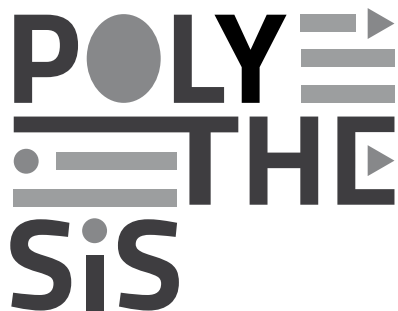


POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

8 / 2025





Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista semestrale

Vol. 8 / 2025

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 979-12-5704-118-2

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

Seconda sezione. *Figura / Allegoria*

- DANIELE GUASTINI
13 Il problema filosofico della distinzione tra figura e allegoria:
apofatico *vs* carismatico
- ADRIANO ARDOVINO
29 *Figuraldeutung*. Osservazioni filosofiche sulla stratificazione
dei livelli figurali in Auerbach
- MATTHIAS BÜRCEL
51 *Inspirations néoplatoniciennes*: Auerbach e i trovatori
- THOMAS KLINKERT
77 Allegoria – figura – senso multiplo della scrittura. Leggere
Dante con Auerbach
- LUCIA LAZZERINI
99 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)
135 La lirica d'amore medievale: un manoscritto inedito di Erich
Auerbach

Terza sezione. *Filosofia della storia*

- GUIDO MAZZONI
211 *Mimesis* e la storia

- MARIO MANCINI
225 Auerbach e lo storicismo
- MATTHIAS BORMUTH
241 Provisorisch denken nach Vico und Thomas Mann. Erich Auerbach als Kulturphilosoph
- FRANCESCO VALAGUSSA
261 Auerbach. *Figura* e senso storico. Il progetto di una filologia della letteratura mondiale

Polythesis 7 (2025)

CHRSTIAN RIVOLETTI
Erich Auerbach: una prospettiva sinottica sulla teoria
'nascosta'. Introduzione

Realistico e sublime

JAMES I. PORTER
La teoria del sublime secondo Auerbach

Prima sezione. *Realismo / Rappresentazione della realtà*

CHRISTIAN RIVOLETTI
Il "principio dell'immersione": realismo letterario e storicismo in Erich Auerbach

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

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

CORRADO CONFALONIERI

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

SILVIA CONTARINI

Manzoni e il realismo creaturale

Annuncio

CHRISTIAN RIVOLETTI

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

Polythesis 9 (2026)

Quarta sezione. *Comico / Tragico*

PAOLO TORTONESE

Quale teoria del comico è presupposta da *Mimesis*?

MATEI CHIHAIA

Menschliche Tiefe und experimentelle Isolierung: Racines psychologischer Realismus

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 2026

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

Seconda sezione
Figura / Allegoria

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

DANIELE GUASTINI 

<https://orcid.org/0000-0001-9607-1249>

Università di Roma 'La Sapienza'

Abstract

In his work, Auerbach has always kept the figure and the allegory very distinct. Where did he place the difference between the two tropes? Although the German philologist-philosopher in his works, from *Dante: Poet of the Secular World*, to *Figura*, from *Mimesis*, to *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, has studied it from the point of view of stylistic differentiations involved and has explored above all its different cultural derivation and its historical changes, the article, following the path of Auerbach's "hidden theory", also tries to bring out the logical and thought differences that his texts, often implicitly, presuppose.

Friedrich Ohly, raffinato filologo medievale, dichiaratosi spesso in debito con Erich Auerbach, in un bel saggio del 1966 tradotto anche in italiano, dal titolo *Sinagoga ed Ecclesia* (Ohly 1985, 277-301), dopo aver distinto la figura dall'allegoria, scrivendo che, mentre l'allegoria serve a coprire il significato delle asserzioni, la figura serve viceversa a chiarirlo – in quanto mette in relazione il presente con il passato e gli fornisce così senso storico –, aggiunge che per questo «il pensiero tipologico è creativo» e dà corso all'interpretazione mediante una «fantasia» che Ohly chiama «creatrice» (ivi, 287).

Credo che Auerbach, pur apprezzando la caratterizzazione storica conferita da Ohly alla tipologia e condividendo l'idea che essa, come nel saggio si legge spesso, abbia i tratti del «superamento dell'antico nel nuovo» (ivi, 286) – i tratti,

cioè, della *katargesis*, potremmo dire con Paolo di Tarso – tuttavia non sarebbe stato per nulla d'accordo con la tesi secondo la quale alla realizzazione di tale *katargesis* presiederebbe nient'altro che la *fantasia creatrice*. Non è certo nella *φαντασία*, divenuta dominante in epoca ellenistico-romana e addirittura qualcosa di debordante nella tarda antichità pagana – epoca in cui il deuterio-sofista Flavio Filostrato arriva a definirla «demiurgo molto più sapiente della *mimesis*» (Ap., VI, 19) –, che Auerbach avrebbe individuato la guida dell'interpretazione figurale, ma in qualcosa di assai più complesso.

In cosa l'avrebbe individuata? È esattamente a partire da domande come questa che va cercata la “teoria nascosta” alla base del metodo con il quale Auerbach ha letto la letteratura e la sua evoluzione stilistica e la cui indagine fa da filo conduttore per il quadro di riferimento a partire dal quale questa serie di numeri sullo studioso berlinese ospitati dalla rivista *Polythesis* muove.

Se altri contributi in programma, prevedibilmente, sono entrati o entreranno nello specifico dei vari campi in cui Auerbach si è impegnato, da quello propriamente filologico, a quello letterario, a quello filosofico, il mio vuole invece provare a fare un'ipotesi sulla direzione di fondo e sulla prospettiva in cui si inserisce il metodo ermeneutico di Auerbach. Un metodo che, diversamente da come la gran parte degli studiosi aveva fatto fino a quel momento, e farà spesso anche negli anni successivi, ha permesso ad Auerbach sia di differenziare in modo netto la *figura* dagli altri tropi¹ – non solo dalle forme allegoriche pagane, ma anche da quelle profetiche della tradizione veterotestamentaria –, sia di rilevarne il ruolo centrale avuto nella formazione della cultura medievale europea e di quanto di essa si è trasmesso alla modernità.

Peraltro, in relazione agli equivoci che hanno potuto ingenerarsi circa i moventi della produzione figurale ho citato Ohly, ma, sulla mancata distinzione tra la figura e le altre forme traslate, avrei potuto citare senz'altro anche Umberto Eco, quando, riprendendo *Autunno del medioevo* di Johan Huizinga scrive che «di nessuna grande verità lo spirito medievale era tanto convinto quanto delle parole di San Paolo ai Corinzi: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*» (Eco 1997, 67), senza però poi fare differenza alcuna, all'interno di quella che qui definisce «foresta di simboli», tra i diversi tropi individuabili nella tradizione medievale.

Credo, invece, che la *Wirkung* più concreta della “teoria nascosta” di Auerbach la si possa ritrovare proprio nella distinzione che ha posto tra figura e allegoria. Da questo punto di vista, non che Auerbach non abbia spiegato tale distinzione, che l'abbia mai tenuta davvero ‘nascosta’. C'è, ad esempio, un passo famoso di *Figura* in cui scrive che, mentre l'ermeneutica allegorica, con l'astrattezza e

¹ È stato lo stesso Auerbach a lamentarsi di questa frequente mancanza di differenziazione, quando in *Figura*, saggio del 1938 poi ripubblicato nel 1944 nei *Neue Dantestudien*, scrive: «Gli studiosi moderni, per i quali la concezione medioevale della realtà è una cosa estranea, sono stati indotti a non tenere distinte la figurazione e l'allegoria e per lo più hanno capito soltanto la seconda» (Auerbach 1999¹⁴, 225).

perfino l'astrusità del suo procedimento, si rivolgeva «a una cerchia relativamente piccola di persone colte e iniziate, le sole che vi potevano trovare soddisfazione e nutrimento» (Auerbach 1999¹⁴, 211), l'ermeneutica figurale ha permesso invece a interi popoli, una volta evangelizzati, di fare proprio il contenuto dell'Antico Testamento, la cui interpretazione, in ambito giudaico, era stata invece circoscritta alle vicende del solo popolo eletto, e di immettersi così anch'essi a pieno titolo in una storia universale di redenzione (*ibid.*).

E tuttavia, se ci atteniamo a queste sole indicazioni, potremmo ritenere, equivocando, che Auerbach stesse considerando la differenza esclusivamente sul piano delle diverse tradizioni soteriologiche, o facendone, tutt'al più, una questione riguardante il diverso grado di raffinatezza intellettuale cui paganesimo, giudaismo e cristianesimo erano giunti. Tutto questo, che pure in parte c'è, tuttavia, a mio parere, muove da una differenza più profonda colta da Auerbach. Una differenza innanzitutto euristica, che Auerbach ha dato perlopiù per implicita, ma a cui ha ispirato il suo stesso atteggiamento ermeneutico, ritrovandolo – come si legge nello straordinario saggio dedicato al *sermo humilis* contenuto in *Lingua letteraria e pubblico*, uscito postumo nel 1958 (cfr. Auerbach, 2018², 31-67) – in quella dimensione di *humilitas*, tipica di uno stile, quello biblico, capace di rivelare, attraverso di essa, «una nuova e più profonda sublimità» rispetto allo stile classico (*ivi*, 51).

E in tale posizione – che, com'è noto, costituì la principale mossa apologetica della cultura cristiana nei confronti delle accuse di insipienza e rusticità che le provenivano dalla tradizione classica –, Auerbach vede non solo il nerbo dello stile cristiano, ma anche ciò che chiama qui «una verità interna» (*ibid.*). Ciò cui egli stesso, il suo stesso orientamento interpretativo, intendono assoggettarsi, mettendosi il più possibile in sintonia con le parole che riprende da Agostino, il quale nelle *Confessioni* aveva scritto di uno stile, quello biblico, che, una volta che ci si sia riusciti a liberare dalle barriere erette dalla superbia intellettuale, diventa «opera fatta per crescere con i piccoli» (*Conf.*, III, 5.9) e, come riporta Auerbach, «serba la dignità del suo segreto in un senso più profondo» (*Conf.*, VI, 5.8), ma paradossalmente, sottolinea, «offrendosi a tutti col suo stile chiarissimo e umilissimo» (Auerbach, 2018², 51-52), così da poter mostrare potenzialmente a ciascuno i suoi preziosi frutti in termini di comprensione e penetrazione della realtà.

