auerbach, nel capitolo *La partenza del cavaliere cortese*, chiarisce di aver intenzionalmente evitato, a proposito di Ariosto, l'uso della parola «guerra» a favore di «gesta d'armi», dato che si tratterebbe di «azioni compiute disordinatamente, senza alcun nesso politico» (ivi, I, 155)⁶. In maniera indiretta – cioè senza prendere in considerazione questa specifica affermazione di Auerbach – ma non per questo meno decisa, diversi studiosi hanno mostrato in vari modi come quello che Auerbach (o che anche Auerbach) scrive di Ariosto seguendo una linea interpretativa ora minoritaria necessiti di essere radicalmente rivisto: di «guerra» per il *Furioso* si deve certamente parlare (cfr. per esempio Maldina 2017 e Di Gesù 2020), sia per le azioni dei personaggi del poema – basti ricordare quante volte negli ultimi anni si è tornati polemicamente sull'affermazione di Italo Calvino secondo cui «l'esser "di fé diversi" non significa molto di più, nel *Furioso*, che il diverso colore dei pezzi in una scacchiera» (Calvino [1970] 2012, 97, su cui, e contro cui, cfr. Jossa 2009, 140-142 e Jossa 2017, nonché Cavallo [2013] 2017, Perrotta 2017, Pavlova 2020, Casari / Preti / Wyatt 2022) – sia per i riferimenti a fatti storici, riferimenti che fin dalla prima edizione del 1516 sono più numerosi rispetto a quelli che si trovano nei poemi precedenti (per esempio nel *Morgante* di Pulci, nell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo, nel *Mambriano* del Cieco da Ferrara) e che poi crescono ancora nella redazione del 1532, quando si infittiscono i rinvii agli avvenimenti che interessano il territorio italiano, a quel punto oggetto di guerre di conquista da alcuni decenni (cfr. Casadei, 1988; Ascoli [2001] 2012).

Su queste guerre, come si sa, si era concluso l'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo, poema per il quale l'impossibilità di usare la parola «guerra» sembrerebbe invece del tutto valida⁷: all'irrompere in diretta della guerra reale con la discesa di Carlo VIII in Italia cui allude quella che sarebbe diventata l'ultima ottava del poema («Mentre che io canto, o Dio redemptore / Vedo la Italia tutta a fiamma e a foco / Per questi Galli, che con gran valore / Vengon per disertar non scio che

⁶ Per quanto marginale nel percorso di questo articolo – non fosse altro che per il fatto che nessuno dei testi e degli autori qui esaminati vi è preso in considerazione –, occorre ricordare che al rapporto tra letteratura e guerra Auerbach dedicò un saggio scritto negli anni turchi e disponibile nell'edizione tedesca curata da Christian Rivoletti (Auerbach 2014, 49), su cui si vedano anche Rivoletti 2017b, 392-396, e ora Rivoletti 2025a e 2025b.

⁷ Anche a Boiardo, in realtà, è stata riconosciuta una capacità di parlare della guerra nel suo poema (e in generale di integrare storia e poesia) in maniera che alcuni studiosi di Ariosto tendono a negare vedendola al contrario come caratteristica specifica del *Furioso*: cfr. per esempio Cavallo [2013] 2017, 282. Sul tema della guerra nell'epica del Rinascimento cfr. Murrin 1994, che significativamente sistema il capitolo boiardesco come ultimo della prima parte, intitolata *War Without Gun*, e quello che contiene la discussione del *Furioso* come primo della seconda, il cui titolo *The Movement into Realism and History* marca uno scarto implicitamente compatibile con il confronto tra Boiardo e Ariosto che su questo punto ha proposto Ascoli 2016.

loco»: *Inamoramento de Orlando* III, ix, 26, 1-4)⁸, la letteratura cavalleresca reagisce col silenzio: «Però vi lascio in questo vano amore / Di Fiordespinga ardente a poco a poco. / Un'altra fiata, se mi fia concesso, / Raconterovi el tutto per espresso» (ivi, III, ix, 26, 5-8). Della guerra si sarebbe potuta occupare la storiografia – di lì a qualche anno Guicciardini avrebbe fatto iniziare il racconto delle «cose accadute alla memoria nostra in Italia, dappoi che l'armi de' francesi [...] cominciarono con grandissimo movimento a perturbarla» (*Storia d'Italia* I, 1) – o si potevano occupare direttamente le lettere, come quelle che lo stesso Boiardo, negli stessi mesi in cui sospendeva il poema, mandava con regolarità al duca Ercole I per informarlo di ciò che stava accadendo col passaggio per Reggio degli eserciti. Sono questi documenti nei quali è possibile rintracciare la «rappresentazione seria della vita quotidiana» di cui andava in cerca Auerbach ([1946] 1956, II, 96), quella rappresentazione in cui della vita fossero esposti «con serietà i problemi umani e sociali o perfino gli sviluppi tragici» (*ibid.*): «Secondo lo avviso che io hebi da Lorenzo Mozanicha», scriveva Boiardo al duca il 28 agosto 1494, «non dovrebbe venire altro exercito, che molto me piaceria, perché questi, così francesi come italiani, hanno grandemente dannificato el paese, et involando di nascoso e robando per forza, e non volendo pagare le victualie se non a suo modo» (Monducci / Badini 1997, 370). D'altra parte, anche in queste lettere l'avvicinamento alla realtà comporta talora il ricorso a un registro comico per la rappresentazione di ciò che è quotidiano, come si vede nella lettera del 26 agosto 1494 in cui Boiardo riferiva di essere andato «a visitare a l'hostaria» il capo francese Antoine de Ville, signore di Domjulien («don Giuliano», come lo chiama Boiardo), personaggio insieme al quale, facendo «bona cira al costume di Franza» (ivi, 367), Matteo Maria si era trovato a bere «molti napi» (*ibid.*) all'osteria e che poi aveva descritto con tratti da commedia tanto nell'aspetto («più corto e più grosso» del «portieri di Vostra Signoria», *ibid.*) quanto nel vestito («era vestito de uno saio di pano bianco cum molte machie di broda, et havea sopra un mantello de veluto nero ornato» di molti pezzi di pietre preziose «legati benissimo in oro, ma tuti falsi insoma», *ibid.*)⁹. Proprio il ricorso al registro comico testimonia come a questa altezza continui a valere quello stesso «paradigma mimetico» (Mazzoni 2022, 33) di separazione degli stili responsabile del fatto che, nel poema, la guerra reale costituisce un limite che il racconto non riesce a superare: non lo supera nel finale del terzo libro, quando l'azione si ferma con l'arrivo dei «Galli» in Italia; ma già non lo aveva superato alla conclusione del secondo, quando dietro ai «tempi sì diversi» (*Inamoramento de Orlando* II, xxxi, 49, 3) che distoglievano il poeta dal pensiero del canto rendendo vano ogni sforzo di

⁸ Per le edizioni dell'*Inamoramento de Orlando*, della *Storia d'Italia*, dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata* si farà riferimento a Boiardo 1999, Guicciardini 1981, Ariosto 2012 e Tasso 2009.

⁹ Su questo passo hanno richiamato l'attenzione Zanato 2015, 31-33 e prima ancora Saccone [1970] 1974.

proseguire era da individuare un rinvio alla guerra allora in corso tra Ferrara e Venezia («Sentendo Italia de lamenti piena, / Non che ora canti, ma sospiro a pena», ivi, II, xxxi, 49, 7-8)¹⁰, guerra che, solo una volta «dipartita» (ivi, III, i, 2, 2), come si sarebbe poi letto all'inizio del libro terzo, avrebbe permesso che si tornasse a raccontare la «bella istoria» da «gran tempo ordita» (ivi, III, i, 2, 6).

Con le parole di Albert Russell Ascoli, si può dire che «la storia, nel suo aspetto più violento, è antitetica alla scrittura poetica» (Ascoli 2016, 349), un'affermazione proposta facendo contrastare il caso dell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo con quello dell'*Orlando furioso* di Ariosto, poema dove al contrario l'una e l'altra – la storia e la scrittura poetica – possono integrarsi (*ibid.*, e inoltre Scianatico 2005, Casadei 2016). Nel *Furioso* ciò si verifica soprattutto nei proemi¹¹, oggetto del particolare studio in cui Ascoli ha avanzato queste osservazioni, proemi che già Boiardo aveva sviluppato gradualmente (e ancora parzialmente) in senso metaletterario e autoriflessivo, ma che solo Ariosto avrebbe reso una «caratteristica uniforme» (Ascoli 2016, 348) del suo poema e della quale si sarebbe spesso servito per inserire riferimenti agli eventi della contemporaneità; e tuttavia quell'integrazione tra storia e scrittura poetica si verifica anche in luoghi del *Furioso* in cui a farsi carico di una riflessione metaletteraria non è la «figura del poeta» (su cui cfr. Durling [1965], 2017), ma uno dei personaggi protagonisti della finzione.

Anche in questo caso Ariosto non inventa tutto. Basterà ricordare il canto XVIII del primo libro dell'*Inamoramento de Orlando*, quello che contiene uno degli episodi più famosi dell'intero poema, il duello tra Orlando e Agricane (cfr. Delcorno Branca 1995): rifunzionalizzando uno schema cavalleresco piuttosto tradizionale che prevedeva il tentativo di convertire l'avversario o talvolta il fatto che due cavalieri si predicassero l'un l'altro la propria fede, nel dialogo notturno che segue la prima parte del duello, sospeso come si conviene proprio per il calare della notte («Ma poi che il sol avia passato il monte, / E comenciosse a far il ciel stellato, / Prima verso il Re parlava il Conte: “Che farem,” disse “che il giorno n'è andato?”. / Disse Agricane con parole pronte: / “Ambi se posaremo in questo prato, / E domatina, comme il giorno pare, / Ritornaremo insieme a batagliare”», *Inamoramento de Orlando* I, xviii, 39), Boiardo fa prendere a Orlando e ad Agricane posizioni in cui è possibile tanto ritrovare un dibattito tra diverse opinioni pedagogiche discusse nel Quattrocento a Ferrara – la «contrapposizione di due diversi esempi di ‘perfetto cavaliere’ è troppo partecipe perché non vi sentiamo l'eco di vivaci discussioni alla corte Estense» (così Tissoni Benvenuti in Boiardo 1999, 531, ma cfr. anche Tissoni Benvenuti 1987) – quanto una riflessione dei personaggi sullo statuto che loro

¹⁰ Sul rapporto tra quest'altra guerra e la raccolta delle *Pastorale* (cfr. Boiardo 2015), si vedano Merlini 2007 e Santagata 2016, 158-163.

¹¹ Un approfondimento sullo specifico 'realismo' del *Furioso* dalla prospettiva della «funzione modellizzante» di alcuni aspetti della *Commedia* di Dante è stato offerto, con particolare riguardo per i primi sei proemi, da Rivoletti 2023.

stessi devono avere all'interno della finzione (cfr. *Inamoramento de Orlando* I, xviii, 43-44). Il celebre episodio del *Furioso* in cui Orlando inveisce contro l'archibugio, sequenza di «particolare vigore polemico» (Ferroni 2008, 192) tra quelle aggiunte da Ariosto nella redazione del 1532 (su cui cfr. almeno Bolzoni 2002, Casadei 1988, Casadei 1997, Scarano 1996) sfrutta questa capacità del paladino – ereditata non solo da Boiardo, ma certamente consapevole anche dell'esempio di Boiardo – di riflettere sul proprio statuto cavalleresco, riflessione che, nel poema di Ariosto, viene orientata sulla posizione che il personaggio assume tra il piano della finzione e quello della realtà contemporanea ai lettori.

Applicata al caso della guerra condotta con le armi da fuoco, la riflessione di Orlando combina due elementi che in testi coevi si trovano disgiunti: da una parte l'invettiva contro le armi da fuoco – un'invettiva poi ripresa dal narratore nel canto XI e tutt'altro che inusuale all'epoca, come dimostrano i casi dell'*Assedio di Firenze* di Mambrino Roseo da Fabriano stampato nel dicembre del 1530 (cfr. Cabani 1982) e del *Belisardo* di Marco Guazzo, la cui *princeps* è del 1525 (cfr. Casadei 1997, Tomasi 2017) –, e dall'altra la coscienza che il personaggio ha delle proprie azioni, da lui stesso presentate come possibili a condizione che valga un codice alternativo rispetto a quello in uso nella realtà familiare a chi legge. Il gesto e le parole con cui Orlando getta nel profondo del mare l'archibugio marcano uno spostamento sull'asse dello spazio e del tempo – «qui giù rimanti» (*Orlando furioso*, IX 90, 8), «in profondo» (spazio: ivi, IX 91, 6); in un futuro che non sarà: «mai più si vanti / il rio per te valer» (tempo: ivi, IX 90, 7-8) –, uno spostamento che i lettori, dal punto di vista di una realtà in cui le armi da fuoco ormai esistono, possono interpretare in chiave non semplicemente temporale, come un elogio del passato in cui le armi da fuoco invece non c'erano (sarebbe come prendere alla lettera l'elogio della «gran bontà de' cavalieri antiqui» dell'ottava 22 del primo canto, elogio dietro al quale è da cogliere piuttosto un rinvio alla realtà ottenuto con la doppia presa di distanza dalla finzione poetica e dall'idealizzazione delle virtù cavalleresche: cfr. Rivoletti 2014)¹², ma come consapevole spostamento della realtà oltre i confini della finzione. Può anche darsi che per Orlando, e con lui per gli altri protagonisti del poema, si debba parlare di «gesta d'armi» e non di «guerra», come voleva Auerbach; e però in questo episodio, sia pure senza usare le espressioni di «gesta d'armi» e di «guerra», lo stesso personaggio di Orlando dimostra piena coscienza della distinzione tra i due termini e del fatto che la condizione di possibilità del valore e del coraggio in cui Auerbach avrebbe riconosciuto «gesta d'armi» e non di «guerra» sia determinata dalla scelta di mantenere il secondo termine ('guerra') fuori dall'ambito del primo

¹² Si vedano anche le importanti considerazioni di Hempfer [1987] 2004, 198-207 sull'impossibilità di ricondurre il comportamento dei cavalieri a un sistema coerente di condotta, impossibilità documentata dall'estrema varietà di interpretazioni che degli episodi pertinenti a questo particolare tema veniva data già dai lettori cinquecenteschi del poema.

(‘gesta d’armi’), un’operazione esibita che non oblia la realtà – qui la realtà della guerra – ma che, appunto, vi rinvia¹³.