Qui, nello spirito di questo *sermo humilis*, nello schema di questa *simplex fides*, per usare ancora il vocabolario di Agostino, basata sull'idea portante della teologia paolina, quella secondo la quale *scientia inflat*, *caritas aedificat* (1 Cor, 8, 2), e in un quadro di riferimento fatto di «eroi di tanta debolezza» — come dirà Auerbach raccontando della serietà, problematicità e tragicità di Pietro nell'atto della sua rinneazione di Gesù nel capitolo di *Mimesis* intitolato «Fortunata», cui mette a paragone l'episodio della rinneazione del Vangelo di Marco con l'episodio della *cena Trimalchionis* nel *Satyricon* di Petronio (Auerbach, 1956, I, 30-57) – c'è, direi, il principio euristico stesso della *Stilmischung*. Il principio di

una mescolanza degli stili, che Auerbach ritiene non solo diversa dalla *Stiltrennung* classica e classicistica, ma anche più efficace quanto a realismo, a capacità di aderire alle profondità del vero, a capacità di estendere alla realtà quotidiana, alla vita ordinaria, a personaggi di umile estrazione – prototipo di tutti questi, colui che sarebbe potuto venire «in forma di Dio» e che invece, *svuotando se stesso* (il verbo usato da Paolo in *Fil.* 2, 5-9 è *κενόω*) della propria divinità, è voluto venire «in forma di servo» –, quella stessa dimensione di serietà, problematicità e tragicità che il mondo classico aveva riservato solo per i casi eccezionali della vita eroica e che il classicismo ellenistico-romano e il paganesimo tardo-antico avevano continuato imperterriti ad applicare, ormai a vuoto, a un mondo senza più eroi. Un principio euristico che Auerbach vede alla base del nuovo mondo uscito dalla consunzione del vecchio, proprio in virtù della sua capacità – mancante invece alla cultura pagana – di avvalersi di un dispositivo figurale in grado di situare storicamente, di riportare all'*humus*, all'*humilis* dell'esistenza terrena, e allo stesso tempo di sublimare, innestandole in una complessiva *historia salutis*, le vicende dei popoli e la concreta realtà di vita di ciascun credente.

Qui si pone, direi, tutta la distanza tra allegoria e figura, sotto le cui differenze non c'è semplicemente una questione stilistica. Questa è evidente: l'allegoria ha un carattere più intellettualistico, più elitario, della figura², ma ce l'ha proprio perché attiene a un'altra prospettiva di pensiero, che possiamo ben individuare se andiamo a vedere come e dove nasce il metodo allegorico.

Auerbach sa perfettamente che l'allegoria ha avuto un ben più antico inizio della figura. L'allegoresi come metodo di interpretazione nasce con lo stoicismo, e in particolare con l'idea che fosse l'unico modo ancora disponibile all'interprete per risalire alla sapienza, ormai decaduta, di un'età dell'oro in cui tutto si riteneva essere stato invece trasparente. Era dunque legata a una logica della temporalità che affondava nel platonismo, nella sua concezione dell'*anabasi* e nel metodo anagogico della sua dialettica, sebbene, dallo stoicismo, ormai prosciugati, e proprio grazie all'allegoria, delle venature cosmologico-metafisiche che erano state proprie della filosofia platonica³.

Cruciale è qui la questione della prolessi, che per l'Agostino del *De mendacio* costituirà il cuore della *figura*, cioè la manifestazione della dimensione carismatica⁴

² Ancora a fine XII sec., Averroè, portatore di un'altra tradizione da quella da cui è andata sviluppandosi l'ermeneutica figurale, potrà scrivere che «l'esegesi allegorica del testo sacro deve essere riservata ai sapienti» (*Destructio philosophorum*, 423).

³ Le venature presenti, ad esempio, nel mito del *Politico*, che fornisce una veste mitologica a un contenuto filosofico e a una filosofia della storia (cfr. Plat. *Pol.* 268d ss.), mentre lo stoicismo, al contrario, rileggerà i miti della tradizione in chiave psico-fisiologica, riducendo gli dèi, proprio attraverso l'allegoria, a forze naturali: Zeus come etere e fuoco, Era come aria, etc. (cfr. ad es. *SVF*, II, 1074).

⁴ Con il termine 'carismatico' intendo qui designare la prospettiva più tipica della gnoseologia cristiana, risultato dell'intersezione tra i termini con i quali Paolo ha indicato l'idea, fondamentale nella sua teologia, della 'grazia' — *χάρις* da cui il paronimico *χάρισμα* — e il latino *caritas*, con cui la Vulgata ha tradotto *ἀγάπη*, la parola forse più peculiare di tutto il vocabolario cristiano, a cui,

del *sermo*, mentre per Crisippo e gli Stoici aveva viceversa costituito il cuore dell'allegoria. E dove sta la differenza, che mi pare essere non solo oggetto della ricerca di Auerbach sulla figura, ma anche suo presupposto? Per spiegarlo, occorre compiere un breve *excursus* nella tradizione stoica della *prolessi*. L'intento fondamentale dell'allegoresi stoica era quello di ricondurre la dimensione poetico-mitologico-religiosa al *logos* filosofico, così da poterne riscattare l'elemento menzognero. E di farlo, com'è noto, soprattutto mediante l'uso dell'etimologia. Un metodo che presupponeva la convinzione che i primi nomi assegnati alle cose, in quella mitica età dell'oro cui accennavo sopra, fossero *φύσει* e non *θέσει* (SVF, II, 146). Avessero, cioè, un carattere naturale e non istituito storicamente dall'uomo. Carattere di cui, dunque, si poteva, anzi si doveva, risalire il significato intimo, vale a dire, l'*etimo*.

Ebbene, tale procedimento allegorico, con il quale si riteneva di risalire al senso nascosto delle asserzioni, riscattandone così l'empietà⁵; di risalire, cioè, a quello che un testo voleva veramente dire mentre diceva altro⁶, trovava la sua legittimazione logica nel fatto che si riteneva esistessero nozioni comuni, le famose *κοινὰ ἔννοια* – per Crisippo il più importante criterio di verità (cfr. SVF, II, 473) –, corrispondenti a idee e concetti come li intendevano gli Stoici. Cioè, per usare i termini stessi di Zenone, poi di Crisippo, come *ἐννοήματα*, surrogato delle idee platoniche ormai totalmente privo di valore ontologico (cfr. SVF, I, 65; II, 360). Vale a dire 'idee' nel senso che ancora correntemente diamo a questa parola: quello di pensieri insiti nella nostra mente (*ἐν-νόημα*). Idee considerate, quindi, non vere nel senso dell'universale platonico-aristotelico, ma solo, appunto, *comuni*, cioè proprie della facoltà intellettuale di ogni uomo, maturate, aggiungono gli Stoici, nei «primi sette anni di vita» (SVF, II, 83) e funzionanti, scrive puntualmente Roberto Radice (in Ramelli-Lucchetta, 24-27), come delle *prolessi*. Ovverosia come delle anticipazioni conoscitive garantite dalla naturale capacità del soggetto di trovare analogie in grado di fargli comprendere il senso recondito che si cela sotto il significato ordinario di frasi e parole.

In questa prospettiva, l'allegoresi veniva ad avere esattamente il compito di decrittare tali significati, restituendo a ogni nome, in particolare a quelli divini (Zeus, Poseidon, etc.), la loro verità ultima e naturale: per l'appunto fuoco, aria,

tra l'altro, il termine *caritas* aggiunge la sfumatura propria del *careo* latino, avente oltre al senso del 'essere caro', 'amato', anche quello, originario, dell' 'essere privo', del 'sentire la mancanza'. Sarà Agostino a designare col termine *caritas* non più solo una virtù teologale, ma anche una ben precisa prospettiva conoscitiva: la prospettiva basata, come si legge nel *De doctrina christiana*, su un «moto dell'animo», quello amoroso, frutto del dono di comprensione elargito da Dio agli uomini, che di per sé ne sarebbero carenti, e contrapposto al moto attivato dalla *cupiditas* (cfr. *De doc. chr.* III, 10.16).

⁵ Come afferma lo Pseudo-Eraclito a proposito dei poemi omerici: «tutto in Omero è empietà, se nulla è allegoria» (Heraclit2., *quaest. Hom.*, I, 1, ed. Buffière).

⁶ Va sempre ricordato che *ἀλληγορία* è parola composta dai termini *ἄλλος* e *ἀγορεύω*, e il cui significato, alla lettera, rimanda al dire una cosa per mezzo di un'altra.

acqua. Verità considerate, perciò, non qualcosa di istituito storicamente, ma, anzi, ‘ultime’ proprio in quanto avulse dalla storia.

In altre parole, l'allegoresi è originariamente servita a ridurre la teologia alla fisica, sottraendole il segno metafisico che aveva avuto in epoca classica. E, contemporaneamente, a riguadagnare a questo progetto *riduzionistico* l'intera tradizione pagana, a cominciare da quella poetica, che, se nell'ultima fase dell'antichità pagana rimase ancora collegata all'idea di verità, vi rimase solo nei termini allegorici indicati dagli Stoici. E in questo, l'elemento prolettico è stato per gli Stoici fondamentale, provvedendo a dare spessore cognitivo al soggetto. A un soggetto che ora, legittimato da queste prolessi intellettuali, da queste idee anticipate rispetto alla realtà fuori di noi, può arrivare a dire qualsiasi cosa sulla divinità, favorendo, in questo modo, il fenomeno, tipico della tarda antichità, della proliferazione semantica delle parole sul divino, di quella pansemiosi cui ho accennato sopra con Eco, che dal mondo tardo-antico si trasferirà alle correnti più speculative del medioevo cristiano.

Insomma, l'allegoresi ellenistica e poi tardo-antica pagana, soprattutto di tradizione stoica, è stata, in definitiva, l'ultimo strumento apparso al tramonto del pensiero greco classico, in mano alla *zetesis* filosofica: quello propriamente apofatico, nel cui quadro logico si può, allo stesso tempo, negare qualcosa affermandolo, o, se si preferisce, affermare qualcosa negandolo. Uno strumento che resterà nelle mani anche della tradizione neoplatonica cristiana – dallo Pseudo-Dionigi al suo grande traduttore latino, Giovanni Scoto Eriugena, e in tutta la forte influenza che questa tradizione ha avuto sul pensiero cristiano, non ultimo anche quanto del pensiero di Agostino è stato dipendente dallo stoicismo e dal medio-platonismo –, ma il cui metodo speculativo di interpretazione della realtà non ebbe mai la meglio nell'orizzonte della cultura e del pensiero cristiani. Perché il modo più peculiarmente cristiano di interpretazione non solo del testo biblico, o anche della tradizione pagana, ma più in generale della realtà, è stato viceversa, ritiene Auerbach, quello figurale. Di qui la tesi – peraltro criticata da altri importanti medievisti: Curtius su tutti (cfr. Auerbach [1953] 1970, 191-193) – su cui si impernia l'intera lettura auerbachiana del medioevo cristiano. Quella secondo la quale l'esegesi figurale, con il portato di realismo da questa implicato, divenendo, dice Auerbach, «un metodo generale di concepire la realtà» (Auerbach 1956, I, 19), ne diventa la cifra largamente dominante, costitutiva di una tradizione che per secoli impronterà le forme di rappresentazione della cultura occidentale.

E in questa tradizione, la questione della prolessi è entrata in un modo del tutto diverso da come era entrata nell'allegoria stoica. Se nella cultura stoica, la prolessi, proprio in ragione delle nozioni comuni da cui si riteneva costituita, faceva da base per un metodo che si risolveva in definitiva in un poter dire tutto e il suo contrario intorno alla divinità⁷, nella cultura di provenienza paolino-agostiniana

⁷ Nell'orizzonte della tradizione stoica, ancora Seneca nel *De beneficiis* potrà dire, rendendo bene il senso etimologico dell'allegoria stoica: «Certo, tutte le volte che vuoi potrai chiamare in

avrà tutt'altra funzione; una funzione per certi versi opposta. Vale a dire, selettiva, restrittiva, di "disboscamento" mi verrebbe da dire, di quella foresta di simboli, posta ora alla prova dell'interpretazione storica.

Tale carattere storico, temporale attribuito alla funzione prolettica per come la concepisce Agostino, lo si coglie già nel *De mendacio*, opera in cui il retore, convertito da non molti anni al cristianesimo, s'incarica di giustificare quelle che, a tutta prima, appaiono come delle effettive menzogne nel testo biblico: racconti apertamente fantasiosi, annunci non realizzatisi, veri e propri errori da parte dell'Eloista, degli Evangelisti o dell'Apostolo, contrastanti con la sacralità del testo. La domanda che qui si pone Agostino è: si tratta davvero di *mendacia*, come quelli che possiamo ritrovare in campo poetico? O si può, invece, determinare un senso vero di tali *mendacia*? La sua risposta è che si può, ma solo se, anziché intenderli nel senso di una corrispondenza diretta al vero, li intendiamo nel senso *figurale* che già Paolo aveva specificato, e che in quest'opera – che segue di pochi anni quella in cui l'Ipponate aveva designato con il termine *mendax* un terzo genere a sé tra *verum* e *falsum*, (cfr. in part. *Sol.* II, 9.16-17, su cui rimando a Guastini 2019) – Agostino indica come segni traslati. Segni i quali, seppur *non ancora veri*, attendono ciò che Agostino chiama qui *futuri veri gratia*, «la grazia del vero futuro» (*De mend.* 5.7). Vale a dire la possibilità di essere compresi, appunto, come *figure*, *τύποι* in greco, cioè prefigurazioni, alla lettera abbozzi, di una verità ancora da realizzarsi, e che, una volta verificatisi storicamente, li invera in modo retrospettivo, come «profezie reali», dirà Auerbach. Vale la pena di riportare – traduco direttamente dal testo latino – il breve passo del *De mendacio* in cui tale funzione prolettica nel nuovo senso agostiniano emerge chiaramente: «ogni enunciazione va riferita a ciò che enuncia; e dunque tutto ciò che è fatto o detto in senso figurato [*figurate*] enuncia ciò che significa per coloro ai quali è *prolatum* [alla lettera 'pro-posto'] di comprendere [*intelligendum*]». (ivi, 5.7).

Qui si capisce subito che quello che per i Greci era stata una figura retorica, la *πρόληψις*, e che poi dalla cultura ellenistico-romana sarà messo a garanzia della proliferazione semantica operata dall'allegoria, diventa in Agostino tutt'altra cosa. Diventa il dispositivo stesso del conoscere, che più che alla soggettività, una soggettività sempre più arbitraria nel mondo ellenistico-romano, fa capo alla grazia. Parte di un modello rivelativo di verità che Auerbach puntualmente collega alla necessità di giustificare la verità delle Scritture, a cominciare dalla concordanza tra Antico e Nuovo Testamento, e che rompe definitivamente con il modello classico della verità come *adaequatio*, corrispondenza con una verità oggettiva e precostituita fuori di noi, cui al soggetto resta solo da adeguarsi — di *adaequatio intellectus ad rem*, parlerà del resto Tommaso d'Aquino, riferendosi proprio al pensiero d'epoca classica. Modello andato via via indebolendosi nella

altro modo [*aliter*] un tale artefice della nostra realtà: secondo le consuetudini potrai chiamarlo Giove [...] Qualunque nome attribuirai al dio sarà ben dato purché esprima una forza e un effetto di ordine celeste [*celestium rerum continentia*]» (*SVF*, II, 1024).

cultura ellenistico-romana sotto i colpi di un soggettivismo, quello mostrato, appunto, dall'allegoresi, sempre più dilagante.

Ma Agostino, dopo le incertezze degli scritti appena successivi alla conversione dal paganesimo – di cui abbiamo documento proprio nei *Soliloquia*, cui aggiunse un Secondo Libro scritto per l'insoddisfazione procuratagli dalle conclusioni cui era arrivato nel Primo (cfr. *Retract.* I. 4.3) – non propone, come può aver fatto la tradizione stoica, aggiustamenti al modello dell'*adaequatio*. Fa un'altra operazione gnoseologica, ben più radicale. Lega la verità a una dimensione originariamente agapica, *carismatica* appunto. Alla fede in rivelazioni avvolte nel mistero, in *figure*, che, tuttavia, per chi ha ricevuto la grazia di comprendere, svelano, "srotolano", progressivamente la loro verità. Una verità che non deriva più, come volevano gli Stoici, dal risalimento, mediante l'etimologia, al *logos* dei nomi assegnati al divino, ma viceversa dal suo riconoscimento negli eventi storici che ne sono seguiti. In altre parole, ciò che per gli Stoici era punto di arrivo insuperabile della denominazione del divino come *logos*, *pneuma*, diventa invece punto di partenza storico per la fede nel Dio cristiano: *pneuma* e *logos* che si crede essersi fatti carne e sangue e poi manifestati nella realtà storica.

Ora, dal punto di vista gnoseologico, questo modello carismatico è davvero alternativo. Nel dire che la verità non è fuori ma *dentro* di noi, Agostino non sta concedendo nulla allo scetticismo o, come si direbbe oggi, al relativismo. Sta solo affermando che essa si rivela a noi attraverso la grazia di cui Dio ci beneficia mediante la fede in Gesù Cristo e nella sua storia, che mette il nostro *animus* – il *cor* lo chiama anche: ciò che, alla fine, meno è in nostro controllo – nell'intenzione migliore per riceverla. Dunque, Agostino ci sta dicendo che non si può conoscere davvero se non c'è questa preliminare disposizione d'animo, questa forma di anticipazione interna alla coscienza, che non è intellettuale, però, come la prolessi stoica, ma si risolve interamente in un dono di grazia in grado di farci dirimere anticipatamente, attraverso quello che a partire dai *Soliloquia* Agostino ha chiamato *nos*, un io più interiore, quanto ci proviene dall'esperienza esterna (*Sol.* II, 3.3). Un tipo di verità che scaturisce, quindi, non dalla conformità, appunto dall'*adaequatio* dell'intelletto alle cose fuori di noi, o da una struttura intellettuale in grado di farci associare idee e immagini le più eterogenee, ma da un *sapere previo* concessoci per grazia da qualcosa con cui quel *nos* è in contatto come fosse una voce più interna a noi stessi. Ciò che in un'opera precedente al *De mendacio*, il *De magistro*, Agostino aveva già detto essere Dio stesso, per mezzo del Figlio fattosi storicamente carne per amore degli uomini (*De mag.* 12.40).

Si tratta, in altre parole, di ciò che nel *Sermo* 43 Agostino formulerà nei termini del famoso *crede ut intellegas*, «credi per poter capire», con cui risponde a chi, intellettuale pagano, chiedeva ragione della fede, dicendo: *intellegam ut credam*, «che io capisca affinché possa credere» (*Serm.* 43.7). Ecco, insomma, il movimento conoscitivo che Agostino trarrà da Paolo e che, una volta secolarizzato, costituirà, peraltro, uno dei grandi nuclei gnoseologici della modernità: non si può conoscere

se già in qualche modo non si sa per una via diversa da, e preliminarmente a, quella intellettuale.

Ora, ci sarebbe molto altro da dire su questa dimensione carismatica, in cui vengono a impiantarsi anche le più remote radici di ciò che, secolarizzandosi, secoli dopo si imporrà come pensiero estetico, in cui l'*aisthesis*, la sensibilità, e poi il *Gefühl*, il sentimento, sono venuti a prevalere sull'intelletto⁸, ma è evidente come nella figura – e Auerbach mi pare lo presupponga sempre – si espliciti già un modello gnoseologico che non corrisponde più a quello referenziale della logica e dell'ontologia classiche, basato su un'idea di verità quale conformità tra proposizioni e stati di cose, quale risalimento *anagogico* del pensiero all'essenza delle cose, appunto a una verità oggettiva e precostituita fuori di noi. Nella figura, al contrario, si insinua un'idea, che con Paolo di Tarso definirei *paragogica* di verità, come qualcosa che ci è concesso di acquisire solo progressivamente, parzialmente, in figure, come quelle bibliche, che non sono, appunto, *vere* nel senso della conformità – perché ancora non corrispondono a stati di cose sussistenti –, ma nemmeno *false* in senso stretto. Che sono, semmai, *non ancora vere*; costituendo, così, verità di cui si attende l'inveramento mediante, come si è letto, la «Grazia del vero futuro».

Dunque, una verità a tutti gli effetti temporale, posta in una prospettiva storica. Insomma, in una parola, la verità intesa come *evento* e non più come *stato di cose*. Un concetto di verità sostanzialmente nuovo rispetto al passato, il quale, più che al criterio dell'universalità, ora, assumendo in pieno la lezione della fede in un Dio fattosi uomo in un caso storicamente determinato e una volta per tutte, non può più avere i tratti classici dell'intemporalità e dell'universalità, e si rifà al criterio della storicità, alimentandosi del suo stesso essere transeunte e riconducendo alla *figura* il suo originario e fondamentale dispositivo ermeneutico. Ed è quasi superfluo, a questo proposito, aggiungere parole su quanta filosofia successiva, fino a quella contemporanea, pur in un orizzonte viepiù secolarizzato, sarà in debito con questa prospettiva e il suo nucleo logico carismatico.

Ebbene, stando così le cose, direi che Auerbach non si è limitato semplicemente a studiare questa svolta di pensiero, ma ne ha assunto i presupposti euristici, interpretando esattamente in questo senso la direzione di sviluppo della cultura europea e individuando nell'alternativa che la figura ha opposto all'allegoria il riflesso più nitido di un pensiero che, a modo di vedere di Auerbach, si è reso capace non solo di spiegare diversamente, ma di spiegare di più, e non esclusivamente in relazione alla fase storica in cui è sorto, bensì anche in prospettiva. Sto parlando del debito inestinguibile che anche per Auerbach la modernità ha contratto con questo modello euristico di tipo carismatico e non intellettualistico, di cui, secondo lo studioso berlinese, il moderno realismo letterario rappresenta una tra le forme più concrete e complesse della secolarizzazione cui il cristianesimo è andato soggetto, distinguendo il proprio modello di *mimesis* dal modello antico pagano.

⁸ Su tutte le questioni legate a questa transizione, mi permetto di rimandare a Guastini 2026.

Quest'ultimo incentrato, in partenza, su un'idea di realtà intesa come qualcosa di «presente» (Auerbach 1956, I, 5), qualcosa *in atto*, che la rappresentazione indaga minuziosamente per venire a capo dell'essere che è nel divenire, dell'essenza che è da sempre e per sempre nell'esistenza. L'altro incentrato, viceversa, su un'idea di realtà come qualcosa che è ancora in larga parte da compiersi, da venire, *in gestazione* – quella di cui parla Paolo in un passo della *Lettera ai Romani* in cui meglio emerge il carattere concretamente storico ed “esistenziale” del messianismo cristiano⁹ –, e che la rappresentazione, pur sempre *mimesis*, così continua a chiamarla Auerbach, perché pur sempre legata all'esistenza e a ciò che di essa attende ancora di realizzarsi in essenza, indaga allo scopo di riscontrare, semmai, il divenire che è nell'essere, o, per dirla in termini più consoni, il mistero di salvezza che si crede si stia avverando nella storia.