Ci si può chiedere se questa forma di rinvio alla realtà rientri in una o magari in alcune delle ventuno accezioni di ‘realismo’ che Francesco Orlando ha voluto individuare in *Mimesis*: è indubitabile, però, che, anche senza voler trovare una risposta o un posto preciso a questa forma in una determinata tipologia di realismo, tale rinvio corrisponde al principio – un principio in cui lo stesso Orlando riconosceva la lezione di Auerbach – di non separare referenti e codici nello studio della letteratura. «Dobbiamo recuperare i referenti proprio in quanto filtrati da codici, da convenzioni letterarie sempre diverse», diceva Orlando indicando in *Mimesis* l’esempio più rispettoso dell’«alterità storica umana» grazie alla «duttività con cui riconosce caso per caso le parti rispettive, il dosaggio, di mimesi e convenzione» (Orlando, 2009, 59); se qualche limite c’era, in *Mimesis* – qualcosa che «rischia di rendere lo studioso meno integralmente e genuinamente obiettivo» (ivi, 57) –, questo limite doveva essere rilevato nel trattamento di alcuni autori accomunati dall’abbondare nelle loro opere di «componenti scherzose o comiche o ironiche», come «Petronio, Chrétien de Troyes, Boccaccio, Rabelais, Cervantes, Molière, Voltaire» (*ibid.*). Ariosto non è parte di questa lista per la semplice ragione che Auerbach ne scrive molto poco, ma è facile pensare che, se un capitolo di *Mimesis* fosse stato dedicato al *Furioso*, sarebbe stato possibile individuare in quell’analisi – che a noi non resta che immaginare – i limiti di cui parlava Francesco Orlando.

Sempre Orlando suggeriva che, almeno per i casi di Molière e Voltaire, a fare difetto ad Auerbach fosse il concetto freudiano di «formazione di compromesso» (*ibid.*), un concetto che, dando conto del fatto che una stessa manifestazione di linguaggio è in grado di esprimere contemporaneamente due significati opposti, gli avrebbe consentito di spiegare perché un personaggio ridicolo potesse essere insieme commovente (così per Molière) o perché una critica razionalistica concedesse in realtà spazio all’irrazionale (così per Voltaire). Per il caso di Ariosto appena esaminato, così come per quello di Tasso su cui si concluderà questo saggio, il limite (o la caratteristica) da discutere riguarda piuttosto il genere letterario, e in particolare un tratto che può senz’altro rientrare nelle componenti ironiche con le quali Auerbach – a seguire ancora la presentazione che ne ha fatto Francesco Orlando – aveva forse qualche difficoltà, ma che è un tratto al tempo stesso più generale e non necessariamente ‘ironico’, vale a dire la riflessione metaletteraria sulla convenzione di genere all’interno di

¹³ E ancora alla realtà rinverranno le considerazioni del narratore nel canto XI, quando il ritorno in scena del «fulgur» scagliato in mare da Orlando sarà presentato come dovuto al ritrovamento da parte di un «negromante» che «per incantamento» avrebbe riportato in superficie la «machina infernal» (*Orlando furioso* XI 21, 5 – 28, 4), caso evidente di quello che, con Rivoletti (2014, 33-36), si può chiamare «fantastico di complicità» o, con Francesco Orlando (2017, 36-38 e 94-95), «soprannaturale d’indulgenza». Sui canti IX e IX del *Furioso*, oltre agli studi citati finora, si vedano le letture di Baldassarri 2016 e Segre 2016 in Bucchi / Tomasi 2016.

una determinata opera a fini di «dosaggio di mimesi e convenzione» (Orlando 2007, 51).

Già Renzi e Pini, nell'articolo su Auerbach e la letteratura spagnola richiamato in precedenza, hanno ricordato una delle critiche che René Wellek avanzò a *Mimesis* fin dalla recensione uscita nel 1954 e che poi riprese e sviluppò nella *Storia della critica moderna* (cfr. Wellek 1954; Id. [1991], 1995). Wellek faceva notare la mancata considerazione dei generi in *Mimesis*, quella che si può descrivere come «totale indifferenza verso i generi letterari concepiti come paratie stagne che permetterebbero il confronto solo tra testi appartenenti allo stesso ambito» (Renzi / Pini 2013, 18). Il confronto per Auerbach è una mossa argomentativa ricorrente, ma è una mossa che, come ha notato Guido Mazzoni, avviene all'altezza di «epoche» intese come «campi di possibilità» (Mazzoni 2022, 31). Che i «campi di possibilità» siano le epoche e non i generi non impedisce ad Auerbach di cogliere ciò che Gian Biagio Conte, per lo «statuto di genere», avrebbe più tardi descritto come l'«associare stabilmente – in una relazione storicamente costituita – i *contenuti* del testo letterario e il sistema delle *forme* espressive» (Conte 1981, 155), ma non può che limitare la possibilità di valorizzare la funzione della riflessione metaletteraria su questa associazione tra contenuto e forma per la stessa questione della rappresentazione della realtà che fa da guida all'indagine di *Mimesis*.

Sono questioni che è possibile affrontare sul testo della *Gerusalemme liberata*, un poema che, per statuto di genere, da Omero in poi, non poteva non accogliere la forma del duello (cfr. Erspamer 1982). Nel caso della *Liberata*, però, il duello solleva tanto problemi di poetica – per Tasso l'unità d'azione nel poema eroico doveva essere raggiunta con l'unità di un agente collettivo tale per cui l'azione non fosse «una d'uno» ma «una di molti» (Tasso 1995, 111, su cui cfr. Bocca 2014) – quanto problemi di verosimiglianza storica, perché la crociata, di cui Tasso seguiva le cronache degli storici senza poterle né volerle alterare nel quadro d'insieme¹⁴, era un'impresa collettiva, una guerra vinta da un esercito in una battaglia non risolta da singoli individui¹⁵.

¹⁴ L'argomento del poema epico, già secondo il Tasso dei *Discorsi dell'arte poetica*, doveva essere «tolto dall'istorie» (Tasso 1964, 6), ma la «licenza de' poeti» non poteva comunque arrivare al punto di «mutare l'ultimo fine delle imprese» (ivi, 18), vale a dire gli «avvenimenti principali e più noti» e quindi ormai «ricevuti per veri» (*ibid.*) dal pubblico. Sui *Discorsi dell'arte poetica* cfr. Baldassarri 1977 e, di recente, Ferretti 2024; più in generale, sul Tasso teorico del poema si veda l'ottima sintesi di Girardi 2023.

¹⁵ Per quanto riguarda il duello nel poema di Tasso, alle già segnalate questioni di poetica e di verosimiglianza storica va aggiunto un problema di ideologia o di codice di comportamento, dato che il modello cavalleresco e individuale della «singolar tenzone» (*Gerusalemme liberata* VI 13, 8) contrasta con il codice epico e collettivo richiesto dalla missione di liberazione della città. È quest'ultimo un conflitto annunciato sin dalla prima ottava del poema attraverso l'individuazione dei poli del «capitano» e dei «compagni erranti» (cfr. Zatti [1983] 2024, Id., [1992-1993] 2005, Id. 2021), e che vive una fase cruciale nel canto XI, quando il capitano Goffredo commette l'«errore» (così secondo la celebre lettura di Bruscagli [1992-1993] 2003) di vestire incautamente «armi speditissime e leggere» (XI 20, 6) rimanendo presto ferito in battaglia, segno appunto che il suo

Guido Baldassarri ha dedicato alcune pagine ancora molto importanti alle ragioni per cui la *Liberata* non poteva prevedere il duello ‘risolutore’ – vale a dire un duello che avesse funzione analoga a quella che avevano avuto lo scontro tra Achille ed Ettore nell’*Iliade* o, per quanto diverso dal precedente omerico, il duello tra Enea e Turno nell’*Eneide* (cfr. Barchiesi 1984) – ma tutt’al più l’«eliminazione progressiva dei principali campioni musulmani» (Baldassarri 1982, 82): ragioni innanzitutto «strutturali» (*ibid.*), appunto, per cui né il duello tra Tancredi e Argante né il successivo duello tra Rinaldo e Solimano avrebbero potuto essere decisivi, se presi isolatamente, per l’esito della guerra. È una spiegazione corretta, che però necessita di essere integrata con la riflessione sul duello interna al testo affidata a un’ottava su cui curiosamente Tasso, che pure l’aveva scritta, avrebbe avuto un ripensamento, e nella quale Galileo, grande estimatore di Ariosto che di solito era molto critico verso la *Gerusalemme* e il suo autore, vedeva invece un che di «mirabile», di «nobile», di «tale che forse non è altrettanto in tutto il libro» (Galilei 1943, 227)¹⁶.

All’inizio del canto XIX della *Liberata*, Tancredi e Argante si ritrovano nella mischia in quella che è già una delle ultime fasi della battaglia decisiva, e possono quindi sfidarsi in duello e concludere uno scontro avviato sin dal canto VI e a lungo sospeso, rinviato, combattuto con avversari diversi da quelli che dovevano essere (Argante e Raimondo di Tolosa, nel canto VII; ma persino il celebre duello di Tancredi e Clorinda nel canto XII è inserito in questa trama che coinvolge Tancredi e Argante attraverso una serie di precisi richiami testuali: cfr. Confalonieri 2022, 154-168). Tancredi e Argante si isolano «in disparte» (*Gerusalemme liberata* XIX 5, 1; «Escon da la cittade e dan le spalle / a i padiglion de le accampate genti», *ivi*, XIX 8, 1-2) nello spazio marcatamente teatrale del duello (un’«ombrosa angusta valle», *ivi*, XIX 8, 5; un luogo «non altrimenti / che se fosse un teatro o fosse ad uso / di battaglie e di caccie intorno chiuso», *ivi*, XIX 8, 6-8)¹⁷; prima che inizi il combattimento, però, Argante ha un momento di sospensione che da parte sua Tancredi coglie prontamente chiedendo all’avversario quale pensiero l’abbia preso, come se in quell’esitazione

ruolo deve rimanere distinto da quello degli altri guerrieri. A patto di non estremizzare il contrasto tra ciò che ‘individuale’ e ciò che è ‘collettivo’ assegnando un termine e l’altro rispettivamente – ed esclusivamente – alle componenti di genere del romanzo cavalleresco e dell’epica (cfr. Confalonieri 2022), è questa una lettura che rimane affascinante e in parte valida, malgrado le riserve sull’interpretazione di Brusagli avanzate da Godard 2007 e ora da Confalonieri 2025. Dedicato soprattutto al problema della verosimiglianza storica e dell’uso di un particolare codice letterario per la rappresentazione della realtà – quelli che riguardano più da vicino la teoria di Auerbach – il presente articolo lascia consapevolmente sullo sfondo le questioni di poetica e di ideologia che interessano il duello, questioni affrontate separatamente in Confalonieri 2024.

¹⁶ Su Galileo lettore di Tasso cfr. almeno Wlassics 1974, Zatti 1999 e Bellini 2010, nonché il felice utilizzo che delle note di lettura anche più critiche fa Ferretti 2010 servendosi invece in positivo per proporre nuove interpretazioni di alcuni passi della *Liberata* (secondo un metodo già in parte adottato da Bolzoni [1998] 2012).

¹⁷ Oltre che il già citato Erspamer 1982, sulla teatralità dello spazio del duello cfr. Scrivano 1980.

possa nascondersi un dubbio sul duello (un «timore intempestivo», come è lo stesso Tancredi a insinuare: ivi, XIX 9, 8). Argante, di cui pochi versi prima è stato detto che «sospeso / volgeasi [...] a la cittade afflitta» (ivi, XIX 9, 1-2), risponde a Tancredi rivelando di pensare al destino di Gerusalemme «che vinta or cade» (ivi, XIX 10, 3), all'inesorabile rovina della città che lui stesso ha vanamente cercato di evitare («indarno esser sostegno / io procurai de la fatal ruina», ivi, XIX 10, 3-4); tanto che, ed è un particolare decisivo, la vendetta della vittoria in duello contro Tancredi – sono le ultime parole prima dello scontro, che comunque sarà combattuto e che, come si sa, sarà invece perso da Argante – è ben poca cosa rispetto alla caduta della città, alla sconfitta collettiva («è poca vendetta al mio disdegno / il capo tuo che 'l Cielo or mi destina», ivi, XIX 10, 5-6).

Argante – lo stesso personaggio che nella *Gerusalemme liberata* ha esplicitamente attivato il codice del duello prendendosi il permesso di non rispettare la tattica del suo sovrano Aladino, accusato di temporeggiare in attesa di rinforzi («Or nel riposo altrui siami concesso / ch'io ne discenda a guerreggiar nel piano: / privato cavalier, non tuo campione, / verrò co' Franchi a singolar tenzone», ivi, VI 13, 5-8) – riconosce ora che il duello, anche nel caso in cui sia vinto, non può niente contro la rovina della città. Chi legge avrà così davanti agli occhi il racconto di un duello, ma non potrà che essere consapevole – come consapevole dimostra di essere Argante – che quel codice non va confuso con la realtà della guerra. Per convenzione, insomma, la *Gerusalemme liberata* rimane un poema che sfrutta il codice omerico, virgiliano (in una parola, 'epico') del duello; ma la riflessione sui limiti di questo codice – si potrebbe dire: l'esibita consapevolezza che il «campo di possibilità» della convenzione di genere non cattura la realtà extra-letteraria della guerra – consente di rinviare a una realtà che non è soltanto quella dei duelli, dei grandi eroi di cui pure il poema, fino alla fine, racconta.