Tutte queste trasformazioni, fin dall'inizio *in nuce* nel modello del realismo cristiano, divengono chiaramente visibili – ed Auerbach se ne rende conto, ancor prima che in *Mimesis*, nel saggio intitolato *Dante poeta del mondo terreno*, risalente al 1929 (Auerbach 1999¹⁴, 56-57) – in Dante, il quale, senza dover aspettare la *Commedia*, già nella *Vita Nuova* fa di Beatrice una figura cristiana e, ad un tempo, *propter hoc*, una creatura in carne ed ossa, viva e da lui concretamente amata, segno in parte già compiuto di quel realismo nel senso *creaturale* che Auerbach intenderà poi in *Mimesis* e che, a suo modo di vedere, ha segnato, secolarizzandosi, l'intero corso della letteratura occidentale.

Anche su questo ci sarebbe da parlare a lungo, ma una questione, seguendo il filo del discorso che ho cercato di impostare fin qui, direi che salta agli occhi da sola. Dal punto di vista che qui più ci interessa, quello stilistico-letterario preso in esame da Auerbach, non ci si può non sorprendere del risultato finale cui quel modello euristico è giunto. Vera e propria eterogenesi dei fini, si potrebbe dire. Infatti, stiamo parlando di un modello in cui, originariamente, tutto ciò che non si situava direttamente all'interno dell'orizzonte della rivelazione doveva essere considerato fuori da questa idea carismatica di verità. Nel Libro XV del *De Trinitate*, Agostino chiama un po' sprezzantemente *allegoriae in verbis* i tropi che si limitano a dire una cosa per l'altra mediante quelli che definisce *aenigmata*, enigmi, nei quali la somiglianza riguarda solo termini e concetti che li compongono, distinguendosi così dalla somiglianza attinente ai tropi che prefigurano fatti storici concretamente avvenuti, in cui la somiglianza si decide invece, per dirla con le parole stesse di Auerbach, tutta «nella corrente che è la vita storica» (Auerbach 2018², 209) e che qui Agostino definisce egualmente *allegoriae*, ma *in facto*, come quelle proferite da Paolo (cfr. *De Trin.* XV, 8.14–9.16).

Ebbene, tra le *allegoriae in verbis*, Agostino includeva, com'è noto, anche la poesia, incapace di assurgere al valore figurale proprio delle Sacre Scritture perché

⁹ Come si legge in *Rm*, 8, 22-23: «Sappiamo bene, infatti, che tutta la creazione geme e soffre fino ad oggi nelle doglie del parto; essa non è la sola, ma anche noi, che possediamo le primizie dello Spirito, gemiamo interiormente aspettando l'adozione e la redenzione del nostro corpo».

costituita di *traslati* che, realizzati al solo scopo di dilettere, non possiedono, a suo dire, alcun significato storico. Tale modello, alla base della minorità e della subordinazione dell'arte poetica alla religione, resterà in piedi per secoli, mantenendosi sostanzialmente intatto ancora in Tommaso d'Aquino, che vede nell'arte poetica un *defectus veritatis* (cfr. *S. Th.* I-II, q. 101, a. 2, ad 2) rispetto a Scrittura a confronto delle quali l'arte poetica non va considerata altro che *infima doctrina* (ivi, I, q. 1, a. 9, arg. 1).

Ma Auerbach vede perfettamente come e dove questo schema si esaurisce. Appunto, già con Dante, nella cui *Commedia* – fin dal titolo significativa: *Commedia*, eppure allo stesso tempo seria, tragica e problematica, 'commedia' e 'divina' insieme – fermenta uno spirito nuovo, che pur viene da dentro quella dimensione carismatica, che con il francescanesimo, da cui Dante è stato influenzato, ha raggiunto proprio il suo massimo, e che ha portato il poeta a ritenersi ispirato dall'*agape*, dalla *caritas*, in un modo del tutto nuovo, ma allo stesso tempo collegato a quello carismatico originario: come da un amore smisurato e incalcolabile per le creature. Quello che canta nei famosi vv. 52-54 del XXIV del *Purgatorio* – versi peraltro citati da Auerbach (Auerbach 2018², 203-4) – in cui Dante, interrogato da Bonagiunta se è lui ad aver composto le nuove rime che cominciano con 'Donne ch'avete intelletto d'amore', risponde: «...I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta, dentro vo significando»; vale a dire: sono uno che si fa ispirare direttamente dall'amore, senza più mediazioni intellettuali e dottrinarie, mosso da quell'*affectus amantis* che Bonaventura, collocato nella *Commedia* tra i grandi spiriti sapienti, nella *Legenda Maior* aveva attribuito in massimo grado a Francesco d'Assisi e al suo *Cantico* in volgare per le creature, antepoendolo all'*intellectus* e alla sua dottrina (FF, 869). Attribuendo così, per via di ispirazione amorosa, la stessa che Agostino aveva attribuito alle Scritture, ora anche alla poesia una valenza figurale. Quella che Dante, nella controversa *Lettera* a Cangrande della Scala, implicherà, conferendo anche alla poesia un significato *polisemos* (*Epist.* XIII, 20), e che in una terzina, ancora del Canto XXIV del *Purgatorio* (vv. 46-48), in cui a parlare è il poeta Forese Donati, indica con parole che da sole spiegano più di mille assunti teorici ciò che Auerbach ha in mente quando parla di figura: «tu te n'andrai con questo antivedere – la profezia definita qui un «antivedere»! – / se nel mio mormorar prendesti errore, / dichiareranti ancor le cose vere». Vale a dire: se non hai capito bene quello che ho previsto, saranno «le cose vere», i fatti storici, a svelartene la verità.

Auerbach, insomma, coglie, direi meglio di chiunque altro, la traiettoria secolarizzante che dal *sermo humilis* agostiniano ha condotto a Dante, nella cui *Commedia* la figura – che il poeta, pur per altri versi ancora fortemente in debito con il pensiero tomistico, però ora riconosce come proprietà anche della poesia – si compie e allo stesso si distrugge (cfr. Auerbach 1956, I 220), finendo per vanificare il suo *antitypos* divino sotto il peso di un *typos* umano sempre più preponderante.

Ora, nella posizione di Auerbach su Dante si può individuare, se vogliamo, anche un limite. È pur vero, infatti, che lo studioso berlinese ha forse eccessivamente dilatato il ruolo avuto da Dante nello sviluppo della letteratura occidentale, trascurando un po' l'altra linea di sviluppo, quella promossa da Petrarca, che sull'umanesimo rinascimentale – si pensi solo all'impulso dato da Pietro Bembo, da Baldassarre Castiglione, usciti dal crogiuolo dell'imperante petrarchismo, alla trasformazione della letteratura umanistica in senso moderno – è stato almeno altrettanto influente di Dante. Nella lettura auerbachiana delle vicende letterarie che hanno portato alla modernità, si può individuare il limite, cioè, di non aver tenuto nel debito conto quella che, per usare le parole di uno straordinario libro di Giancarlo Mazzacurati, è stata una vera e propria «eclissi» di Dante (Mazzacurati 2016², in part. 144-147, 314-322) causata dal petrarchismo. Un'eclissi, di fatto, non interrottasi nemmeno quando, a fine Quattrocento, Dante viene "riscoperto" grazie al *Comento sopra la Comedia* di Cristoforo Landino del 1481, poiché rilanciata nel Cinque-Seicento in difesa di un decoro classicistico che mal si coniugava con la disdicevolezza del realismo dantesco e più in generale con ogni forma, per quanto rielaborata, dell'antico *sermo humilis*.

E tuttavia, il mancato riconoscimento, o quanto meno la sottovalutazione, da parte di Auerbach, di questo *côté* culturale così decisivo per lo sviluppo della letteratura occidentale in senso moderno, che pure oggettivamente è un limite presente in *Mimesis* – altro discorso, ad esempio, occorrerebbe fare per *Dante poeta del mondo terreno*, in cui invece, la consapevolezza della centralità avuta da Petrarca in vista del moderno sembra essere stata maggiore (cfr. Auerbach 1999¹⁴, 158-9) –, si possono dire però ampiamente compensati, nella lettura auerbachiana delle direttrici di sviluppo della letteratura moderna, dal ruolo peculiare che lo studioso tedesco ha riservato per Dante. Non quello di semplice continuatore della cultura medievale, tutt'al più di suo ultimo sistematore – il che avrebbe stabilito tra Medioevo e Rinascimento, età medievale e modernità, un rapporto troppo lineare e diretto –, ma quello, ben più complesso, di *soglia* tra Medioevo e Rinascimento, successore del *figuralismo* medievale e precursore di un *creaturalismo* che segnerà la modernità. Un creaturalismo che, se in Petrarca prenderà la strada, ben riconoscibile nella letteratura moderna, di quell'«empirismo riduttivo» di cui parla ancora Mazzacurati (ivi, 215), tuttavia non si è sviluppato in un'unica direzione, ma ha dato corso a due grandi direttrici. Una ha inteso giungere alla *dignitas homini* che inaugurerà il moderno per via diretta, mediante il celebre *non valeo* petrarchesco (*Secr.* 104), pronunciato contro la religione, quasi in rivolta contro la fede e le sue osservanze, e in vista di una *rinascita* dell'antico (classico) che potesse finalmente doppiare gli oscuri natali medievali cristiani. L'altra, giunta pur sempre alla *dignitas homini*, ma per una via più diagonale. Quella, ci ha indicato Konrad Burdach – studioso a più riprese citato da Auerbach –, di una *renovatio* facente leva sull'«uomo nuovo», sul *καὶνὸς ἄνθρωπος* di Ef. 4, 24, e sulla *vita nuova* che ne sarebbe dovuta seguire, che proprio Dante interpreterà nel modo più esemplare (cfr. Burdach 1986).

Da questo punto di vista, se vogliamo è proprio qui, nel ruolo centrale assegnato a Dante anziché a Petrarca che si gioca tutta la prospettiva del realismo letterario come Auerbach lo ha concepito. Facendo partire da Dante il piano inclinato che ha condotto al realismo moderno, Auerbach è stato in grado di vedere ancora nella letteratura otto-novecentesca un segno, per quanto ormai totalmente secolarizzato, di quel modello agapico, carismatico, dipanatosi nella tradizione figurale-creaturale e di riconoscerlo ancora come timbro inconfondibile di un pensiero che si è trovato più a proprio agio con l'affetto e la sensibilità¹⁰ che con l'intelletto e la speculazione, fosse quest'ultima anche teologica. Più a proprio agio con la concretezza, pur non infallibile, del giudizio storico, che con le certezze universali, ma astratte, che saranno alla fine fatte proprie dalle scienze positive.

Eclatante, da questo punto di vista, la spiegazione che Auerbach in *Romanticismo e realismo*, saggio del 1933, dà delle origini del realismo ottocentesco, da Stendhal a Balzac, che ascrive non a Comte e al *milieu* positivistico che pure influenzerà la letteratura alla metà del secolo, ma al romanticismo e alla sua rivolta anticlassicistica, la cui «essenza», dice Auerbach, va fatta risalire genealogicamente a quella «fonte» che «c'era stata molto tempo prima»: vale a dire, aggiunge, «alla storia di Cristo», con la sua inserzione del tragico, del serio e del problematico nell'umile e nel quotidiano (Auerbach 2010, 18). Una storia di «eroi di tanta debolezza» – vale la pena di ripetere questa straordinaria espressione presente in *Mimesis*: a quanti personaggi della letteratura moderna la si potrebbe applicare! – che, sebbene si ripresenti ormai in forma totalmente secolarizzata, tuttavia si ripete da secoli nella logica, come ne fosse la matrice, e che ha permesso al realismo moderno, con la sua *Stilmischung*, non solo, come dicevo sopra, di spiegare di più rispetto a quello antico e alla sua *Stiltrennung*¹¹, ma di spiegare meglio, di rendere, dice Auerbach, «la pienezza di una realtà più autentica» (ivi, 13).

Tornando, in conclusione al famoso *Sermo* 43 di Agostino, lì si vedono le ragioni – chiarissime direi ad Auerbach – che rendono il *sermo humilis, piscatorius* nella fattispecie, superiore al *sermo doctus*. «Prius veniat piscator», dice Agostino [venga per primo il pescatore]; «per ipsum melius adducitur imperator» [per suo mezzo meglio sarà guidato anche l'imperatore] (*Serm.* 6).

Con queste parole, Agostino non sta richiamando ragioni semplicemente didascaliche, non sta elaborando una strategia comunicativa rivolta ai più, a una semplificazione del messaggio, la cui essenza, infatti, non a caso rimase egualmente

¹⁰ È Auerbach stesso a ricordare in *Dante poeta del mondo terreno* che «la via dell'uomo cristiano parte dai sensi» e che, come aggiunge proprio in merito a Dante, «è una via che dai sensi, attraverso conoscenza e destino, conduce a una seconda sensibilità formata da una visione» (Auerbach 199914, 91).

¹¹ Che, senza dover aspettare la ripresa classicistica compiuta dalla cultura ellenistico-romana, vide la sua prima precisa formulazione teorica, legata a una più complessiva idea di *adaequatio intellectus et res*, già in *Reth.* 1408a 10-13, in cui Aristotele fissa il canone dell'adeguatezza compositiva, definendo *πρέπον*, oververosia 'conveniente', 'adeguato', e *ἀνάλογον* 'proporzionato' quel modo di esprimersi in cui «non si parla grossolanamente di cose importanti e solennemente di cose volgari».

incomprensibile alla grande cultura pagana. Sta facendo ben altra cosa: sta mettendo in crisi un ordine logico, un'euristica appunto, basati sulla concordanza tra espressione e argomento, tra proposizioni e stati di cose, e ora infranti da un evento, quello della Croce, «dell'umiliazione della divinità nella storia», per usare le parole stesse di Auerbach (Auerbach 2018², 47), che ancora attende soluzione, e dal quale è trascorso ormai così tanto tempo che forse una soluzione non l'avrà nemmeno più, lasciando il tempo moderno quasi senza più speranza di salvezza.

La letteratura moderna, per Auerbach, in fondo, si è incamminata esattamente per questa strada. Quella di un realismo creaturale, esistenziale, che ha sostituito, con la pienezza e la serietà di un'esistenza sempre più concreta e ordinaria, lo spazio lasciato vuoto da una verità resasi via via più impercettibile, ma che ha conservato ancora, fino in tempi attuali, segno della sua presenza, come si trattasse del letto di un fiume prosciugato. Forse qui c'è il movimento stesso della *kenosis*, che, se ha queste sembianze, Auerbach ha saputo leggere e interpretare davvero come pochi altri.

Bibliografia

Fonti antiche:

Averroè, *Destructio philosophorum* = Abū al-Walīd Muḥammad ibn 'Aḥmad ibn Ruṣd (latinizzato in Averroës), *L'incoerenza dell'Incoerenza dei filosofi*, ediz. it. a cura di Massimo Campanini, Torino, UTET, 1997.

Comm. = Alighieri, Dante, 1994². *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 3 tomi, a cura di Giorgio Petrocchi, Edizione nazionale delle opere, Firenze, Le Lettere.

Conf. = Aurelio Agostino, 2000. *Le Confessioni*, testo latino a fronte, ediz. it. a cura di Maria Bettetini, Torino, Einaudi.

d'Aquino, Tommaso, 2014. *S. Th.* = *La somma teologica*, 4 voll., introd. di G. Barzaghi, testo latino dell'Edizione Leonina, tr. it. a cura dei Frati Domenicani, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.

De doc. chr. = Agostino, Aurelio, 1994. *L'istruzione cristiana*, testo latino a fronte, ediz. it. a cura di Manlio Simonetti, Milano, Fondazione Valla, Mondadori.

De mag. = Agostino, Aurelio, 1993. *Il maestro*, testo latino a fronte, ediz. it. a cura di Adele Canilli, Milano, Mursia.

De Trin. = Agostino, Aurelio, 2012. *La Trinità*, testo latino a fronte, ediz. it. a cura di Giovanni Catapano e Beatrice Cillerai, Milano, Bompiani.

De mend. = Agostino, Aurelio, 2001. *Sulla bugia*, testo latino a fronte, ediz. it. a cura di Maria Bettetini, Milano, Bompiani.

Epist. = Alighieri, Dante, 2016. «Epistola XIII», a cura di Luca Azzetta, in *Le opere*. Vol. V: *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di Marco

- Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti e Michele Rinaldi, Roma, Salerno, 271-487.
- FF = *Fontes franciscani*, 1995. A cura di Enrico Menestò e Stefano Brufani, apparati di Giovanni M. Boccali, Santa Maria degli Angeli-Assisi, Ed. Porziuncola.
- Heraclit²., *quaest. Hom.* = Eraclito, 2005. *Questioni omeriche. Sulle allegorie di Omero in merito agli dèi*, ediz. it. a cura di Filippomaria Pontani, Pisa, ETS.
- Philostr., *Ap.* = Filostrato, Flavio, 1978. *Vita di Apollonio di Tiana*, ediz. it. a cura di Dario Del Corno, Milano, Adelphi.
- Plat. *Pol.* = Platone, 1996. *Politico*, testo greco a fronte, ediz. it. a cura di Maurizio Migliori, Milano, Rusconi.
- Reth.* = Aristotele, 1996. *Retorica*, introd. di M. Dorati, testo critico, tr. it. e note a cura di Marco Dorati, Milano, Mondadori.
- Retract.* = Agostino, Aurelio, 1994. *Le ritrattazioni*, vol. II NBA, introd. di Goulven Madec, tr., nn. e indici di Ubaldo Pizzani, Roma, Città Nuova.
- Serm.* = Agostino, Aurelio, 1979. *Discorsi*, vol. XXIX NBA, 1-50, sull'Antico Testamento, introd. di Michele Pellegrino, tr. e nn. di Pietro Bellini, Federico Cruciani e Vincenzo Tarulli, indici di Franco Monteverde, Roma, Città Nuova.
- Sol.* = Agostino, Aurelio, 1986. *Soliloqui*, testo latino a fronte, ediz. it. a cura di Manlio Simonetti, Milano, Fondazione Valla, Mondadori.
- Socr.* = Petrarca, Francesco, 2020⁸. *Secretum*, testo latino a fronte, tr. it. a cura di Ugo Dotti, BUR, Milano.
- SVF = Stoici antichi, 1999². *Tutti i frammenti*, secondo la raccolta di Hans von Arnim, testo greco a fronte, ediz. it. a cura di Roberto Radice, Milano, Rusconi.

Testi moderni:

- Auerbach, Erich, [1933] 2010. *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, ediz. it. a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa.
- Auerbach, Erich, [1944] 1999¹⁴. «Figura», in Id., *Studi su Dante*, tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino, pref. di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 176-226.
- Auerbach, Erich, [1946] 1956. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Auerbach, Erich, [1953] 1970. «*Epilegomena a Mimesis*», in Id., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, tr. it. di Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi e Vittoria Ruberl, Bari, De Donato 183-198.
- Auerbach, Erich, [1958] 2018². *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel medioevo*, tr. it. di Fausto Codino, Milano, Feltrinelli.

- Burdach, Konrad, [1926] 1986. *Riforma-Rinascimento-Umanesimo. Due dissertazioni sui fondamenti della cultura e dell'arte della parola moderne*, tr. it. di Delio Cantimori, pref. di Cesare Vasoli, Firenze, Sansoni.
- Eco, Umberto, 1997⁴. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani.
- Guastini, Daniele, 2019. «Agostino e l'estetica» *Estetica. Studi e ricerche* IX (1), 247-272.
- Guastini, Daniele, 2026. *Estetica e modernità. Sulle radici medievali dell'arte*, Bologna, Il Mulino.
- Ohly, Friedrich, 1985. *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, a cura di Lea Ritter Santini, tr. it. di Bruno Argenton / Maria Augusta Coppola, Bologna, Il Mulino.
- Ramelli, Ilaria / Lucchetta Giulio, 2004. *Allegoria*. Vol. I: *L'età classica*, introd. e cura di Roberto Radice, Milano, Vita e Pensiero.

Figuraldeutung. Osservazioni filosofiche sulla stratificazione dei livelli figurali in Auerbach

ADRIANO ARDOVINO



<https://orcid.org/0000-0002-2742-8803>

Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

Abstract

Far from limiting itself to a semantic history of the word, Auerbach's famous essay entitled 'Figura' (1938) inexplicitly hosts a theory of reading that harks back to the Christian phenomenon of the 'will to exegesis'. Distinguishing between 'figurale Interpretation' and 'Figuraldeutung', understood as an explanation of a sphere of oscillation in which the significance (Bedeutung) becomes presignificance (Vordeutung), this article explores the structural stratifications (lexical and categorical) of a methodical approach that has proved profoundly fruitful from a conceptual point of view.

1.

Apparso nel 1938, citato e ripreso in lavori successivi – tra i quali spicca naturalmente *Mimesis* – e infine parzialmente rettificato e integrato nel 1953 (cfr. tra gli altri McGillen 2018), il celebre saggio di Auerbach intitolato *Figura* non ha mancato di dispiegare i suoi ingenti effetti su piani e in ambiti molto differenti, da quello storiografico a quello teologico, da quello letterario a quello filosofico, dagli studi danteschi a quelli di comparatistica. A seconda degli interessi e dei riferimenti dei singoli studiosi, ovvero di specifiche aree di ricerca e di contesti linguistico-culturali contingenti, si è assistito a interpretazioni e utilizzi più o meno produttivi, più o meno fedeli alle eventuali intenzioni del testo e dell'autore. Scriviamo 'eventuali', dal momento che la statuizione di cosa

abbia ‘veramente’ inteso mettere a fuoco Auerbach attraverso la forma-saggio, ovvero di quale frangente biografico vi risultasse sottostante e infine di quali strategie, implicite o esplicite, il testo fosse allora il volano fondamentale (cfr. in part. Porter 2008), dev’essere naturalmente preceduta da una discussione e da un vaglio assai attenti, nel tentativo di evitare gli estremi della ripetizione pedissequa da un lato, ma anche, dall’altro, dell’imputazione di tesi e prospettive radicalmente estranee al testo e alla sua temperie culturale, come anche, o soprattutto, all’autore e al suo stile di comunicazione scientifico-accademica e persino divulgativa.