Ripresa dal narratore nell'intervento con cui commenta il concludersi della «solinga guerra» (ivi, XIX 29, 1), esasperata da «privata cagion» (ivi, XIX 29, 2), tra Tancredi e Argante, la riflessione sui limiti dello stile per la rappresentazione della guerra – «Or chi giamai de l'espugnata terra / potrebbe a pien l'immagine dolente / ritrarre in carte od adeguar parlando / lo spettacolo atroce e miserando?» (ivi, XIX 29, 5-8) – da un lato è da collegare (se si vuole, «per forza di irradiazione»: cfr. Auerbach [1958] 1960, 168) ai brani, circoscritti ma ben presenti nel corso della battaglia finale, in cui la guerra è raccontata come una strage di corpi indistinti, di feriti sepolti sotto cataste di cadaveri insepolti, di madri che fuggono tenendo i bambini in braccio, di violenze sulle donne¹⁸,

¹⁸ «Ogni cosa di strage era già pieno, / vedeansi in mucchi e in monti i corpi avolti: / là i feriti su i morti, e qui giacieno / sotto morti insepolti egi sepolti. / Fuggian premendo i pargoletti al seno / le meste madri co' capegli sciolti, / e 'l predator, di spoglie e di rapine / carico, stringea le vergini nel crine» (*Gerusalemme liberata*, XIX 30).

e ancora come una scena in cui lo splendore di armi che prima sembravano belle da vedere lascia posto allo squallore del sangue e della polvere che ora le sporca¹⁹; dall'altro lato, questa riflessione sui limiti del duello rispetto alla guerra (riflessione che riguarda tanto l'impossibilità di vincere la guerra vincendo il duello quanto l'impossibilità di raccontare la guerra raccontandone i duelli) si può leggere come una meditazione su una questione che coincide con quella che, secondo una proposta formulata da Christian Rivoletti, è la nozione di realismo propria di Auerbach, e cioè «l'immersione delle storie individuali e particolari in un orizzonte di senso che aspira a una validità generale e universale» (Rivoletti 2021, 101). Riguardo a tale questione, lo scambio tra Tancredi e Argante (ma ancora più specificamente la risposta di Argante a Tancredi sulla relativa irrilevanza del duello rispetto alla guerra collettiva) indica un momento di presa di coscienza del fatto che la storia individuale è 'immersa' – il termine tedesco, che Auerbach riprende da Hegel, è *hineingesenkt*, dal verbo *hineinsenken* (ivi, 100-101)²⁰ – in una storia generale, collocata su una sorta di «sfondo» (*der Hintergrund*), come si può dire associando alle osservazioni di Rivoletti intorno al verbo *hineinsenken* quelle proposte da Mazzoni sulla collocazione, appunto, delle «storie particolari» su uno «sfondo generale» (Mazzoni 2022, 35). Dal punto di vista di un personaggio che per statuto è contraddistinto da un'individualità eroica, Argante, questa presa di coscienza non può che essere malinconica (quella «sospensione» che Tasso – è il ripensamento cui si accennava in precedenza – scriveva di aver inserito «avendo riguardo ad un non so che»)²¹; dal punto di vista del «campo di possibilità» del genere, invece, è una presa di coscienza che richiede di essere formulata in negativo, scegliendo cioè di mostrare e marcare i limiti di un determinato «campo di possibilità» per poter rappresentare ciò che altrimenti ne rimarrebbe fuori.

Dal rapporto mutuamente esclusivo tra letteratura cavalleresca e realtà della guerra osservato nel caso dell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo, al consapevole ed esibito accantonamento della realtà come condizione di possibilità delle «gesta d'armi» nel *Furioso*, alla riflessione sui limiti del

¹⁹ «L'arme, che già sì liete in vista foro, / faceano or mostra paventosa e mesta: / perduti ha i lampi il ferro, i raggi l'oro, / nulla vaghezza a i bei color più resta. / Quanto apparia d'adorno e di decoro / ne' cimieri e ne' fregi, or si calpesta; / la polve ingombra ciò ch'al sangue avanza, / tanto i campi mutata avean sembianza» (*Gerusalemme liberata*, XX 52).

²⁰ Come ha notato Rivoletti (2021, 85-86), il passo di Hegel, che a sua volta rielabora alcune precedenti intuizioni di Schelling, riguarda la *Commedia* di Dante, di cui si dice che «ha ad oggetto l'agire eterno, il fine ultimo assoluto, l'amore divino nel suo intramontabile accadere e nelle sfere inalterabili, e come luogo del suo svolgimento prende l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso ed in questa esistenza immutabile *immette* [*senkt...hinein*] il mondo vivente dell'agire e del patire umano, anzi delle gesta e dei destini individuali» (Hegel 1997, 1235, corsivo aggiunto).

²¹ Le parole di Tasso si leggono a margine dell'ottava che contiene la meditazione di Argante sul manoscritto conservato alla Biblioteca Estense di Modena e siglato Es3; la segnalazione, dovuta ad Angelo Solerti, è stata ripresa da Franco Tomasi nel suo commento al poema (cfr. Tasso 2009, 1143). Un bilancio sintetico ma aggiornato della situazione filologica della *Gerusalemme liberata* si può leggere in Russo 2023, 128-130.

codice come modalità di rappresentazione della realtà con Tasso: il percorso del saggio qui proposto ha privilegiato una lettura di *Mimesis* e della teoria ‘nascosta’ di Auerbach analoga a quella suggerita da Francesco Orlando, incline cioè a valorizzare la duttilità degli strumenti di lettura del rapporto tra codici e referenti che si possono ricavare da *Mimesis* (o discutendo *Mimesis*) piuttosto che disponibile a riprendere la «filosofia della storia» (cfr. Mazzoni 2022, 31-41) sottesa alla ‘grande narrazione’ del libro. Può darsi che si tratti di un effetto inevitabile, persino di una parziale distorsione, necessaria se ci si vuole dare l’obiettivo di mettere alla prova Auerbach su testi di un’epoca di cui lo stesso Auerbach ha detto poco. E tuttavia, se anche questa lettura dovesse contraddire in parte quella «filosofia della storia», ciò non sarebbe forse altro che una prova ulteriore, diversa e complementare, del fatto che, come ha scritto ancora Guido Mazzoni, «continuiamo a usare un’opera di settantasei anni fa» – anni che nel frattempo sono diventati settantanove – «perché la sua filosofia della storia ci persuade ancora», perché «coglie ciò che per noi rimane l’essenziale» e soprattutto perché «rende possibile, alla lunga, la sua stessa critica» (Mazzoni 2022, 52).

Riferimenti bibliografici

- Ariosto, Ludovico, 2012. *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Florian, Milano, Rizzoli.
- Ascoli, Albert Russell, 1987. *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press.
- Ascoli, Albert Russell, [2001] 2011. «Ariosto and the “Fier Pastor”: Form and History in *Orlando Furioso*», in Id., 2011, *A Local Habitation and a Name: Imagining Histories in the Italian Renaissance*, New York, Fordham University Press, 205-242.
- Ascoli, Albert Russell. 2016. «Proemi», in Izzo 2016, 341-365.
- Auerbach, Erich, [1946] 1956. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi.
- Auerbach, Erich, [1958] 1960. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, tr. it. di Fausto Codino, Milano, Feltrinelli.
- Auerbach, Erich, 2014. «Literatur und Krieg», in Id., *Kultur als Politik. Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas (1938-1947)*, a cura di Christian Rivoletti, tr. tedesca di Christoph Neumann, Konstanz, Konstanz University Press, 33-49.
- Baldassarri, Guido, 1977. «Introduzione ai *Discorsi dell'arte poetica*», *Studi Tassiani* 26, 5-38.

- Baldassarri, Guido, 1982. *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni.
- Baldassarri, Guido, 2016. «Canto IX», in Bucchi / Tomasi 2016, 273-293.
- Barchiesi, Alessandro, 1984. *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, Giardini.
- Bellini, Eraldo, 2010. «Note per Galileo e Tasso», in Bellini, Eraldo / Girardi, Maria Teresa / Motta, Uberto (ed.), 2010. *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, Milano, Vita e Pensiero, 333-356.
- Bocca, Lorenzo, 2014. *Le Lettere poetiche e la revisione romana della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Boiardo, Matteo Maria, 1999. *L'inamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano – Napoli, Ricciardi.
- Boiardo, Matteo Maria, 2015. *Pastorale – Carte de Triomphi*, a cura di Cristina Montagnani e Antonia Tissoni Benvenuti, Scandiano – Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo – Interlinea.
- Bolzoni, Lina, [1998] 2012. «A proposito di *Gerusalemme liberata* XIV 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)», in Ead., 2012. *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 363-375.
- Bolzoni, Lina, 2002. «“O maledetto, o abominoso ordigno”. La rappresentazione della guerra nel poema epico cavalleresco», in Barberis, Walter (ed.), 2002. *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e pace*, Torino, Einaudi, 201-247.
- Brandalise, Adone, 2009. «Il canone di Don Chisciotte», in Paccagnella, Ivano / Gregori, Elisa (ed.), 2009. *L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone – Innsbruck, 5-8 luglio 2007), Padova, Esedra, 355-363.
- Bruscagli, Riccardo, [1992-1993] 2003. «L'errore di Goffredo (G.L. XI)», in Id. 2003. *Studi cavallereschi*, Firenze, SEF, 167-198.
- Bucchi, Gabriele / Tomasi, Franco (ed.), 2016. *Lettura dell'Orlando furioso*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I., Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016.
- Cabani, Maria Cristina, 1982. «Il poemetto di Mambrino Roseo da Fabriano», in Scarano, Emanuella / Cabani, Maria Cristina / Grassini, Ileana, 2012. *Sette assedi di Firenze*, Pisa, Nistri-Lischi, 214-250.
- Calvino, Italo, [1970] 2012. *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, illustrato da Grazia Nidasio, Milano, Oscar Mondadori.
- Canavaggio, Jean, [2005] 2006. *Don Chisciotte dal libro al mito. Quattro secoli di erranza*, tr. it. di Marianna Matullo, presentazione di Francisco Rico, postfazione di Enrico Di Pastena, Roma, Salerno Editrice.
- Casari, Mario / Preti, Monica / Wyatt, Michael (ed.), 2022. *Ariosto and the Arabs: Contexts for the Orlando Furioso*, Cambridge – Rome, Harvard University Press – Officina Libraria.

- Casadei, Alberto, 1988. *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche al terzo Furioso*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Casadei, Alberto, 1997. *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli.
- Casadei, Alberto, 2016. «Storia», in Izzo 2016, 387-403.
- Castellana, Riccardo, 2009. *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide.
- Cavallo, Jo Ann, [2013] 2017. *Il mondo oltre l'Europa nei poemi di Boiardo e Ariosto*, tr. it. di Corrado Confalonieri, Milano, Bruno Mondadori.
- Close, Anthony, 1978. *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Close, Anthony, 2000. *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford, Oxford University Press.
- Confalonieri, Corrado, 2022. *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La Gerusalemme liberata e una nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci.
- Confalonieri, Corrado, 2024. «Guerre solinghe e privati cavalieri. I duelli 'qualificati' della Gerusalemme liberata», in Gambacorti, Irene (ed.), 2024. *Duellanti: da Omero a Ridley Scott*, in *Sinestesie* 30, in corso di stampa.
- Confalonieri, Corrado, 2025. «“Dentro dimora, e fuor si spazia”: stati di cose e stati d'animo in Torquato Tasso», in Favaro, Maiko (ed.), 2024. *Vizi, virtù e passioni in Torquato Tasso*, Atti del Convegno di Studi (Sapienza Università di Roma, 12-14 giugno 2024), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, in corso di stampa.
- Conte, Gian Biagio, 1981. «A proposito dei modelli in letteratura», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 6, 147-160.
- Dalmas, Davide, 2024. *Ariosto apocalittico e politico*, Macerata, Quodlibet.
- Delcorno Branca, Daniela, 1995. «Orlando e Agricane alla fontana», in Magnani, Franca (ed.), 1995. *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, Napoli, Loffredo, 57-65.
- Di Gesù, Matteo, 2020. *L'Orlando furioso, l'Italia (e i Turchi). Note su identità, alterità e conflitti*, Macerata, Quodlibet.
- Durling, Robert M., [1965] 2017. *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale*, introduzione, tr. it. e cura di Ida Campeggiani, Pisa, Pacini.
- Erspamer, Francesco, 1982. *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- Ferretti, Francesco, 2010. *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini.
- Ferretti, Francesco, 2024. «Tre (o quattro?) discorsi sul metodo. Sui *Discorsi dell'arte poetica*», in Alziati, Federica / Favaro, Maiko / Vagni, Giacomo (ed.), 2024. *Tra apologia e inchiesta. Studi sulle prose di Torquato Tasso*, Città di Castello, I libri di Emil, 11-40.
- Forni, Giorgio, [2006] 2012. «Ariosto e l'ironia», in Id., 2012. *Risorgimento*

- dell'ironia. *Riso, persona e sapere nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Carocci, 94-115.
- Galilei, Galileo, 1943. *Scritti letterari*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier.
- Gargano, Antonio, 2020. «“Dulcinea incantata”, tra effetto comico e soluzione tragica», in Brugnolo, Stefano / Campeggiani, Ida / Danti, Luca (ed.), 2020. *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Cesati, 737-750.
- Girardi, Maria Teresa, 2023. «Tasso teorico: i due tempi dei Discorsi», in Russo / Tomasi 2023, 99-121.
- Godard, Alain, 2007. «Sur l'“erreur” de Godefroi (*Jérusalem délivrée*, chant XI)», *Italies* 11, 37-55.
- Guicciardini, Francesco, 1981. *Storia d'Italia*, a cura di Emanuella Scarano, Torino, UTET, 1981.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1997. *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi.
- Hempfer, Klaus W., [1987] 2004. *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento*, tr. it. di Hans Honnacker, Modena, Panini.
- Izzo, Annalisa (ed.), 2016. *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma, Carocci.
- Jossa, Stefano, 2009. *Ariosto*, Bologna, Il Mulino.
- Jossa, Stefano, 2016. «Ironia», in Izzo 2016, 177-197.
- Jossa, Stefano, 2017. «Un poeta in lotta con la materia. Con Ariosto, senza Calvino», *Doppiozero*, 7 gennaio 2017. URL: <http://www.doppiozero.com/con-ariosto-senza-calvino> consultato il 10/01/2025.
- Maldina, Nicolò, 2017. *Ariosto e la battaglia della Polesella. Guerra e poesia nella Ferrara di inizio Cinquecento*, Bologna, Il Mulino.
- Mancini, Mario, 2016. «“Delicata empiria”, da Benjamin a Bachtin», in *Ezio Raimondi lettore inquieto: atti del Convegno internazionale di studio e di ricordo* (Bologna, 26-28 novembre 2015), a cura di Andrea Battistini, Bologna, Il Mulino, 17-26.
- Mantovani, Alessandra, 2014. «La delicata empiria del lettore filologo. Un ricordo di Ezio Raimondi», *Ecdotica* 11 (1), 155-169.
- Marola, Francesco, 2023. *La dialettica dei miti moderni. Faust e Don Giovanni, Amleto e don Chisciotte nella ricezione romantica (Germania ed Europa, 1790-1860)*, Modena, Mucchi, 2023.
- Mazzoni, Guido, 2022. «Il paradosso Auerbach», in Auerbach, Erich, 2022. *Letteratura mondiale e metodo*, tr. it. di Vittoria Ruberl e Simone Aglan, Buttazzi, con un saggio di Guido Mazzoni, Milano, nottetempo, 9-52.
- Meneghetti, Maria Luisa, 2009. «Realtà, realismo, straniamento: Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes», *Moderna* 11 (1-2), 165-177.
- Merlini, Ilaria, 2007. «La guerra tra Ferrara e Venezia nelle egloghe volgari di Matteo Maria Boiardo», in Menetti, Elisabetta / Varotti, Carlo (ed.), 2007. *La letteratura e la storia*, Atti del IX Congresso nazionale dell'AdI (Bologna