Rispetto al quadro testé evocato, il presente contributo intendere limitarsi a un’analisi in senso ampio strutturale di *Figura*, cercando di evidenziare anzitutto il suo principio di composizione (rigorosissimo, come si vedrà, e molto sorvegliato), così come le sue specifiche soluzioni lessicali, talvolta molto innovative, con l’obiettivo di valutarne gli autentici e intrinseci movimenti concettuali e di sottolineare espressamente alcuni termini fondamentali che rappresentano, anche al di là delle analisi più contingenti del testo, un vero e proprio *thesaurus* di indicazioni categoriali (cfr. Holdheim 1985), che possono più che legittimamente essere applicati ad ambiti anche distanti da quelli specificamente presi in carico da Auerbach. Più che il riferimento alla diacronia della sua opera complessiva e alle disseminazioni del tema, ci concentreremo dunque sulla tessitura testuale del saggio *Figura*, facendone l’oggetto, come accennato, di una considerazione di struttura, anche al di là del portato filologico-letterario, teologico-scritturale, teorico-filosofico.

2.

Esteriormente, il saggio si presenta come un’analisi quadripartita. I titoli dei quattro paragrafi o sezioni o segmenti – che sono altrettanti quadri o pannelli di un unico polittico – suonano come segue: I. *Von Terenz bis Quintilian*; II. «*Figura*» als Realprophetie bei den Kirchenvätern; III. *Entstehung und Analyse der Figuraldeutung*; IV. *Zur Figuraldarstellung im Mittelalter*. Già a un primo sguardo trasversale, si può cogliere una costante preoccupazione per il riferimento storico-temporale, relativo di volta in volta a cronologie specifiche, ossia all’arco che va dal II sec. a.C. al I d.c. (I.), poi dal II al V d.C. (II.), successivamente all’indietro (ci torneremo) in direzione del I d.c. (III.) e infine il Medioevo (IV.). Solo la prima sezione, tuttavia, esplicita nel titolo il riferimento nominale a due autori che valgono già a delimitare il relativo arco temporale, mentre nella seconda (in cui spiccano, come protagonisti, Tertulliano e Agostino) si rinvia in modo ampio all’età patristica (che dal canto suo evoca, al contempo, un intero arco cronologico e un novero di autori), laddove la terza e la quarta sezione – al centro delle quali stanno, rispettivamente, Paolo di

Tarso e Dante Alighieri –, fanno uso di indicazioni temporali più indeterminate (relative alle origini), ovvero ben più ampie (relative all'età di mezzo) delle prime due sezioni. E mentre nel titolo della prima sezione è assente ogni esplicito riferimento tematico (il che lascia al lettore l'ovvio compito di integrarlo nel senso di una ricognizione, da Terenzio a Quintiliano, della *parola* che dà il titolo al saggio), nella seconda sezione il concetto di «figura» diventa l'oggetto del discorso in riferimento ai Padri, laddove la terza e la quarta, dal canto loro, si raccolgono rispettivamente intorno a due dei tanti neologismi introdotti da Auerbach (*Figuraldeutung* e *-darstellung*) – sui quali dovremo tornare con l'attenzione che meritano –, rintracciando nel Medioevo l'altro estremo di un arco analitico integrale che pertanto, nel complesso, abbraccia un periodo di più di millecinquecento anni, senza che ciò significhi limitare la rilevanza e gli effetti di tutto quel che il saggio attinge e ricostruisce alla sola temperie medievale, posto che la storia della cristianità e del cristianesimo – con tutto ciò che vi si lega da un punto di vista teologico, filosofico e letterario – procede ben oltre, irradiandosi fino all'età moderna e contemporanea.

Prima di entrare nel merito dei contenuti e delle soluzioni linguistiche offerte dal saggio, si può però compiere un passo ulteriore, chiedendosi in che modo, per così dire, il saggio parla di se stesso, dichiarando in modo esplicito mire, intenzioni, scopi, ma anche marcando il principio generale di composizione e le modalità in cui esso articola, distribuendo le analisi e gli obiettivi che di volta in volta persegue. Per far questo, occorre richiamare *incipit* e *explicit* di ciascuno dei quattro segmenti.

(I.) L'attacco della prima sezione, e quindi dell'intero saggio, è di fatto un raddoppiamento, tramite citazione letterale, del titolo, nella misura in cui la prima parola che inaugura tutto il movimento è proprio il termine latino *figura*. Di essa si individuano la morfologia linguistica, come anche ciò che la parola «significa giusta la sua origine (*heißt nach seiner Herkunft*)» (Auerbach 2018, 55), nonché l'autore e l'opera nella quale essa ricorre per la prima volta (*zuerst*). Giunto poi al termine della prima sezione, Auerbach dichiara espressamente di aver voluto tracciare, nelle pagine precedenti, «la storia del significato (*Bedeutungsgeschichte*) di figura nell'antichità pagana» (ivi, 64), attraversando piani e ambiti distinti (ancorché, ovviamente, legati a quella storia semantica), che configurano delle autentiche *Weiterbildungen*, ossia delle formazioni o costruzioni o configurazioni ulteriori e successive (e in certo modo innovative) di ciò che la parola designava ancora in origine. Cosicché, già nella prima sezione – lo si noti espressamente – non si è in presenza di un'*unica* significazione verbale, bensì sorge e si consolida, osservata nell'arco di circa tre secoli, una complessa e articolata costellazione, sulla quale torneremo. La vera conclusione della sezione non è però di carattere retrospettivo, bensì prospettico, in quanto costituisce un ponte o passaggio che apre alla sezione successiva, chiamando in causa il senso (*Sinn*) che alla parola (*Wort*) seppero, ovvero furono in grado di conferire i Padri della Chiesa. Con due corollari: tale

senso (ed è questo a giustificare l'analisi) «divenne storicamente significativo (*bedeutend*)» (il che vuol dire, al contempo, «significante in modo storico», ossia provvisto certamente di un rango epocale, storicamente influente e decisivo, ma anche dispiegante la sua significazione secondo un legame nuovo e esplicito con la storicità dell'esistenza umana), tuttavia lo divenne (secondo la duplice complessità ora accennata) sulla base, ossia sul fondamento (*auf dem Grunde*), di quello stesso sviluppo (*Entwicklung*), la cui descrizione (insieme storica e semantica, linguistica e operativa) è stata il vero e proprio oggetto della sezione che ora si conclude. Si noterà fin d'ora, pertanto, la perfetta consapevolezza metodologica di Auerbach nel pensare *insieme* passato e futuro, tradizione e innovazione. Non solo perché si tratta di nozioni sempre correlative (non c'è l'una senza l'altra), ma anche perché, solo che si presti un più fine ascolto a questo straordinario saggio, vengono rese impossibili entrambe le opzioni unilaterali e astratte che vedono nella patristica ora un mero superamento e accantonamento dell'eredità precedente, ora, in quest'ultima, una mera massa inerte di esperienze e significazioni rispetto alle quali si tratta, un po' mitologicamente, di voltare completamente pagina. Al contrario, il compito (filosoficamente) più rilevante che una lettura strutturale del saggio può e in certi casi deve onorare, è quello di cogliere la duplice risonanza incrociata che caratterizza il rapporto tra passato e futuro, *proprio* facendo tesoro (sul piano del 'come' e non solo del 'che-cosa', ovvero sul piano del movimento metodologico della comprensione teoretica e non solo dell'oggettivazione di un dato filologico-storiografico) di quello che emergerà dall'apporto specificamente *cristiano* che il saggio restituisce in modo magistrale: se il futuro è ciò in cui il passato continua a risuonare, per quanto sempre altrimenti (ossia in forma differente e finanche alterata e alterante), il passato non è mai ciò che è semplicemente trascorso, ma è ciò che è ancora e sempre in attesa di essere restituito (e aperto) a se stesso da (e tramite) ciò che, in modi non necessariamente espliciti o consapevoli, è tenuto a farsene carico, fosse pure nella forma della distanza, del distacco, della critica.

(II) La seconda sezione si apre in modo altrettanto netto e conciso della prima, chiamando in causa il «significato (*Bedeutung*) della parola [*figura*], peculiarmente nuovo, nel mondo cristiano» (*ibid.*), come si trova, per la prima volta e con plurime attestazioni, in Tertulliano. La significazione – cioè la forza di irradiazione esperienziale, linguistica, concettuale – che appartiene alla parola, è riconosciuta non semplicemente e genericamente come nuova (o innovativa), bensì come una novità 'qualificata', ossia *eigenthümlich*, che si dispiega in un senso o in un modo del tutto caratteristico e peculiare, certamente, ma anche, come l'avverbio invita ad ascoltare, persino idiosincratico, strano e in fin dei conti sorprendente, nei termini in cui fa vibrare e oscillare, sospendendoli e volgendoli in altre direzioni, i sensi *già* emersi nei secoli precedenti. Le analisi di questa seconda sezione – che nel titolo, diversamente dal riferimento meramente cronologico-autoriale della prima, si assume la responsabilità di compendiare il significato della parola, esplicitandolo con

l'espressione «in quanto *Realprophetie*» (su cui torneremo) – si concludono con il riconoscimento delle potenzialità linguistico-concettuali del termine *figura*, che, rispetto a parole affini, analoghe o persino concorrenti, consente una tale sintesi e coappartenenza degli elementi (*Elemente*) del concetto (*Begriff*) – si noti una volta di più questo gioco di sponda tra il versanti linguistico-semanticamente e quello concettuale – che nessun'altra parola seppe garantire (per motivi che analizzeremo più avanti) e che pertanto ne ha garantito l'uso o l'impiego concreto e operativo, in quanto volano dell'esperienza, della nominazione, del pensiero. Un uso che Auerbach non esita a definire come il «più frequente, più generale e più pregnante (*bezeichnendsten*)», ossia più caratteristicamente e tipicamente indicante, designante, contrassegnante, qualificante e, in ultima analisi, denominante. Tra la forza di nominazione della parola nelle sottilissime e articolate peculiarità che essa esprime e veicola, e la sua potenza generativa di ampiezza universalizzante-concettualizzante, non c'è qui inimicizia alcuna. La parola *figura*, duttile e stratificata, deve anzi la sua affermazione (che in forme diverse è proseguita non solo nell'orizzonte delle lingue romanze) a questa straordinaria capacità di tenere insieme l'individuale e il generale, il concreto e l'astratto, l'esempio e il modello e molte altre dicotomie che vedremo emergere più avanti.