- Rimini, 21-24 settembre 2005), Bologna, Gedit, 445-453.
- Murrin, Michael, 1994. *History and Warfare in Renaissance Epic*, Chicago – London, The University of Chicago Press.
- Orlando, Francesco, 2007. «I realismi di Auerbach (intervista a cura di Giuseppe Tinè)», *Allegoria* 56, 36-51.
- Orlando, Francesco, 2009. «Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach», in Castellana, Riccardo (ed.), 2009. *La rappresentazione della realtà. Studi su Auerbach*, Roma, Artemide, 17-62.
- Orlando, Francesco, 2017. *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, prefazione di Thomas Pavel, Torino, Einaudi.
- Pavlova, Maria, 2020. *Saracens and Their World in Boiardo and Ariosto*, Cambridge – London, Legenda – Routledge.
- Perrotta, Annalisa, 2017. *I cristiani e gli Altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema di fine Quattrocento*, Roma, Bagatto Libri.
- Pinna, Giovanna, 2019. «Literature and Action: On Hegel's Interpretation of Chivalry», *Rivista di Estetica* 70, 141-155.
- Praloran, Marco, [2009] 2019. «La tradizione cavalleresca in Italia e *Mimesis*», in Id., 2019. *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di Nicola Morato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 229-249.
- Raimondi, Ezio, [2005] 2008. «Diacronia di un filologo», in Id., 2008. *Il senso della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 89-104.
- Renzi, Lorenzo / Pini, Donatella, 2013. «*Mimesis*, il realismo e il *Chisciotte*. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola», *Orillas* 2, 1-53. URL: <http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/309> consultato il 10/01/2025.
- Rivoletti, Christian, 2014. *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio.
- Rivoletti, Christian, 2017a. «Ironia, distanza e contrasto tra il poeta e il mondo: Ariosto e Tasso alle soglie della modernità», in Bolzoni, Lina / Payne, Alina (ed.), 2018. *The Italian Renaissance in the 19th Century: Revision, Revival, and Return*, Milano, Officina Libraria, 245-270.
- Rivoletti, Christian, 2017b. «Attualità, politica e storia nei saggi dell'esilio turco di Erich Auerbach», *Intersezioni* 37 (3), 381-396.
- Rivoletti, Christian, 2021. «Dal particolare all'universale: sulla ricezione di Dante nel romanticismo tedesco», in Brambilla, Simona / Mazzoni, Luca (ed.), 2021. *Dante fra Italia ed Europa nell'Ottocento*, Atti dei Seminari Internazionali Per Dante verso il '21 (Milano, novembre 2018 – luglio 2020), con la collaborazione di Stefania Baragetti, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 61-101.
- Rivoletti, Christian, 2023. «Ariosto e Dante. Sulla funzione modellizzante di alcuni aspetti narrativi e realistici della *Commedia*», *AOQU* 4 (1), 103-136. DOI: <https://doi.org/10.54103/2724-3346/20494>.

- Rivoletti, Christian, 2025a. «Ritrovamento di un dattiloscritto francese inedito di Erich Auerbach: *Letteratura e guerra* (Istanbul, 1940-41)», *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 7, 163-166.
- Rivoletti, Christian, 2025b. «Literature, War, and Exile: A Rediscovered Typescript by Erich Auerbach (Istanbul, 1940-41)», dossier, *Modern Language Notes* 140 (5), in corso di pubblicazione.
- Russo, Emilio, 2023. «*Gerusalemme liberata*», in Russo / Tomasi 2023, 123-158.
- Russo, Emilio / Tomasi, Franco (ed.), 2023. *Tasso*, Roma, Carocci.
- Saccone, Eduardo, [1970] 1974. «Boiardo, o dell'altra orbita», in Id., 1974. *Il soggetto del Furioso e altri scritti tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori.
- Santagata, Marco, 2016. *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta politica*, Bologna, Il Mulino.
- Scarano, Emanuella, 1996. «Guerra favolosa e guerra storica nell'*Orlando furioso*», in Lugnani, Lucio / Santagata, Marco / Stussi, Alfredo (ed.), 1996. *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Pacini Fazzi, 497-515.
- Scianatico, Giovanna, 2005. «Le “moderne cose”. Storia contemporanea nel *Furioso*», in Matarrese, Tina / Montagnani, Cristina (ed.), 2005. *Il principe e la storia*, Atti del convegno (Scandiano, 18-20 settembre 2003), Novara, Interlinea, 223-238.
- Scrivano, Riccardo, 1980. «Tasso e il teatro», in Id., 1980. *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci, 209-248.
- Segre, Cesare, 2016. «Canto XI», in Bucchi / Tomasi 2016, 315-326.
- Tasso, Torquato, 2009. *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR.
- Tinè, Giuseppe, 2013. *Erich Auerbach. Una teoria della letteratura*, Roma, Carocci.
- Tissoni Benvenuti, Antonia, 1987. «Le armi e le lettere nell'educazione del Signore nelle Corti padane del Quattrocento», *Mélanges de l'École française de Rome* 99, 435-446.
- Tomasi, Franco, 2017. «Raccontare la guerra in ottava rima nel Cinquecento», *Le forme e la storia* 10 (2), 63-80.
- Wellek, René, 1954. «Auerbach's Special Realism», *The Kenyon Review* 16 (2), 299-307.
- Wellek, René, [1991] 1995. *Storia della critica moderna*, edizione italiana a cura di Agostino Lombardo, vol. VII, *Germania, Russia ed Europa orientale, 1900-1950*, tr. it. di Giovanni Luciani, Bologna, Il Mulino.
- Williamson, Edwin, 2018. «La interpretación romántica del Quijote y sus detractores: una evaluación crítica», in Roncero López, Victoriano / Escudero Baztán, Juan Manuel (ed.), 2018. «*Doctos libros juntos*».

- Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 527-539.
- Wlassics, Tibor, 1974. *Galileo critico letterario*, Ravenna, Longo.
- Zakai, Aviku, 2015. «Constructing and Representing Reality: Hegel and the Making of Erich Auerbach's *Mimesis*», *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures* 4 (1), 106-133.
- Zanato, Tiziano, 2015. *Boiardo*, Roma, Salerno Editrice.
- Zatti, Sergio, [1983] 2024. *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. E un nuovo saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Milano, Milano University Press.
- Zatti, Sergio, 1990. *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Zatti, Sergio, 1999. «La frusta letteraria dello scienziato: le *Considerazioni al Tasso di Galileo*», *Chroniques italiennes* 58-59 (2-3), 193-207.
- Zatti, Sergio, 2016. *Leggere l'Orlando furioso*, Bologna, Il Mulino.
- Zatti, Sergio, 2021. «Il duello come forma simbolica. Ariosto Tasso Manzoni», in Barbieri, Alvaro / Peron, Gianfelice / Sangiovanni, Fabio / Zanon, Tobia (ed.), 2021. *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*, Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone – Innsbruck, 5-7 luglio 2019), Padova, Esedra, 197-212.

Manzoni e il realismo creaturale

SILVIA CONTARINI 

<https://orcid.org/0000-0001-8713-1692>

Università degli Studi di Udine

Abstract

The essay aims to address the question of Manzoni's realism in the light of Auerbach's categories, a topic that has already been the subject of critical discussion. Specifically, it focuses on Manzoni's concept of 'creaturely realism' and its antecedents, which include 17th-18th-century painting, Porta's poetry, and most notably Pietro Verri's *Osservazioni sulla tortura*, a text with which *I Promessi sposi* have been in dialogue since their origin. Finally, it addresses the question of the incompatibility between the idyll and Manzoni's realism, through a reconstruction of the early 19th-century debate on the modern idyll (Goethe, Chateaubriand, Fauriel) and a series of textual examples taken from *I Promessi sposi*.

È possibile – e produttivo – rileggere Manzoni alla luce di Auerbach? E viceversa, un romanzo come *I Promessi sposi* potrebbe rientrare nella stilistica «di forme morali ed estetiche» di cui tratta *Mimesis*? Non aveva dubbi uno dei più illustri studiosi della *Colonna infame*, Giancarlo Vigorelli, che nel 1976 suggeriva la sua antologia della critica, intitolata in maniera significativa *Manzoni e l'Italia "antimanzoniana"*, con un lungo saggio in cui il nome di Auerbach ricorre più di una volta:

Il romanzo – come è stato documentato e dimostrato dalla critica moderna, da Auerbach a Kermode – non è una operazione pagana, come in parte riteneva, nel solco giansenista Sainte-Beuve (“Tout roman est contraire au véritable christianisme, parce que tout roman renferme en soi et caresse plus ou moins un idéal de félicité sur terre, ou un idéal de douleur...”), ma

consucia o inconscia, è un'operazione cristiana, o comunque nata dall'Albero del Bene e del Male che dal vecchio arriva al nuovo Testamento. Il romanzo, va a concludere Auerbach, è biblico e precristiano, non omerico e classico, "...tutto il contenuto omerico – è detto già dalle prime pagine di Mimesis – rimane leggendario, e invece il contenuto del Vecchio testamento, più procede la narrazione, più s'avvicina alla storia...". E il Manzoni, tanto si sottrae alla leggenda, tanto abolisce miti e mitologie (più tardi, anche quelle che affiorano dal Romanticismo), per avvicinarsi alla storia, da incarnarla ed esemplarla nella povera storia quotidiana di due contadini lombardi: la quale è storia umana e sacra ad un tempo, ma né leggendaria né idillica, bensì drammatica [...]. (Vigorelli 1976, LXV)

Manzoni, continua Vigorelli, contrappone l'«ordine formale dell'«idillio» classico» al «vitale disordine del «romanzo»», al punto che «è quasi pleonastico, se non fosse polemico, che il saggio sui *Promessi sposi* di Ezio Raimondi si intitoli *Il romanzo senza idillio*» (ivi, LXVII). Torneremo dopo sulla funzione ermeneutica del libro di Raimondi, secondo il quale *I Promessi sposi* hanno avuto il merito di neutralizzare «i ritorni dell'eroico e del patetico introspettivo» nella letteratura del primo Ottocento, mettendo in scena «una «macchina sociale» che dissolve l'illusione del «romanesque» in un misto di «grande e di meschino»» (Raimondi [1974] 2000²a, 69).

Conviene ora seguire ancora per un poco il ragionamento di Vigorelli là dove osserva, ricordando una lettera di Manzoni a Claude Fauriel del 1823, che nel romanzo «si può e si deve buttare tutto quel che è vita», senza fare del materiale narrativo «una scelta privilegiata, poetizzata e poetizzante» (Vigorelli 1976, LXVII-LXVIII). In altri termini, il genere moderno del romanzo comporta l'affrancamento delle convenzioni letterarie per lasciare spazio a quello che Raimondi nel suo commento ai *Promessi sposi* di lì a poco definirà, con Gadda, «il registro retrospettivamente biologico» di una scrittura chiamata a confrontarsi con la pluralità dell'esistenza (Raimondi [1990] 2004²a, 39).

Nel caso di Manzoni l'apertura alla realtà della provincia secentesca segnata dalla peste è possibile, secondo Vigorelli, perché all'origine della sua operazione letteraria non ci sono solo le fonti ufficiali, ma il racconto ancora tragicamente sentito di quelle vicende, «tramandato dalla viva voce dei contadini del circondario lecchese» (Vigorelli 1976, LXX-LXXI). Dunque nel romanzo la peste è un evento «inevitabile» e non ««un sovraccarico di storia»», come lamentava Goethe. «Il Manzoni, addossandosi, da lombardo, quella peste», non intendeva svestire «l'abito del poeta», per «paludarsi da storico» (ivi, LXXI), ma al contrario

da poeta, e da poeta cristiano, rientrava nel sangue, nelle viscere, di quel suo popolo sul quale quella peste nefanda pesava ancora, anche come flagello d'un Dio terribile: ed era ai suoi altari che dalle povere navate delle chiese di paese saliva ancora, fondata su dolori passati e presenti, l'implorazione inesaudita «a peste, fame, et bello, libera nos, Domine», e sarà il Manzoni a raccoglierne, non da storico, «l'ascolto delle voci, dei lamenti, – dirà Testori – la litania insomma d'un popolo colpito e straziato nel suo greve sangue». (*ibid.*)

Nella visione di Vigorelli il richiamo esplicito a Testori subito dopo quello di Raimondi è indizio di un itinerario critico chiaro e riconoscibile, che rimanda alla comune lezione di Roberto Longhi e al rapporto, indagato da Mina Gregori e dallo stesso Testori, tra il romanzo di Manzoni e l'arte figurativa del Sei e del Settecento (cfr. Gregori 1950; Testori 1985), nella quale per la prima volta si affacciava quella rappresentazione realistica del quotidiano che avrà il suo apice nei ritratti popolari di Giacomo Ceruti: il pittore di cui «quasi ogni quadro» può «porsi come termine di confronto [...] della poesia manzoniana» (Testori 1985, 20). Così almeno ritiene il critico che di Ceruti è stato studioso partecipe e senza riserve:

La grandezza del Ceruti, inedita a quei tempi e, per la verità, non molto edita neppur dopo, fu d'aver sentito e rappresentato (con quella straordinaria coincidenza del moto affettivo e del lume mentale che gli fu propria) che la parte scelta, la «turba infetta» del parroco di Barbariga, non avrebbe potuto esistere nella sua derelitta, grama ed indigente pienezza, altrimenti che trasferendo nell'arte insieme a sé la completa prospettiva della storia e della società in cui tirava o strascicava innanzi la vita [...]. Questa prospettiva cerutiana non solo mostrò di rispettare la verità storica e sociale del tempo, ma altresì di scendere più a fondo e così cogliere la verità lenta, inarrestabile e fluviale dell'esistere intero; il suo nodo complesso, ma infallibile; forse troppo ritardato, per chi aveva ragioni di fame e d'umana dignità da difendere, ma poi ai giorni giusti sicuramente trionfante; quel fiume in cui non è dolore, non pianto, non giorno di fame o di paura che non cada a ingrossarne il fluire; a renderlo, se necessario, minaccioso e definitorio. (Testori 1995, 450)

Già nel saggio sui precedenti del Caravaggio, Longhi aveva attirato l'attenzione sulla rivolta dei pittori della realtà contro «la supremazia idealistica di quel pezzo d'Italia che si trova “intra Tevere et Arno”» (Calogero 2024, 41), ricordando l'esempio emblematico del Foppa, che non solo aveva osato mostrare il corpo nudo di un contadino, ma aveva trasformato un tema sacro, l'*Uccisione di san Pietro*, in un crudo fatto di sangue ambientato in un paesaggio naturale che «parrebbe descritto dal Manzoni» (Longhi [1928-1929] 1968, 102). Sulla tonalità realistico-creaturale della scrittura manzoniana era ritornato anche Testori in occasione della mostra allestita a Palazzo Reale di Milano nel 1985 con l'intento esplicito – lo rammentava nell'introduzione Vigorelli – di «arrivare a una lettura meno convenzionale, meno remissiva» (1985, 11) dei *Promessi sposi*. Sia il saggio di Vigorelli in apertura di catalogo, che quello successivo di Testori, intitolato *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, muovono dalle dichiarazioni dell'autore: il primo dalla lettera del 1932 al traduttore francese Jean-Baptiste de Montgrand, dove i *Promessi sposi* sono definiti «un bal pour les pauvres» (*ibid.*), il secondo dalla lettera «fondamentale» di Manzoni al Fauriel del 29 maggio 1822. Vale la pena di riportare un passo di quest'ultima con il commento di Testori:

“...faccio quel che posso per penetrare nello spirito dell'epoca che voglio descrivere, per vivere in essa...”. Ora non v'è dubbio che, in questo denunciato bisogno di “penetrare”,

una finestra grande (grande e, insieme, com'aveva da essere, segreta) gliel'offrisse proprio la storia dell'arte; magari non ancor recepitata per tale, bensì, e solo, quale entità esprimente (ed emovente); ma come, in tal modo, contribuente al formarsi della conoscenza indispensabile a "vivere" dentro un'epoca, arte prima, e romanzo poi, son lì a dimostrarlo; e a dimostrarlo, per dir così, a parità di diritti, di gradi e di bellezza. (Testori 1985, 13)

Mantenendo sullo sfondo queste considerazioni, che evocano più o meno consapevolmente il lessico di *Mimesis*, si può allora provare a definire con maggiore esattezza i caratteri del realismo manzoniano. In maniera diversa da Stendhal, anche la sua visione si fonda su di una «esattissima e particolarissima conoscenza delle condizioni storiche, sociali ed economiche d'un ben determinato momento storico» (Auerbach [1946] 2000, II, 221), e sotto questo aspetto l'autore dei *Promessi sposi* è senza dubbio, almeno per l'area italiana, «il fondatore di quel moderno realismo serio che può rappresentare l'uomo se non incluso entro una realtà politica e sociale ed economica» (ivi, 231). Non si tratta dunque solo di mettere in relazione, come voleva Madame De Staël, la letteratura e le istituzioni sociali, ma, per citare di nuovo Auerbach, di ricollocare gli uomini di cui «con serietà» si narra la sorte, «nella loro cornice storica e sociale» (ivi, 243), come recita la lettera del 29 maggio 1822 di Manzoni al Fauriel, una vera e propria attestazione di poetica nella quale si riaffaccia l'idea cardine dell'immersione nella realtà dei fatti:

Sachez donc que je suis enfoncé dans mon roman dont le sujet est place en Lombardie, et l'époque de 1628 à 31. Les memoires qui nous restent de cette époque présentent et font supposer une situation de la société fort extraordinaire: le gouvernement le plus arbitraire combiné avec l'anarchie féodale et l'anarchie populaire: une législation étonnante par ce qu'elle prescrit, et par ce qu'elle fait deviner, ou qu'elle raconte: une ignorance profonde, féroce, et prétentieuse: des classes ayant des intérêts et des maximes opposées, quelques anecdotes peu connues, mais consignées dans des écrits très dignes de foi, et qui montrent un grand développement de tout cela, enfin une peste qui a donné de l'exercice à la scleratesse la plus consommée et la plus déhontée, aux préjugés les plus absurdes, et aux vertus les plus touchantes. (Manzoni / Fauriel 2000, 352-353)

Nella seconda parte della lettera Manzoni delinea una serie di antitesi fondative del suo percorso verso il romanzo: la storia («la manière d'agir des hommes») contro il *romanesque*, il reale contro l'ideale, la molteplicità dell'esistenza contro l'unità artificiale di ogni visione letteraria. È un'esigenza, quella del realismo, che viene da lontano, se è vero che in una lettera indirizzata sempre al Fauriel il 25 marzo del 1816, quando ancora ragionava nell'ottica assai più normativa del genere tragico, lo scrittore reduce dalla lettura di Shakespeare si trovava a dover constatare, fra ironia e desolazione, la frattura tra letteratura e vita propria di una certa tradizione culturale:

Après avoir bien lu Shakespeare [...], et après y avoir songé, mes idées se sont bien changes sur certaines reputations, je n'ose pas dire davantage, car je veux tout-de-bon faire une Tragedie, et il n'y a rien de si ridicule que de médire de ceux qui en ont fait, et qui passent

pour des maîtres de l'art. Mais que de peine on a pris souvent pour faire mal! Pour écarter de choses belles et grandes qui se présentaient naturellement, et qui n'avaient d'autre inconvénient que de ne pas être conformes au système étroit et artificiel de l'auteur! Quel étude pour ne faire parler les hommes ni comme ils parlent ordinairement, ni comme ils pourraient parler, pour écarter la prose et la poésie, et pour y substituer le langage rhétorique le plus froid et le moins adapté à produire des mouvements sympathiques! (Ivi, 199)

Lasciando per il momento da parte il modello di Shakespeare, su cui dovremo ritornare, ci si può chiedere anzitutto da dove nasce il realismo «di stile» di Manzoni, che gli studi di matrice longhiana riconducono, fuori da una tradizione letteraria in gran parte inerte, alla sensibilità per il mondo popolare presente nelle arti figurative. L'«epica *in absentia* di eroi» del Porta, con il «contrasto tra la nobiltà della forma, lavoratissima, e l'indegnità della materia che ne è rivestita» (Isella 1976, 17), rimane senza dubbio un precedente prezioso, tanto che, come ha osservato Angelo Stella, nella cultura del tempo, così facile a fraintendere o a misconoscere la portata rivoluzionaria dei *Promessi sposi*, «il Porta sembra a volte il solo destinatario, l'unico interlocutore dei testi manzoniani» e anzi «il dedicatario ideale del romanzo» (1976, 46). E tuttavia, «perché *i disgrazzi* dei vari Bongee» non si riproponessero «all'infinito» era necessario «che costoro si impadronissero della lingua, che diventassero Lorenzo Tramaglino» (*ibid.*), trasferendo nella lingua italiana «un discorso sociale che l'impegno risorgimentale riuscirà a fraintendere ancora per mezzo secolo» (*ibid.*).

Estendendo la prospettiva all'indietro c'è anche un altro elemento di cui tenere conto, vale a dire il rapporto genetico del romanzo con le *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri. Si deve ancora a Ezio Raimondi il merito di aver richiamato per la prima volta l'attenzione sulla lettera di Ermes Visconti a Victor Cousin del 30 aprile 1821, quasi certamente ispirata da Manzoni stesso e scritta per così dire a quattro mani, pochi giorni dopo l'inizio della stesura del romanzo battezzato proprio da Visconti *Fermo e Lucia*, che porta la data del 24 aprile. «La mappa che vi si disegna», commenta Raimondi, «è di una compiutezza tanto più memorabile, se si pensa che più tardi, nella lettera a Fauriel del 5 novembre, lo stesso Manzoni parlerà della pagina del Visconti come del "projet" del "roman", trasmesso per un primo giudizio agli amici di Francia» (Raimondi [1974] 2000²a, 67). Un passo della lettera, oramai nota alla critica ma forse non ancora considerata in tutte le sue implicazioni, merita di essere trascritto per intero:

La tragédie d'Adelgise ne sera pas achevée cet année; car Alexandre a été entraîné par la lecture de Walter Scott à écrire un roman en prose. Walter Scott, dit-il, a révélé une carrière nouvelle aux romanciers; le parti qu'on peut tirer des mœurs, des habitudes domestiques, des idées, qui ont influé sur le bonheur et sur les malheurs de la vie à différentes époques de l'histoire de chaque pays. Alexandre donc a entrepris de représenter les Milanais de 1630, les passions, l'anarchie, les désordres, les folies, les ridicules de ce temps-là. Une peste qui a ravagé la Lombardie précisément à cette époque; quelques anecdotes très intéressantes de la vie du

Cardinal Borromeo, le fondateur de notre Ambrosienne; le fameux procès que nous appellons de la Colonne Infâme, chef d'œuvre d'autorité, de superstition et de bêtise, va lui fournir assez de matière pour enter la fable du Roman sur des faits avérés. (Manzoni 1986, 825)

Ciò su cui vale la pena di insistere non è la pittura dei costumi alla Scott, da cui Manzoni prenderà molto presto le distanze, ma la scelta del periodo e degli eventi del romanzo, significativamente connotati dalla serie degli aggettivi che li accompagnano. Il «fameux procès» della *Colonna infame* allude con tutta evidenza alla rilettura illuministica di Verri, che ricostruendo la vicenda storica con appassionato rigore aveva mostrato la logica aberrante della sentenza contro i cosiddetti untori con argomentazioni serrate dalle quali lo stesso Manzoni prenderà a sua volta le mosse, di lì a poco, in quella che diventerà l'*Appendice storica su la Colonna infame* nella prima redazione del romanzo. Ma di là dalle considerazioni giuridiche e morali, ci si può chiedere se le *Osservazioni della tortura*, redatte nel 1776-77 e pubblicate postume da Pietro Custodi solo nel 1804, non siano state decisive anche per un'altra ragione, che riguarda la struttura compositiva del testo: non un trattato filosofico, come il *Dei delitti e delle pene* di Beccaria a cui pure Pietro aveva collaborato, ma l'esposizione di un caso esemplare nel quale i personaggi della Milano popolare venivano direttamente sulla scena. Attingendo per ampi stralci agli incartamenti giuridici relativi agli interrogatori degli imputati, Verri aveva scelto infatti di lasciar parlare direttamente le vittime, accusate di un crimine fino ad allora mai messo in dubbio dalla storia ufficiale, riservandosi il compito di commentare a margine gli errori e le deliberate falsità degli inquisitori.

Come ha osservato Natalie Zemon Davis in un libro spesso citato da Carlo Ginzburg, *Il ritorno di Martin Guerre*, se nel riportare in luce le vicende del passato le fonti letterarie risultano di scarso interesse proprio perché la rappresentazione delle classi basse popolari prevede «lo schema classico del villico come oggetto di commedia» (Zemon Davis [1983] 2022, 14), viceversa gli atti delle autorità giudiziarie, e in particolare le giurisdizioni criminali, lasciano intravedere qualcosa di quel mondo invisibile, come nel caso dell'*Arrest Memorable* di Jean de Coras, in cui l'eminente giurista riassunse le prove, le argomentazioni formali e i pareri di una causa criminale del 1560 che gettava luce sui matrimoni contadini, corredandoli di proprie annotazioni: «non già di commedia si trattava, egli osservò bensì di una tragedia, nonostante che gli attori fossero semplici villici, “persone basse e vili”» (ivi, 16).

Qualcosa di simile avviene nelle *Osservazioni sulla tortura*. La novità dell'operazione di Verri non risiede solamente nella rilettura critica dei fatti storici e nella riabilitazione delle vittime dell'arbitrio giudiziario, ma nel tentativo di rendere accessibile, attraverso le carte del processo, il loro vissuto autentico. Non c'è dubbio che scegliendo di non sovrapporre la sua parola a quella delle vittime, ma di lasciar parlare, attraverso le trascrizioni dei verbali, gli attori inconsapevoli di quella che il fratello Alessandro definisce in una lettera «una nobilissima tragedia» (Verri / Verri 1919-1942, IX, 19), Pietro

inaugura un genere alternativo di scrittura della storia, che non solo sottopone al vaglio le fonti ufficiali, ma richiama dal passato frammenti di esistenze destinate all'oblio.

È la medesima prospettiva, a guardare bene, che muove Manzoni alla creazione del microcosmo lombardo di Renzo e Lucia, con la differenza che nella storia riesumata da Verri non vi è nulla di inventato se non il «funesto romanzo» (Verri 2006, 74) tessuto dagli inquisitori per trovare le prove del delitto. Nella realtà concreta delle carte giudiziarie il racconto delle vite dei suoi umili protagonisti viene scritta, prima che sulla pietra della Colonna Infame, depositaria della memoria ufficiale, sulla carne viva degli imputati di cui gli atti del processo rimandano con accenti quasi cristologici i terrori, le angosce, lo stupore incredulo e il senso acuto di desolazione e di abbandono. Il dialogo inquieto e profondissimo di Manzoni con il testo delle *Osservazioni sulla tortura*, che continua fino alle soglie degli anni Quaranta dell'Ottocento, nella riproposizione convinta della *Storia della Colonna infame* come capitolo conclusivo del romanzo, comincia di qui: dalla consapevolezza di una radice comune da cui la sua visione cristiana e romantica del male non può prescindere, anche quando l'autore si trova a riesaminare, correggere e talvolta contraddire il percorso difficile, a tratti sofferto, compiuto dalla ragione negli abissi dell'animo umano e delle sue passioni.