(III) Il terzo pannello del polittico è inaugurato da una sottolineatura o meglio da un'esplicitazione: nella seconda, precedente sezione (*Abschnitt*) ci si è allontanati più volte e *unwillkürlich* – non tanto, cioè, in modo involontario e inconsapevole (il che striderebbe con lo studiato rigore del saggio e la sua sorvegliata composizione), quanto piuttosto in modo quasi istintivo e spontaneo e non privo persino di qualche automatismo, quasi in presenza di una forza maggiore – «dalla considerazione (*Betrachtung*) puramente semantica» (ivi, 73), ossia da uno studio e da una disamina con un perimetro scientificamente delimitato, e questo a motivo del fatto che il contenuto (*Inhalt*) che la parola esprime (*ausdrückt*) nell'ambito cristiano-patristico non è nulla di acquisito e di staticamente preconfigurato (talché ci si possa limitare a indicarlo, censirlo, catalogarlo), bensì è intrinsecamente *erklärungsbedürftig*, ossia esige spiegazione, chiarificazione, commento. In altri termini – e si noti, ancora una volta, un raddoppiamento del *modus dicendi* del saggio rispetto alla prassi esegetico-ermeneutica che segna in modo intrinseco il pensiero dei Padri –, l'accezione cristiana di *figura* allude a un ordine di funzionamento della parola e della sua forza di significazione che non è riconducibile a quello di una designazione estrinseca, ossia di una referenza oggettivante, la quale fa della parola una mera etichetta per un contenuto preformato, bensì implica (e anche su questo torneremo) un'attitudine all'ascolto estremamente specifica, tanto nei riguardi della risonanza multilivellare e multiplanare interna alla sua latitudine semantica, quanto alle possibilità di esperienza, nominazione e pensiero da cui tale parola trae origine e alle quali, nella sua capacità di dizione articolante, fa ritorno. Alla luce di questa premessa, l'*incipit* della

sezione prosegue proletticamente, dichiarando cioè il compito che essa si assume in ciò che il lettore si accinge a leggere: ricercare con ancora maggiore precisione e scandaglio in che modo (*wie*) tale contenuto è sorto o ha avuto origine (*entstand*), ma anche delimitarlo o distinguerlo rispetto a contenuti affini (*verwandt*), nonché esaminare e vagliare in modo approfondito «la questione della sua significazione (*Bedeutung*) e della sua efficacia (*Wirkung*) storiche» (*ibid.*), ovvero intrecciare la storia del significato alla storia degli effetti, in un ennesimo raddoppiamento dell'esperienza cristiana: non c'è qui un significato astratto, adiaforo, inoperante, bensì una forza significante che prende corpo storicamente. Non solo nel senso di avere o conoscere una sua storia, ma di inaugurare e slanciare un'intera vicenda di esperienze esistenziali, pratiche di discorso, forme (o stili) di pensiero. L'intrinseca storicità della funzione significante e significativa di *figura*, non si limita alla cronologia di un dispiegamento, ma rinvia all'incisività e alla discontinuità che essa per così dire 'incarna' storicamente in dialogo col passato e in vista del futuro, cooperando a generare cesure d'epoca e faglie nel sottosuolo esperienziale, linguistico e concettuale della letteratura, dell'arte, della religione e del pensiero cristiano-occidentali e non solo. Questa terza sezione onora tali premesse ponendosi come quella concettualmente più densa e produttiva, che mette per così dire sul tavolo tutta la profondità e le opzioni che si raccolgono dentro e attorno alla parola fondamentale che dà il titolo al saggio. L'intitolazione della sezione, non a caso, non fa più riferimento in modo diretto alla parola *sic et simpliciter*, bensì al neologismo *Figuraldeutung*, su cui dovremo soffermarci a fondo, posto che di ciò a cui esso rinvia, la sezione corrente mette a fuoco l'origine (*Entstehung*) e l'articolazione analitica (*Analyse*), indicando al contempo un compito non soltanto storiografico, bensì, ancora una volta, strutturale, prima di ridare in certo qual modo la parola al tempo storico, richiamato espressamente dalla successiva sezione.

(IV) È infatti la più larga e «ampia diffusione», e con essa la più radicata e «profonda influenza» (ossia l'efficacia e l'effetto) «fino al Medioevo e ben oltre di esso» (ivi, 80), ad essere oggetto della quarta e ultima sezione del saggio. Ma diffusione e influsso di che cosa? Non più e non tanto, adesso, della parola *figura* (così come la si era evocata e analizzata in particolare nella seconda sezione), quanto piuttosto di quella che, sciogliendo in una sola frase i neologismi che danno il titolo alla terza e alla quarta sezione (*Figuraldeutung* e *-darstellung*), Auerbach chiama una «*figurale Deutung*, ovvero, per dirla in un modo più integralmente compiuto, la *figurale Auffassung* dell'accadere» (*ibid.*), cioè l'intera concezione del *Geschehen* (e con esso, ovviamente, della *Geschichte*), che, ancora una volta, non è semplicemente 'storica' nel senso che se ne può e se ne deve tracciare la linea e dunque la si può storicizzare e rinviare a un confine cronologico, bensì è essa stessa, intrinsecamente e a suo modo, *storicizzante*. La sua presenza o assenza, la sua efficacia o inattualità, decide infatti di una storia che a questo punto (a partire cioè dall'epoca medievale)

non è più limitata soltanto a prassi esegetico-ermeneutico-omiletiche o a dibattimenti filosofico-teologico-dottrinali, bensì si apre al problema cruciale di una *Darstellung* propriamente poetico-letteraria, secondo un approccio che sarà poi ripreso – in perfetta continuità terminologica – nel capolavoro *Mimesis*, il cui sottotitolo individua appunto come suo tema e oggetto, all'interno del perimetro storico-linguistico della «letteratura occidentale», precisamente una *dargestellte* (ovvero *figurierte*) *Wirklichkeit*: non tanto la realtà meramente rappresentata, in modo per così dire frontale e oggettivante (*vorgestellt*), quanto il correlato più intrinseco ed effettivo dell'esperienza (occidentale), così come esso viene alla parola e al linguaggio che lo recano (*herstellen*), secondo il connubio (linguisticamente risalente all'antico *thar*, inglese *there*, sopravvissuto come prefisso verbale *dar-*, affine a *da*) tra l'offrire, il presentare e infine il porre o collocare qui e ora, nel senso del punto di caduta spazio-temporale della nominazione 'letteraria', che riprende se stessa e la realtà all'interno di sé e della propria parola. L'attuale sezione, che si incarica di concludere il saggio mettendo al centro, indiscutibilmente e di necessità, l'opera di Dante, al quale Auerbach aveva già dedicato la cruciale monografia del 1929 intitolata *Dante als Dichter der irdischen Welt*, contiene insieme l'ultima parola e l'ultimo ripiegamento del testo su se stesso, ossia l'ultima occasione di effettuare un bilancio del percorso in esso intrapreso e di ridire, in modo sintetico ma esplicito, ciò che esso, cioè il testo, ha inteso dire. Innanzitutto, la conclusione evoca una precarietà e una provvisorietà dell'analisi, nella misura in cui afferma, mediante le ultime considerazioni sulla figura di Beatrice, di chiudere e concludere, ossia di «porre termine, *für dieses Mal*, alla nostra ricerca su *figura*» (ivi, 90). Cioè 'per questa volta', ovvero, letteralmente, per ora e per adesso (e dunque in attesa di una prossima volta, di un'occasione o di una circostanza successive, mantenendo così aperta la ricerca in direzione di nuovi sviluppi e di nuove prosecuzioni sui piani più diversi, soprattutto da un punto di vista testuale, linguistico, storico-cronologico), ma anche 'per questa volta', dunque per questa specifica occasione, ossia nei limiti dell'attuale cornice discorsiva e concettuale del saggio, che costituisce una messa a fuoco del tutto circostanziata (occasionale in senso stretto), ma dichiara al contempo, con ogni chiarezza desiderabile, che non solo il termine *figura* è suscettibile di essere legittimamente indagato in ulteriori direzioni e fuori dai confini e dalle occasioni in cui l'ha opportunamente contenuto il saggio, ma che il saggio stesso invita a un utilizzo ulteriore e produttivo dell'apparato storico, linguistico e categoriale che esso ha messo a disposizione del lettore.

A tale apparato è allora tempo, per quanto in estrema sintesi, di dedicarci nell'ambito già chiarito di considerazioni di struttura, che prescindono dall'impatto della vicenda biografica di Auerbach (ossia, segnatamente, dal suo esilio in Turchia e dalle oggettive difficoltà che esso comportò, ancorché Auerbach seppe trasformare tali difficoltà, come egli stesso ricorda espressamente in risorser decisive) sul saggio stesso, non prima di aver lasciato spazio ai due

periodi che effettivamente concludono la sezione (e quindi il saggio nella sua interezza), enunciando lo scopo o meglio l'intento (*Absicht*) della ricerca, che è stato quello di mostrare e «indicare (*zeigen*) in che modo (*wie*) una parola [sc. *figura*] sia capace, a partire dallo sviluppo della sua significazione (*Bedeutungsentwicklung*), di adattarsi e crescere all'interno di una situazione storico-universale (*weltgeschichtlich*) e in che modo poi, da essa, si sviluppino strutture (*Strukturen*) che restano efficacemente operanti per secoli. Quella situazione storico-universale, che spinse Paolo all'attività missionaria fra i 'pagani', ha condotto a forma (*ausgebildet*) la *Figuraldeutung* e l'ha preparata-predisposta alla operante efficacia che essa ha dispiegato nella tarda antichità e nel medioevo» (*ibid.*). Qui, il passaggio di consegne dalla parola (e dal suo significato) all'attitudine (efficace, efficiente, effettiva, ossia operativa) del «*Deuten (exponere)*» (ivi, 71), risulta ormai compiuto. Tale attitudine è stata certo istruita e addestrata dal tornante storico dell'incarnazione, dell'annuncio e della predicazione, ma al tempo stesso ha conferito la sua forma e il suo stile a un'intera vicenda culturale, svoltasi lungo un arco bimillenario, rimanendo *sempre* in bilico tra storia e struttura, esattamente come è in bilico, nella sua caratteristica *oscillazione* metodologica, il saggio di Auerbach, la cui orchestrazione complessa è insieme descrizione di strutture e essa stessa struttura ritmicamente precisa e sorvegliata, ossia un insieme di strategie e molteplicità di livelli di analisi. E così come tali strutture sono storicamente significanti, ossia eventi di significazione ai quali intere generazioni hanno potuto partecipare, agevolandoli, oppure sottrarsi, ostacolandoli, così, almeno ci sembra, uno dei compiti peculiari che attendono ogni volta il lettore del saggio *Figura* è quello di mantenere in funzione tale oscillazione, custodendone il movimento produttivo: lungi dal curvarlo in direzione di una statica *intentio auctoris* e di una ricostruzione del suo *Erlebnis* autoriale, per poi restringerne l'utilizzo ad analisi specialistiche, è possibile e in certo modo auspicabile interrogarsi sulla *Erfahrung* che esso, in quanto struttura testuale, riflette, abilita e assiste per mezzo della lingua e del pensiero che una simile struttura slancia, anche in direzione di ambiti e applicazioni ulteriori.

3.