Nel presentare il suo libro al lettore, Verri aveva indossato le vesti inedite dell'avvocato difensore delle vittime, con un approccio empatico che si fondava sull'esercizio illuministico della compassione:

Io mi asterrò dal declamare, almeno me lo propongo, e se la natura mi farà sentir la sua voce talvolta e la riflessione mia non accorrerà sempre a soffocarla, ne spero perdono, procurerò di reprimerla il più che potrò: giacché non cerco di sedurre né me stesso né il lettore [...]. Non aspetto gloria alcuna da quest'opera: ella verte sopra di un fatto ignoto al resto dell'Italia, vi dovrò riferire de' pezzi di processo, e saranno le parole di poveri disgraziati e incolti che non sapevano parlare che il lombardo plebeo, non vi sarà eloquenza o studio di scrivere: cerco unicamente di schiarire un argomento che è importante; se la ragione farà conoscere che è cosa ingiusta, pericolosissima, e crudele l'adoperar le torture, il premio che otterrò mi sarà ben più caro che la gloria d'aver fatto un libro, avrò difesa la parte più debole e infelice degli uomini miei fratelli. (Verri 2006, 49-50)

Manzoni avvertirà in modo netto la frattura che separa la visione degli storici precedenti, pronti ad avallare il pregiudizio dei giudici, dall'atteggiamento partecipe delle *Osservazioni*, che si confrontano con il «vero dell'uomo» (Raimondi [1990] 2004^{2b}, 201). Lo conferma l'elogio dello storico che compare già nell'*Appendice Storica su la Colonna Infame*, nella prima redazione del romanzo. Dopo essersi soffermato con sdegno sopra l'«omaggio» unanime tributato dalla letteratura tutta al simbolo «d'un sì vergognoso errore», e sulle voci «d'imprecazione e di obbrobrio» che «per un secolo e mezzo circa» avevano risposto «agli ultimi gemiti di quelle vittime», Manzoni riconosce lo slancio generoso di Verri, «il quale vide, come tanti altri, una colonna; ma non andò,

come tanti altri, a pensare che un pezzo di granito fosse il criterio d'un fatto morale», e «ricordandosi che la parola umana può esprimere il vero e il falso», si pose a ricostruire con pazienza le circostanze di un delitto «atrocissimo, stranissimo, insensatissimo», «con quell'impeto sapiente che fa trionfare la verità, quando però l'ora sia giunta»: «così dopo centoquarantasette anni, s'intese per la prima volta, su quel fatto, una voce umana, spiegata; una voce che per la prima volta dava secondo il merito, la compassione e il biasimo». (Manzoni 2002, 291)

Bisogna aggiungere che la sensibilità storica riconosciuta al Verri delle *Osservazioni* aveva ricevuto nuovo impulso, in anni più vicini, dalle *Lettres sull'Histoire de France* di Augustin Thierry: un libro rivoluzionario e senza dubbio fondamentale per Manzoni, di cui giova ricordare almeno il passo nel quale il maestro della storiografia romantica contesta l'utilità delle storie nazionali, composte da una serie di «*récits, vaguement pompeux, où un petit nombre de personnages privilégiés occupent seuls la scène historique, et où la masse entière de la nation disparaît derrière les manteaux de cour*» (1827, 4). A questa narrazione retorica del passato, priva di «cet intérêt de sympathie qui attache en général les hommes au sort de qui leur rassemble» (*ibid.*), Thierry oppone una storiografia dotata di «une sensibilité assez vive pour s'attacher à la destinée d'une nation tout entière, et la suivre à travers les siècles comme on suit les pas d'un ami dans une course périlleuse» (*ivi*, 6).

Lo scopo non è in ogni caso di individuare una o più fonti del discorso manzoniano, quanto piuttosto di delineare l'orizzonte entro cui prende forma l'impianto dialogico di un romanzo che si fonda sul confronto delle voci e degli stili, dove il registro linguistico è sempre collegato al problema del potere e dei suoi abusi: da questo punto di vista le *Osservazioni sulla tortura* sono un precedente di rilievo proprio in virtù del loro statuto ibrido, nel quale il latino degli inquisitori si contrappone drammaticamente al dialetto degli imputati, dentro uno scenario che non è solo giuridico, ma antropologico e morale. Per questa via, la ricerca del realismo serio di Manzoni si estende al corredo figurativo del romanzo, attraverso una serie di antitesi radicali che contribuiscono a mettere in dubbio l'ipotesi di un risarcimento attraverso la scrittura, all'origine dell'operazione storica dell'illuminista Verri. L'edizione Guglielmini Redaelli dei *Promessi sposi* presenta, all'inizio della *Colonna infame*, la casa di una delle vittime, il barbiere Giangiacomo Mora, rasa al suolo dopo la sua condanna, per erigere la lapide che ne consacra l'infamia. Sullo stipite della porta si legge chiaramente l'insegna che recita «G.G. Mora barbiere» e sull'uscio si intravedono un ragazzetto e una donna ferma sulla soglia della casa-bottega a colloquio con un'altra donna del vicinato, accompagnata da una bambina. Sempre Verri aveva cercato di ricostruire, attraverso i libri della parrocchia, le vicende della famiglia di Mora, dispersa dopo l'esecuzione del padre e la distruzione della casa. In una nota delle *Osservazioni sulla tortura* si leggono, recuperato dalla mano pietosa dello storico, queste scarse notizie, alle



Le illustrazioni sono tratte dall'edizione critica dell'edizione definitiva 1840-1842 dei *Promessi sposi* a cura di L. Badini Confalonieri, vol. 1. Si ringrazia il curatore del volume e l'Editore Salerno (ora Editrice Antenore S.r.l) per averne autorizzato la riproduzione

quali Manzoni non deve essere rimasto insensibile, se è vero che riaffiorano nel romanzo sotto forma di immagini:

Dai libri Parrocchiali di San Lorenzo si vedono battezzate quattro figlie di Messer Giō Giacomo Mora e di Clara: cioè 1616. Ultimo Genn.o Anna; 1618. 29 Genn.o Clara Valeria; 1623. 12 Genn.o Teresa; 1624. 5 Giugno altra Teresa, onde è verosimile che l'antecedente fosse morta. Egli aveva probabilmente in casa l'ultima che appena avea compiuti i sei anni. Se v'erano le due prime una aveva compiuti gli anni 14, l'altra anni 12, ed è verosimile che fossero col padre. (Verri 2006, 67)

Posto dinanzi al racconto visivo che accompagna, integrandola, la parola del testo, il lettore avverte un contrasto drammatico tra la scena pacifica vita domestica che conclude la storia di finzione nella cucina di Renzo e Lucia, con la famiglia riunita, e quella iniziale della Colonna infame, su cui incombe l'ombra della morte e della miseria.

Commedia e tragedia stanno l'una accanto all'altra, o per meglio dire sono l'una lo specchio dell'altra. Posta dinanzi agli eventi drammatici del processo del 1630, il «sugo della storia», ovvero la morale consolatoria trovata dai due sposi a risarcimento delle sofferenze patite, mostra tutta la sua provvisoria fragilità.

Come aveva già intuito Raimondi, la questione dell'idillio, o per meglio dire il suo ruolo all'interno del romanzo, è a tutti gli effetti cruciale, e vale dunque la pena di rifletterci ancora un poco nella prospettiva di Auerbach, che legge nell'idillio, al pari del comico, un esempio di pittura stilizzata del quotidiano. Se i limiti della forma dell'idillio appaiono subito evidenti al Manzoni lettore di Shakespeare, più ambigua è la posizione dei suoi contemporanei, attratti da quella che Schiller aveva definito la «rappresentazione poetica di un'umanità innocente e felice» (Schiller 2014, 66).

Nel *Génie du christianisme*, Chateaubriand si era soffermato sul confronto fra l'immaginario classico, percepito come anacronistico, e quello cristiano, vicino alla sensibilità etica ed estetica dei moderni. A suo avviso, l'immagine evangelica della natività, del Dio nella mangiatoia si prestava a definire la poetica del cristianesimo, nella quale la semplicità del linguaggio è inversamente proporzionale alla magnificenza degli oggetti trattati. Nel capitolo che contrappone le similitudini omeriche, fondate sul dettaglio minuto, a quelle bibliche, che rendono l'oggetto attraverso un'immagine repentina, si legge un passo che colpisce per le analogie di superficie con quella che sarà un secolo dopo l'analisi di Auerbach, almeno nei termini del rapporto fra generi e stili:

Dans Homère, le sublime se compose encore de la magnificence des mots en harmonie avec celle de la pensée. Dans la Bible, au contraire, le plus haut sublime provient toujours d'un désaccord gigantesque entre la majesté de l'idée et la petitesse, quelquefois même la trivialité du mot qui sert à le rendre. Il en résulte un ébranlement, un froissement incroyable pour l'âme: car lorsqu'exaltée par la pensée, elle plane dans les plus hautes régions du génie, soudain l'expression, au lieu de la soutenir, la laisse tomber du ciel en terre, et le précipite du sein de Dieu dans le limon de cet univers. Cette sorte de sublime, le plus impétueux de tous, convient singulièrement à un Être immense et formidable, qui touche à la fois aux plus grandes et aux plus petites choses. (Chateaubriand 1802, II, 384-385)

Nella prospettiva del *Génie du christianisme* il sublime umile convive ancora con la ricerca di un bello ideale («l'art de choisir et de cacher»; ivi, 118) e con una sorta di idillio morale che Chateaubriand ritrova nella sua lettura allegorica, insieme cristiana e romantica, di *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre:

Enfin, cette pastorale ne rassemble, ni aux idylles de Théocrite, ni aux églogues de Virgile, ni tout à fait aux grandes scènes rustiques d'Hésiode, d'Homère et de la Bible; mais elle rappelle quelque chose d'ineffable. Comme la parabole du *bon Pasteur*, et l'on sent qu'il n'y a qu'un chrétien qui ait pu soupirer les évangéliques amours de *Paul et Virginie*. (Ivi, II, 173)

Rispetto al compromesso di Chateaubriand, che pure ha il merito di identificare le potenzialità di un immaginario cristiano antitetico a quello

classico, il rifiuto di Manzoni nei confronti di ogni specie di idillio è netto e senza ripensamenti, come mostrano non solo le riflessioni teoriche innescate dalla ricezione dell'*Hermann und Dorothea* di Goethe (1800) e dalla *Parthenais* del danese Baggesen, il poema tradotto dallo stesso Fauriel nel 1810, ma anche la riscrittura di alcuni *topoi* del romanzo sentimentale nei *Promessi sposi*. Per fare solo un esempio, la descrizione della vigna di Renzo nel capitolo XXXIII, in cui lo sguardo del personaggio sulla scena rivendica una sua autonomia dalla retorica del narratore-botanico (cfr. Contarini 2022), si contrappone, nel suo realismo dimesso e al contempo tragico¹, alle tante immagini monologiche dell'idillio moderno, da Tasso fino a Goethe, dove la natura, nella forma allegorica del giardino coltivato, si situa sempre fuori dalla storia, emblema di quiete operosa o di riposo dalla violenza delle passioni. Una conferma ulteriore viene dal confronto ravvicinato fra i *Promessi sposi* e l'*Hermann und Dorothea*. Nel testo tedesco, diffuso a inizio secolo nella traduzione francese di Bitaubé, il paesaggio si offre, come poi anche nel romanzo manzoniano, allo sguardo in movimento dell'osservatore, in questo caso la madre del protagonista, che si addentra alla ricerca del figlio nel vasto giardino coltivato lungo le mura della città, percorrendo il sentiero che conduce alla vigna carica di frutti: uno spazio intatto, che si contrappone alla brutalità della storia.

Elle gravit ce sentier, et, dans son chemin, elle voit avec satisfaction l'abondance des grappes de raisin, qui pouvaient à peine recevoir quelque abri du feuillage. Traversant le milieu du vignoble, on parvenait au sommet par un degré formé de pierres non taillées, et sous un berceau de vigne; là étaient appendus le chasselas blanc, et le raisin muscat, en grappes d'un bleu rougeâtre d'une grosseur extraordinaire: ces fruits, cultivés avec soin, étaient destinés à l'ornement des desserts qu'on présentait aux étrangers: le reste du vignoble portait des ceps isolés l'un de l'autre, et chargés de plus petites grappes qui donnaient un vin excellent. (Goethe [1797] 1804, 44)

Se si pensa all'inizio del capitolo IV dei *Promessi sposi*, con «le foglie rosseggianti» delle vigne che introducono lo «spettacolo doloroso» della carestia (Manzoni [1987] 2021, 84), si può leggere la scena della campagna autunnale colta dallo sguardo empatico di Fra Cristoforo come un rovesciamento speculare del testo di Goethe, su cui Manzoni aveva già espresso le sue riserve per via indiretta, attraverso il giudizio negativo di Ermes Visconti, nella lettera a Fauriel del febbraio 1811².

¹ Sul sublime e il tragico non più solo «appannaggio esclusivo dei potenti» cfr. anche Barberi Squarotti 1980, 28-34.

² «J'ai fait lire entr'autres *Hermann et Dorothee* à M. Visconti dont je vous ai parlé autrefois. Il m'a écrit un discours où il m'a dit son avis: il le ravale au point de me dire que si je ne lui avais pas prévenu en faveur de ce Poème, si je ne lui avais pas dit qu'il a beaucoup de réputation en Allemagne, il l'aurait pris pour en de ces Romans sentimentaux dont on est inondé à cette heure». (Manzoni / Fauriel 2000, 150). Il testo legge «ses Romans», evidentemente un errore: se imputabile a un *lapsus calami* di Manzoni o a un refuso di stampa non è dato sapere.

Il sole non era ancor tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico, per salire alla casetta dov'era aspettato. È Pescarenico una terricciola, sulla riva sinistra dell'Adda, o vogliam dire del lago, poco discosto dal ponte: un gruppetto di case, abitate la più parte da pescatori, e addobbate qua e là di tramagli e di reti tese ad asciugare. Il convento era situato (e la fabbrica ne sussiste tuttavia) al di fuori, e in faccia all'entrata della terra, con di mezzo la strada che da Lecco conduce a Bergamo. Il cielo era tutto sereno: di mano in mano che il sole s'alzava dietro il monte, si vedeva la sua luce, dalle sommità de' monti opposti, scendere, come spiegandosi rapidamente, giù per i pendii, e nella valle. Un venticello d'autunno, staccando da' rami le foglie appassite del gelso, le portava a cadere, qualche passo distante dall'albero. A destra e a sinistra, nelle vigne, sui tralci ancor tesi, brillavan le a varie tinte; e la terra lavorata di fresco, spiccava bruna e distinta ne' campi di stoppie biancastre e luccicanti dalla guazza. La scena era lieta; ma ogni figura d'uomo che vi apparisse, rattristava lo sguardo e il pensiero. Ogni tanto, s'incontravano mendichi laceri e macilenti, o invecchiati nel mestiere, o spinti allora dalla necessità a tender la mano. Passavano zitti accanto al padre Cristoforo, lo guardavano pietosamente, e, benché non avesser nulla a sperar da lui, giacché un cappuccino non toccava mai moneta, gli facevano un inchino di ringraziamento, per l'elemosina che avevan ricevuta, o che andavano a cercare al convento. Lo spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi, aveva qualcosa d'ancor più doloroso. Alcuni andavan gettando le lor semente, rade, con risparmio, e a malincuore, come chi arrischia cosa che troppo gli preme; altri spingevan la vanga come a stento, e rovesciavano svogliatamente la zolla. La fanciulla scarna, tenendo per la corda al pascolo la vaccherella magra stecchita, guardava innanzi, e si chinava in fretta, a rubarle, per cibo della famiglia, qualche erba, di cui la fame aveva insegnato che anche gli uomini potevan vivere. Questi spettacoli accrescevano, a ogni passo, la mestizia del frate, il quale camminava già col tristo presentimento in cuore, d'andar a sentire qualche sciagura. (Manzoni [1987] 2021, 84)

Rispetto alla prima redazione del *Fermo e Lucia*, meno attenta alle coordinate storico-geografiche, la versione definitiva del romanzo presenta il fotogramma del «gruppetto di case» dei pescatori, «addobbate qua e là di tramagli e di reti tese ad asciugare»: un microcosmo che, come suggerisce anche la menzione precisa del luogo, non ha tuttavia più alcun rapporto con la figura atemporale dell'idillio, perché viene subito messo in relazione con le figure precarie che abitano quella contrada o che vi si incontrano spinti dalla necessità: i «mendichi laceri e macilenti» e la «fanciulla scarna» che conduce al pascolo la «vaccherella magra stecchita». Siamo a tutti gli effetti dentro la storia, o per meglio dire natura e storia appaiono indistinguibili agli occhi del lettore e del personaggio, tanto che la scena, con il suo carico di mestizia umana, può suonare come un presentimento degli eventi successivi. Vale la pena aggiungere che la prima redazione del *Fermo e Lucia* conteneva una descrizione più dettagliata del personaggio di Fra Cristoforo³, forse ridotta proprio perché a Manzoni premeva

³ «Ad ogni tratto s'incontravano sulla via mendichi laceri e macilenti invecchiati nel mestiere, fra i quali molti si conoscevano per forestieri che la fame aveva cacciati da luoghi più miserabili, dove la carità consueta non aveva mezzi per nutrirli; e che passando a canto ai pitocchi indigeni del cantone gli guardavano con diffidenza e ne erano guardati in cagnesco come usurpatori. Di tempo in tempo si vedevano alcuni i quali dal volto dal modo e dall'abito mostravano di non aver mai tesa la mano e di essere ora indotti a farlo dalla necessità. Passavano cheti a canto al Padre Cristoforo, facendogli

di restituire l'immagine di uno spazio di sofferenza percorso da figure anonime, che per certi versi sembra quasi anticipare un romanzo naturalista come *La terre* di Zola, piuttosto che concentrarsi sui sentimenti del protagonista, i quali comunque impregnano la scena orientandone la focalizzazione interna.

È innegabile, in ogni modo, la distanza che separa la descrizione manzoniana dal microcosmo goethiano, i cui elementi di novità nella rappresentazione del quotidiano, elencati dal traduttore nella prefazione alla versione francese, ovvero la «simplicité du style» e la «peinture naïve des passions» (Goethe [1797] 1804, 4) convivono ancora con un filtro idealizzante. Come pure è innegabile che Manzoni non può concordare con le *Réflexions préliminaires* di Fauriel preposte alla traduzione della *Parthenais* di Baggesen, dove *Hermann und Dorothea* è assunto a modello di una composizione pittoresca («une suite d'images variées des travaux et des soins de la vie champêtre») associata «aux émotions intimes de l'âme» (Fauriel 1810, LI). Se si può immaginare che Manzoni abbia provato un certo interesse per le «scènes ordinaires de la vie commune» (ivi, LIII) proprie dell'idillio moderno, di certo non poteva accogliere con favore la proposta di una narrazione del quotidiano all'insegna dell'armonia, dove il personaggio è raffigurato «dans un état de calme, d'innocence et de simplicité où il jouisse librement de tout le bonheur qui comporte réellement sa nature, ou que l'imagination peut, sans une invraisemblance absolue, supposer qu'elle comporte» (ivi, XX).

Da questo punto di vista, anzi, si è tentati di vedere nel frammento manzoniano sull'inquietudine una risposta implicita alla pagina delle *Réflexions* dove Fauriel aveva delineato una sorta di canone letterario dell'idillio, collocando accanto al modello antico di Virgilio l'esempio del canto VII della *Liberata* tassiana, già oggetto di riscrittura romanzesca nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau. Il passo è notissimo, ma vale la pena di riproporlo qui, riletto attraverso la lente di *Mimesis*:

L'inquietudine connaturale all'uomo finché egli rimane su questa terra dove non può giungere al suo ultimo fine, fa sì che egli sia sempre scontento del proprio stato e supponga che maggior riposo si trovi nelle altre condizioni. Quindi quella opinione comune agli uomini che vivono nell'agitazione degli affari o nelle pompe mondane che nelle condizioni che si chiamano inferiori si trovi maggior contentezza d'animo. Il fatto è però che anche in esse domina la medesima inquietudine. Mi sembra dunque che i poeti rappresentino al vero

umilmente di cappello, senza dirgli nulla, perchè la sola parola che indirizzavano ai passeggeri era per chiedere l'elemosina, e un capuccino, come ognun sa, non aveva niente. Ma il buon Padre Cristoforo si volgeva a quelli che apparivano più l'estenuati, più avviliti, e diceva loro in aria di compassione: Andate al convento fratello; finché ci sarà un tozzo per noi, lo divideremo. I contadini sparsi pei campi non ralleggravano più la scena di quello che facevano i poverelli. Alcuni gettavano le loro sementi rade, con risparmio, con una specie di crepacuore, come chi arrischia cosa che troppo gli preme; altri spingevano la vanga come a stento e rivolgevano la terra, come annojati; altri sceglievano e raccoglievano con gran cura di quelle erbe che negli altri anni si gettavano nella mangiatoja, ed ora erano riserbate alla pentola. Salutavano essi umilmente il Padre Cristoforo, e quelli a cui egli domandava come l'andasse: Come vuole Padre? rispondevano: la va malissimo» (Manzoni 2006, I, 47).

la natura quando dipingono i potenti mossi da una certa invidia degli uomini più oscuri, in quelle circostanze però in cui sentono più vivamente il dolore e il vuoto dello splendore mondano. Ma quando il Tasso rappresenta il famoso pastore che accoglie Erminia pago della sua sorte, cade, mi sembra, in errore volgare, immaginando l'animo del pastore non quale doveva essere, ma quale doveva sembrare a Erminia. Ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale è dissimile dal vero. (Manzoni 2024, 105-106)

Scegliere la via del romanzo senza idillio significa per Manzoni contrapporre all'armonia fittizia della letteratura la rappresentazione della dissonanza, del conflitto aspro fra l'individuo e il mondo: un conflitto che non riguarda solo l'io interiore ma la temporalità stessa dell'esistenza, ovvero la tensione insita nei rapporti sociali. È qui che egli incontra l'ultimo testo decisivo nel suo percorso verso il realismo, ovvero la *Vie de Shakspeare* di Guizot, premessa all'edizione delle *Opere* del 1821, che legge mentre si accinge alla scrittura del romanzo (cfr. Raimondi [1974] 2000^{2b}). Mi limito a una sola citazione tratta dal testo, che suona come una sorta di viatico ai *Promessi sposi* nella misura in cui ne rivela l'intenzione ideologica, che consiste ancora una volta nel portare storie oscure e tragiche «sur le devant de la scène»:

Un événement historique peut partir de très-haut, mais il atteint toujours très-bas; peu importe que ses sources se cachent dans les sommités de l'ordre social; il vient aboutir dans les masses populaires; il y produit un effet, un sentiment repandu et manifeste. C'est là que Shakspeare semble attendre l'événement; c'est là qu'il le prend pour le peindre. L'intervention du peuple, qui porte une si lourde part du poids de l'histoire, est assurément légitime, au moins dans les representations historiques. Ces tableaux partiels de l'histoire privés ou populaires, places bien loin derrière les grands événements, Shakspeare les attire sur le devant de la scene, les mets en saillie; on sent qu'il y compte pour donner à son oeuvre les formes et les couleurs de la réalité. (Guizot 1864, 72-73)

Per averne la conferma non resta che ridare la parola al romanzo, tentando una lettura auerbachiana della scena di realismo creaturale che figura nel capitolo VI dei *Promessi sposi*. A sostegno della scelta, si può aggiungere che un episodio analogo ricorre nella conclusione del capitolo XXXIII sul ritorno di Renzo al paese distrutto dalla guerra e dalla peste, dove, ha scritto Raimondi, il rito del far la polenta rifonda «la socialità del rapporto umano allo stadio più elementare del bisogno», rinnovando «il calore di un ethos comunitario» (in Manzoni [1987] 2021, 720).

Nel passo del capitolo VI, Renzo si reca alla «casetta» di Tonio per convincerlo a fargli da testimone nell'impresa dello sfortunato matrimonio clandestino:

Andò addirittura, secondo che aveva disegnato, alla casetta d'un certo Tonio, ch'era lì poco distante; e lo trovò in cucina, che, con un ginocchio sullo scalino del focolare, e tenendo, con una mano, l'orlo d'un paiolo, messo sulle ceneri calde, dimenava, col matterello ricurvo, una piccola polenta bigia, di gran saraceno. La madre, un fratello, la moglie di Tonio, erano a tavola; e tre o quattro ragazzetti, ritti accanto al babbo, stavano aspettando, con gli occhi fissi al paiolo, che venisse il momento di scodellare. Ma non c'era quell'allegria che la vista del desinare suol pur dare a chi se l'è meritato con la fatica. La mole della polenta

era in ragion dell'annata, e non del numero e della buona voglia de' commensali: e ognun d'essi, fissando, con uno sguardo bieco d'amor rabbioso, la vivanda comune, pareva pensare alla porzione d'appetito che le doveva sopravvivere. Mentre Renzo barattava i saluti con la famiglia, Tonio scodellò la polenta sulla tafferia di faggio, che stava apparecchiata a riceverla: e parve una piccola luna, in un gran cerchio di vapori. (Manzoni [1987] 2021, 130-131)

La scena si svolge in cucina, forse non a caso il luogo che uno scrittore settecentesco caro a Manzoni, Laurence Sterne, aveva già recuperato alla letteratura in una dimensione non più solamente comica, facendone il centro stesso di irradiazione dell'umano in antitesi alla biblioteca, simbolo di un sapere inerte, distante dalla vita. Nel sistema delle antitesi narrative il misero desco di Tonio richiama per contrasto il pranzo sontuoso nel palazzotto di Don Rodrigo con il suo corredo barocco, e, memore della lezione di Longhi, Raimondi ha definito questa scena «una natura morta dei poveri», con la quale il nuovo genere del romanzo «spezza la tradizione di una letteratura aristocratica» (in Manzoni [1987] 2021, 131).

Ma a guardare bene la descrizione del capitolo VI si potrebbe anche rubricare fra le manifestazioni di quel «realismo atmosferico» di cui Auerbach ha parlato per Balzac. Grazie allo sguardo partecipe ma non intrusivo del narratore, lo spazio diviene, per prendere a prestito le parole di *Mimesis*, «un'atmosfera morale e sensibile di cui s'imbevono il paesaggio, la casa, i mobili, le suppellettili, gli abiti, i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l'agire e la sorte degli uomini» (Auerbach [1946] 2000, II, 243). Come prova il confronto con il *Fermo e Lucia*, questa è l'unica forma di allegoria morale che Manzoni si concede, al servizio della rappresentazione seria del quotidiano e del realismo creaturale connaturata alla sua idea di romanzo:

Quando Fermo entrò nella cucina, la moglie, la vecchia madre di Toni stavano sedute alla mensa, e tre o quattro figli l ritto intorno aspettando il desinare che Toni stava cucinando. Ma non si vedeva sui volti quell'allegria che ordinariamente anche i poverelli mostrano in quel momento: la carestia aveva costretti i poverelli ad una sobrietà ancor più rigida che per l'ordinario, e tutti cogli occhi fissi sulla pentola nella quale Toni tramestava un polenta di fraina (o se volete di *poligonum fagopyrum*) pareva che invece di rallegrarsi della vista del desinare pensassero tristemente a quella buona parte di appetito che rimarrebbe intatta dopo sparecchiato. In quel momento Toni riversò la polenta sulla tafferia di faggio che stava pronta a riceverla, e il largo orlo che rimase vuoto all'intorno fece ancor più chiaramente risaltare la povertà del convito. (Manzoni 2006, I, 87-88)

Nella prima redazione del testo la precisione con cui è descritta la scena crea un effetto di realtà appena smorzato, alla maniera di Sterne, dal commento dotto fra parentesi che richiamando il nome latino della polenta bigia di grano saraceno allude ironicamente al contrasto fra il milanese *fraina* e il suo equivalente latino, distante quanto la parola dal mondo che vuole descrivere. Il guizzo ironico, che appartiene con ogni evidenza al narratore, scompare nei *Promessi sposi*, dove chi racconta sembra farsi da parte per lasciare la scena ai

suoi miseri protagonisti, dei quali abbiamo l'illusione di percepire non solo le condizioni materiali, ma la mentalità.

Senza sottrarre nulla alla luminosità chiaroscurale del quadro, l'operazione di riscrittura traduce l'immagine concreta della miseria – il «largo orlo» vuoto del piatto – nella metafora del «cerchio di vapori» che richiama l'alone lunare, riuscendo per un attimo a riflettere sulla pagina la cosmologia ingenua del mondo contadino.

Riferimenti Bibliografici

- Auerbach, Erich, [1946] 2000. *Mimesis. Il realismo nella tradizione occidentale*, tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Barberi Squarotti, Giorgio, 1980. *Il romanzo contro la storia. Studi sui "Promessi sposi"*, Milano, Vita e pensiero.
- Calogero, Giacomo Alberto, 2024. «G. Martino Spanzotti, un romanzo testoriano», in Calogero, Giacomo Alberto / del Monaco, Gianluca / Fameli, Pasquale (ed.), 2024. *Immagini latenti. Cortocircuiti fra visivo e verbale nel Novecento*, Bologna, Bologna University Press, 35-52.
- Chateaubriand, 1802. *Génie du Christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Paris, Migneret, t. III.
- Contarini, Silvia, 2022. «Natura e storia. Un mosaico intertestuale per la vigna di Renzo», *Lettere italiane* 74 (2), 216-232.
- Fauriel, Claude, 1810. *Réflexions préliminaires sur le poème suivant et sur la poésie idyllique, en général*, in *La Parthéneide, poème de M. J. Baggesen traduit de l'allemand*, Paris – Amsterdam, Treuttel et Würt.
- Goethe, Johann Wolfgang, [1797] 1804. *Hermann et Dorothee*, poème en IX chants, traduit par Paul Jérémie Bitaubé, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale.
- Gregori, Mina, 1950. «I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni», *Paragone. Arte* I (9), settembre 1950, 7-25.
- Guizot, François, 1864. *Vie de Shakspeare*, in Id., *Oeuvres complètes de Shakspeare*, traduction de M. Guizot, Paris, Didier & C. Libraires – Éditeurs.
- Isella, Dante, 1976. «La poesia del Porta», in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*: atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano 16-18 ottobre 1975), Milano, Feltrinelli, 17-33.
- Longhi, Roberto, [1928-1929] 1968. «Quesiti caravaggeschi. I precedenti», *Pinacoteca* I (5-6), 1928-1929, ora in Id., *Me Pinxit e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze, Sansoni, 1968.
- Manzoni, Alessandro, 1986. *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 3 voll., v. I.

- Manzoni, Alessandro, 2002. *Appendice storica sulla Colonna Infame*, in Id., *Storia della Colonna Infame*, a cura di Carla Riccardi, v. XII dell'Edizione Nazionale delle Opere di Alessandro Manzoni, Milano, Casa del Manzoni.
- Manzoni, Alessandro, 2006. *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, Milano Casa del Manzoni, 2 voll., v. I.
- Manzoni, Alessandro, 2006. *I promessi sposi e Storia della Colonna infame*, edizione critica dell'edizione definitiva 1640-1842 con un volume di commentari, a cura di Luca Badini Confalonieri, Salerno Editrice, 2 voll., v. I.
- Manzoni, Alessandro, [1987] 2021. *I promessi sposi*, a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni, Roma, Carocci.
- Manzoni, Alessandro, 2024. *Materiali per una teoria dell'arte drammatica*, a cura di Monica Bisi, v. 6.2 dell'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni.
- Manzoni, Alessandro / Fauriel, Claude, 2000. *Carteggio*, a cura di Irene Botta, premessa di Ezio Raimondi, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni.
- Raimondi, Ezio, [1974] 2000^a. *L'albero romantico*, in Id., *Il romanzo senza idillio Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 57-78.
- Raimondi, Ezio, [1974] 2000^b. *Il dramma, il comico e il tragico*, in Id., *Il romanzo senza idillio Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 79-124.
- Raimondi, Ezio, [1990] 2004^a. *Una voce milanese europea*, in Id. *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 31-44.
- Raimondi, Ezio, [1990] 2004^b. *La storia e l'olocausto*, in Id. *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 193-202.
- Schiller, Friedrich, 2014. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, tr. it. di Elio Franzini e Walter Scotti, Milano, Aesthetica.
- Stella, Angelo, 1976. «Un "filo" lombardo. Da Bonvesin, al Porta, al Manzoni», in *La poesia di Carlo Porta: atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano 16-18 ottobre 1975)*, Milano, Feltrinelli, 34-50.
- Testori, Giovanni, 1985. «Ricordi figurativi del e dal Manzoni», in *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, Milano, Electa, 13-25.
- Testori, Giovanni, 1995. *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di Pietro C. Marani, Milano, Longanesi.
- Thierry, Augustin, 1827. *Lettres pour servir à l'histoire de France pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire*, Paris, Sautet et Compagnie.
- Verri, Pietro, 2006. *Osservazioni sulla tortura*, a cura di Silvia Contarini, Milano, Rizzoli.
- Verri, Pietro / Verri, Alessandro, 1919-1942. *Carteggio dal 1766 al 1797*, a cura di Alessandro Giulini, Emanuele Greppi, Francesco Novati e Giovanni Seregni, Milano, Cogliati (e poi Milesi e Giuffrè), tt. I-XII, t. IX.
- Vigorelli, Giancarlo, 1976. *Manzoni e l'Italia "antimanzoniana"*, in Id. (ed.),

Manzoni pro e contro, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 3 voll., v. III, III-CV.

Vigorelli, Giancarlo, 1986. «Manzoni e il suo “ballo per i poveri”», in *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, Milano, Electa, 11-12.

Zemon Davis, Natalie, [1983] 2022. *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, tr. it. di Sandro Lombardini, postfazione di Carlo Ginzburg, Roma, Officina Libreria.

Annuncio

Ritrovamento di un dattiloscritto francese inedito di Erich Auerbach: *Letteratura e guerra* (Istanbul, 1940-41)

CHRISTIAN RIVOLETTI 

<https://orcid.org/0009-0007-9048-078X>

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Durante il periodo del suo esilio a Istanbul (settembre 1936 – settembre 1947), oltre alla sua opera maggiore (*Mimesis*, scritta tra il 1942 e il 1945, e pubblicata nel 1946), alla celebre *Introduction aux études de philologie romane* (pubblicata in turco nel 1944) e a vari altri articoli pubblicati in riviste europee¹, Erich Auerbach scrisse e pubblicò una serie di saggi che apparvero in riviste e giornali turchi, e i cui temi e contenuti sono sostanzialmente originali rispetto ai suoi scritti precedenti e successivi. Questi saggi, rimasti a lungo dimenticati e riscoperti soltanto negli ultimi decenni, risultano di grande interesse in particolare per comprendere meglio la complessità della riflessione condotta da Auerbach in quegli stessi anni nei quali concepì e stese *Mimesis*. In questi scritti dell'esilio, che si rivolgevano sia agli specialisti, sia a un vasto pubblico turco non accademico, le tematiche politiche e sociali della storia europea – indagate in quanto cause profonde dei fenomeni culturali ed artistici – emergono infatti in modo più esplicito rispetto a *Mimesis*. È possibile inoltre riconoscere nel pensiero di Auerbach un'attenzione a problematiche strettamente legate al contesto geopolitico in cui sorsero i saggi, ovvero all'orizzonte contemporaneo

¹ Accanto a varie traduzioni di saggi già precedentemente pubblicati in tedesco, sono complessivamente sei i saggi che apparvero per la prima volta in lingue europee e in riviste europee durante il periodo dell'esilio turco (tutti più volte ristampati e tradotti in varie lingue): Auerbach 1936, Auerbach 1937a, Auerbach 1938, Auerbach 1941a, Auerbach 1941b e Auerbach 1946b. Già conosciuti e tradotti in varie lingue sono anche i due saggi apparsi in tedesco in riviste turche: Auerbach 1937b (poi confluito nel capitolo XVIII di *Mimesis*) e Auerbach 1946a.

e alla situazione particolare dello stato turco, che in quei decenni era sottoposto a processi di modernizzazione e di europeizzazione. Risulta così visibile una complessa dialettica di confronto tra Oriente e Occidente, e tra passato e presente, che accompagna la riflessione di Auerbach negli anni Trenta e Quaranta.

A oggi si conoscono complessivamente undici testi, tutti pubblicati in riviste e giornali turchi: dieci apparsi in lingua turca, e uno in lingua francese. La silloge completa è stata pubblicata da chi scrive in lingua tedesca nel 2014 (Auerbach 2014)²: a questa edizione nella madrelingua di Auerbach sono poi seguite traduzioni in spagnolo (Auerbach 2017) e in giapponese (Auerbach 2025a); l'edizione inglese e quella italiana della silloge sono attualmente in corso di pubblicazione (Auerbach 2025b). Dal momento che Auerbach non era in grado di scrivere in lingua turca, i saggi pubblicati sono traduzioni (tutte anonime, tranne un solo testo: cfr. Auerbach 2014, 16 e nota 15) eseguite, verosimilmente dal francese, da colleghi e assistenti turchi. Vani sono stati, perlomeno sino a poco tempo fa, gli sforzi per reperire i testi originali.

Oltre un anno fa, durante i lavori di preparazione del colloquio internazionale poi tenutosi a Villa Vigoni dal 8 al 11 luglio 2024, e di cui si pubblicano gli atti nel presente fascicolo (nonché nei due successivi), mi è stato possibile riconoscere, in un dattiloscritto francese custodito presso il Deutsches Literaturarchiv Marbach, il testo originale di uno degli undici scritti, ovvero del saggio pubblicato nel 1941 in lingua turca con il titolo *Edebiyat ve Harp* ["Letteratura e guerra"]³. Il documento, che si compone di quindici fogli numerati, contiene correzioni manoscritte autografe di Auerbach. Da un confronto con la versione turca risulta assolutamente evidente che il traduttore si basò su questo testo; tuttavia, rispetto alla traduzione turca, il documento risulta mutilo del finale: è dunque probabile che l'ultimo foglio del dattiloscritto (che conteneva verosimilmente poco meno di 20 righe di testo) sia andato perduto. Questo saggio (come altri cinque della silloge) è la versione scritta di una conferenza tenuta da Auerbach all'Università di Istanbul (verosimilmente nel 1940 o 1941). Coerentemente con la sua origine orale, lo stile del testo francese risulta piano, nitido, segnato da riprese che accompagnano il tono discorsivo e l'andamento argomentativo dell'esposizione. Di grande interesse sono i contenuti del saggio che propone, come in una sorta di *Mimesis* in miniatura, una storia dei modi in cui la

² Per tutti i dati relativi agli undici saggi, per la storia della loro riscoperta e per una panoramica sui temi trattati si rimanda, oltre che alla nota al testo, all'introduzione e ai *Nachweise* contenuti in Auerbach 2014, 9-29 e 189-190, a Rivoletti 2017 e all'introduzione ad Auerbach 2025b. Quattro degli undici saggi turchi erano precedentemente apparsi in traduzione italiana nel volume Auerbach 2010, 49-60, 113-139 e 169-170, mentre altri due erano apparsi nella traduzione inglese di Victoria Holbrook in appendice a Konuk 2010, 181-204.

³ Il documento, privo di titolo, è conservato nella *Handschriftensammlung* [collezione di manoscritti] del *Nachlass Auerbach* [lascito Auerbach], con l'etichetta «Typoskript zur Kriegsdichtung ("poésie de guerre") (Titel von Bearbeiter/in)» [Dattiloscritto sulla poesia di guerra ("poésie de guerre") (titolo del redattore)].

letteratura ha rappresentato la realtà della guerra: dalla Bibbia e dalla lirica greca fino ai primi decenni del Novecento, con alcune considerazioni conclusive sulla Seconda guerra mondiale allora in corso. Da queste pagine affiora inoltre un impianto storiografico ben delineato, in cui l'evoluzione della letteratura di guerra – indagata attraverso originali categorie teoriche – appare scandita da snodi storici decisivi.

La riscoperta del testo originale francese riveste innanzitutto un'importanza sul piano contenutistico: il senso dell'argomentazione complessiva, così come di diversi passaggi puntuali, risulta infatti più chiaro e definito rispetto alla versione turca. Ha inoltre un valore documentario, in quanto consente di far luce su alcune dinamiche traduttive dal francese al turco, rilevanti anche per gli altri saggi della silloge, dei quali non disponiamo delle versioni originali. Il ritrovamento del dattiloscritto è stato reso noto da chi scrive in occasione del convegno internazionale di Villa Vigoni. La pubblicazione di una trascrizione del testo originale francese, corredata da una traduzione inglese (eseguita da Haun Saussy, University of Chicago), da un'ampia introduzione in lingua inglese (che discute i contenuti e l'impianto storiografico del saggio) e da una nota al testo (che analizza le principali questioni traduttologiche) è in corso di pubblicazione in Rivoletti 2025. La traduzione italiana del testo francese originale sarà presto disponibile nella citata edizione dei saggi dell'esilio in corso di stampa presso Marsilio editore (Auerbach 2025b).

Riferimenti bibliografici

- Auerbach, Erich, 1936. «Remarques sur le mot “passion”», *Neuphilologische Mitteilungen* 38, 218-224.
- Auerbach, Erich, 1937a. «Sprachliche Beiträge zur Erklärung der *Scienza Nuova* von G.B. Vico», *Archivum romanicum* 21 (2-3), 173-184.
- Auerbach, Erich, 1937b. «Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen», *Romanologji Semineri Dergisi* 1, 262-293.
- Auerbach, Erich, 1938. «Figura», *Archivum romanicum* 22, 436-489.
- Auerbach, Erich, 1941a. «Sacrae Scripturae sermo humilis», *Neuphilologische Mitteilungen* 42, 57-67.
- Auerbach, Erich, 1941b. «Passio als Leidenschaft», *Publications of the Modern Language Association of America* 56 (4), 1179-1196.
- Auerbach, Erich, 1946a. «Der Triumph des Bösen: Versuch über Pascal politische Theorie», *Felsefi Arkivi* 1 (2-3), 51-75.
- Auerbach, Erich, 1946b. «Figurative Texts Illustrating Certain Passages of Dante's *Commedia*», *Speculum* 21, 474-489.
- Auerbach, Erich, 2010. *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Pisa,

Edizioni della Normale.

Auerbach, Erich, 2014. *Kultur als Politik. Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas* (1938-1947), herausgegeben von Christian Rivoletti, aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann, Konstanz, Konstanz University Press.

Auerbach, Erich, 2017. *Cultura como politica. Escritos del exilio sobre la historia y el futuro de Europa* (1938-1947), edición de Christian Rivoletti, traducción de Griselda Marsico, Buenos Aires, El cuenco de plata.

Auerbach, Erich, 2025a. 文学と戦争: ヨーロッパの歴史と文化をめぐる亡命者の思索(1938-1947) [*Letteratura e guerra: Riflessioni in esilio sulla storia e sulla cultura dell'Europa* (1938-1947)], edizione di Christian Rivoletti, tr. giapponese di Yasunari Takada e Yoshikazu Takemine, Tokyo, Hosei University Press.

Auerbach, Erich, 2025b. *Letteratura, guerra e storia dell'Europa. Saggi dall'esilio* (1938-1947), a cura e con un saggio introduttivo di Christian Rivoletti, tr. it. di Rosita D'Amora, Marco Menicacci e Massimo Panza, Venezia, Marsilio, in corso di pubblicazione.

Konuk, Kader, 2010. *East West Mimesis: Auerbach in Turkey*, Stanford, Stanford University Press.

Rivoletti, Christian, 2017. «Attualità, politica e storia nei saggi dell'esilio turco di Erich Auerbach», *Intersezioni* 37 (3), 381-396.

Rivoletti, Christian, 2025. «Literature, War, and Exile: A Rediscovered Typescript by Erich Auerbach (Istanbul, 1940-41)», dossier, *Modern Language Notes* 140 (5), in corso di pubblicazione.

Polythesis ringrazia gli esperti revisori del fascicolo 7

Confalonieri, Corrado
De Cristofaro, Francesco
Fiorentino, Francesco
Goldmann, Julius
Klinkert, Thomas
Manganaro, Andrea
Residori, Matteo
Restuccia, Francesco
Sannicandro, Lisa
Scarfone, Gloria
Sideri, Cecilia
Zatti, Sergio