L'esordio della prima sezione, come già anticipato, è puramente linguistico. Prima di indicare in Terenzio la più antica occorrenza attestata del termine *figura*, commentandone brevemente contesto e significato, Auerbach fa riferimento – appoggiandosi tra l'altro al *Dictionnaire étymologique de la langue latine* di Alfred Ernout e Antoine Meillet, apparso pochi anni prima (1932) – allo *Stamm*, ossia alla radice, che avrà modo di richiamare in più occasioni (ivi, 55, 57), osservando, sulla scorta dei due linguisti francesi, la

caratteristica peculiarità (*Eigentümlichkeit*) della parola, ossia il suo essere «derivata direttamente dalla radice», anziché, come nel caso di parole «con analoga terminazione, dal supino» (ivi, 55). Sebbene affine, per quanto riguarda gli allomorfi paradigmatici, a *pingere* (*ping-o*, *pinx-i*, *pict-um*), e invece distinto da *tingere* (*ting-o*, *tinx-i*, *tinct-um*), dal momento che questo, come ad esempio *lingere*, mantiene intatta la nasale infissa anche al supino, il verbo *figere* (*fig-o*, *finx-i*, *fict-um*) si correla, appunto, non solo all'arcaico *fictura* (come *pictura*, distinta da *tinctoria*), ma anche, appunto, a *figura*, costruita dunque non sul tema del supino mediante suffissazione in *-ura*, bensì *direttamente* sulla radice (*fig-*), che si ritrova in termini come *figulus*, *figmentum*, *effigies*, distinti da *fictor*, *fictio*, *ficte*, *fictilis*, *ficticius*. Benché Auerbach sia molto attento a non intraprendere percorsi di grammatica speculativa, non c'è dubbio che egli ascriva un ruolo cruciale all'etimo nel senso della provenienza (*Herkunft*), ossia, come scrive espressamente, alla *ursprüngliche Bedeutung* (ivi, 57) – alla significanza 'originaria' della radice –, che rinvia all'orizzonte della «plastica», ossia del dare forma, plasmandolo, a ciò che acquisisce tale forma appunto in quanto viene plasmato. Se, di primo acchito, *figura* sembra richiamare in modo preponderante ciò che risulta essere formato (il *Gebilde*, scrive Auerbach, o più in generale la *Gestalt*) – e ciò a differenza di *fictura*, che analogamente a *pictura* (l'arte del dipingere, ma *anche* la cosa dipinta) lascia risuonare *insieme* l'attività del formare (*Tätigkeit des Bildens*) e il suo esito o risultato (*Ergebnis*), essendo contemporaneamente *nomen actionis* e *nomen rei actae*, in modo non dissimile all'italiano cucitura o giuntura (ciò che cuce e ciò che congiunge, ma anche l'evento del cucire e del congiungere) –, nel corso della sua disamina dell'evoluzione semantica del termine, Auerbach rileva con acutezza che la parola si è fatta carico, sviluppandolo ulteriormente, di un «elemento di movimento e di trasformazione» (*ibid.*), che la differenzia dal senso prevalentemente statico (ossia di esito conclusivo e fisso) di termini greci come «*morphe*, *eidos*, *skema*, *typos*, *plasis* [o anche *plasma*]», che *figura* ha potuto variamente (e per lo più in concorrenza con *forma*, ma anche con *species*, *imago* e altri) tradurre e trasporre in lingua latina, nella cornice della «grecizzazione della cultura romana» (ivi, 56).

Queste considerazioni si rivelano tutt'altro che marginali, giacché il connubio tra l'orizzonte plastico e le ulteriori significazioni di cui il termine fu disponibile a farsi carico attraverso l'opera e la sensibilità linguistica (tra gli altri) di autori come Varrone, Lucrezio e Cicerone, riposa sulla capacità di tenere fermo, da un lato, il rinvio all'aspetto esterno (alla foggia, al rilievo, al contorno), ma anche, dall'altro, al processo creativo (e innovativo) insito nel conferire e nel prendere (nuova) forma, ossia nel dare o imporre figura e nell'assumere una certa configurazione che, dall'esercizio del *figere* in senso pienamente plastico-figurativo e dal suo esito di figurazione, si estende fino ai processi schiettamente 'rappresentativi' del configurare, raffigurare, ritrarre, e preserva alla parola, scrive Auerbach sempre in riferimento alla sua particolare

Bildung linguistica (ossia alla sua connessione *diretta* alla radice e dunque all'etimo *originariamente* significante), qualcosa di mosso-vivace anche in senso vivente (*Lebend-Bewegtes*) e addirittura di incompiuto (*Unvollendetes*) e di 'lusivamente' performante (*Spielend*) (ivi, 55).

Nondimeno, la distinzione tra produzione e prodotto non è semplicemente riferita all'evento del plasmare e all'oggetto plasmato – al 'che' e al 'che-cosa' –, bensì, più finemente, al suo 'come': commentando un riferimento ciceroniano alla *figura* della divinità, qualificata come *fictilis*, ossia lavorata o plasmata in *cereis* (piuttosto che con, o in, argilla e via dicendo), Auerbach sottolinea che in questo caso non si intende tanto il (raf)figurato (*Dargestellte*), soggetto o oggetto che sia, quanto, per così dire, la configurazione assunta dal «materiale», cioè la fattura o fattezze, la *modalità* del suo essere elaborato, disposto e definito, laddove solo gradualmente si attiverà il «passaggio semantico da “figura a partire dal materiale” a “figura dell'oggetto imitato/raffigurato”» (ivi, 59). La distinzione è sottile, ma va portata allo sguardo con chiarezza, nei termini in cui *figura* è *insieme* ciò che viene rappresentato/raffigurato e il modo in cui tutto ciò avviene all'interno di (e grazie a) una 'materia' plasmata/configurata. Richiamandosi all'occorrenza dell'espressione *nova figura* in Terenzio, Auerbach si spinge a scrivere che ciò che «dà l'impronta all'intera storia della parola» (ivi, 55) è precisamente il fenomeno compendiato da una decisiva espressione di sintesi, tutt'altro che paradossale: «das neu Erscheinende, sich Wandelnde am Beständigen» (*ibid.*), ossia ciò che veicola certamente la novità di un modo di apparire, ma anche l'apparire di una forma nuova e, con esso, la metamorfosi e la trasformazione in ciò che invece, dal canto suo, permane e dimora costante. La *figura* è così anzitutto il luogo di una non inimicizia tra cambiamento e durevolezza, che resterà decisivo anche per la svolta concettuale cristiana.

Questa duttile ricettività – questa *Expansionsneigung* – della parola, unita allo sfondo di riferimento restituito da Auerbach su basi, come si è detto, *puramente* linguistiche, accompagna il formidabile sviluppo 'inclusivo' del termine *figura*. Senza che sia possibile qui seguire e commentare in dettaglio le varie tappe individuate e commentate da Auerbach, l'elenco degli utilizzi e quindi delle significazioni operative si presenta imponente. Oltreché indifferente all'alternativa tra significato concreto (di artefatto, aspetto visibile, conformazione, opera, impronta, sigillo, rilievo, etc.) e astratto (che include, già con Varrone, il senso di forma o formazione grammaticale, come ad esempio la derivazione e la flessione, e più in generale lo schema e la disposizione), il termine *figura* tiene insieme, ormai, l'aspetto ottico e quello acustico (l'ordine di ciò che si vede e l'ordine di ciò che si dice), così come l'ambivalenza tra l'indicazione di un originale che può essere imitato e la copia che di tale originale può essere effettuata, e poi ancora dell'immagine in senso onirico e, finalmente, dell'ombra, della fantasia, della parvenza, le quali slanciano all'unisono – accanto all'asse semantico più antico e originario del *fungere* in quanto plasmare, creare, dare forma, conferire aspetto e figura – il ricchissimo

asse del simulare e del darsi a vedere (del fingere e del fare finta, dell'eludere e del mentire), come anche della mera apparenza e dell'immagine o della forma in quanto provvisoria, mossa, mutevole, falsa, fallace, ingannevole: tutte dimensioni perfettamente risonanti nella ricchissima sintesi linguistico-retorica di Quintiliano, dove le singole *figurae sententiarum* o *verborum* chiamano in causa simulazione e dissimulazione, insinuazione e allusione, invenzione e omissione, e via dicendo, ma che, ancora prima, 'giocano' nella *figura vocis* e nelle *figurae dicendi* ciceroniane, che Auerbach rende come «figürliche» *Redeweisen*, modalità discorsive 'figurali' (prima ancora che 'figurate'), lungo un processo storico che si condensa in un'autentica *Figuraltechnik* (ivi, 62), basata appunto su una *Figurenlehre*, secondo il primo e interessante costruito terminologico 'figurale' che compare nel saggio.

Se *fingere* è insieme creare e tralasciare, portare allo scoperto una forma e nascondere (o nascondersi) in essa per via di dissimulazione, e quindi mettere in immagine mostrando e fantasticare sviando, allora *figura* è insieme rilievo plastico inoppugnabile e simulacro sfuggente, originale e copia, convessità e concavità, luce e ombra, verità e finzione, pieno e vuoto, positivo e negativo, esterno e interno. Ma soprattutto non è più soltanto l'azione o l'attività eseguita e l'esito di tale azione, per i quali e dei quali essa è nome in quanto 'espressione', ossia parola *significante* che designa un processo e/o una cosa, un movimento e/o un oggetto, *bensi* diviene adesso una parola *significata*, o meglio ancora da significare. *Figura* non si limita più, cioè, a essere ciò che 'definisce' le cose, *bensi* è essa stessa ciò che richiede di essere definita nella sua (già imponente) stratificazione, per essere infine colta e perimetrata come luogo di costellazione – come complesso spazio di visibilità e di risonanza – nel quale si riannodano fili molteplici.

In definitiva, allora, già nella prima sezione del saggio, il termine *figura* comincia a ritagliarsi (e a stagliarsi con) il ruolo di una struttura categoriale formalmente indicante e aggregativa, che rappresenta insieme l'eredità più propriamente latina della lingua e della cultura greche, ma anche lo slancio in avanti verso la lingua tedesca che all'altro estremo della storia la accoglie, e che, come vedremo fra poco, ne raccoglie il testimone non per via di evoluzione linguistica diretta (come accade ovviamente in ambito romanzo), *bensi* puramente concettuale, instaurando proprio per questo l'esigenza di rendere la complessità del termine con parole che via via si affiancano (creando il lessico per una *teoria*) a forestierismi e neologismi come *Figur*, *figural*, *figürlich*, *figurieren* e ai loro composti, i quali richiamano in ultima analisi i quattro assi del plasmare, simulare, immaginare, parlare, ovvero allestiscono una sorta di quadrilatero della figura in quanto prodotto (opera, artefatto), simulacro (virtualità, ellissi), invenzione (immaginazione, creatività), discorso (parola, verbo), in cui ogni vertice o lato della quadratura figurale va inteso sia come processo che come risultato, ossia, insieme, come azione e esito, astrazione e concrezione, movimento e arresto, e via dicendo.

4.

Ora, come abbiamo già suggerito, la perlustrazione della *Bedeutung* precristiana non è affatto, una semplice ricognizione dei prodromi storici del termine, condotta al fine di valutare una discontinuità epocale, bensì, come vedremo, è essa stessa parte integrante del ‘paradigma’ che Auerbach farà gradualmente emergere. La figura ‘pagana’ è a tutti gli effetti una *prefigurazione* di quella ‘cristiana’. Non a caso, i quattro assi fondamentali emersi dalla disamina della prima sezione – la forma che mostra, l’ombra che cela, l’immagine che trasfigura, la parola che sospende, ovvero, ancora, il modello, la copia, la metamorfosi, l’espressione – verranno ripresi e rilanciati all’interno di quella che è indubbiamente, come si sottolinea in più punti (cfr. ad es. ivi, 64, 71), una *neue Bedeutung*: non tanto un significato nuovo, quanto una nuova significazione, ossia non un che-cosa, ma un come, un modo di ‘lavorare’ (o di ‘scavare’) della parola all’interno di una nuova grammatica dell’evento che è stato sperimentato, detto, pensato nell’arco plurimillenario della tradizione cristiana. In cosa consiste, dunque, questa ‘novità’ che, radicandosi nell’elaborazione teologica di Paolo, trova in autori come Tertulliano e Agostino (tra gli altri) una messa in opera cruciale ed esemplare? Qual è il *modus* precipuo – ben al di là dei ‘contenuti’ –, secondo il quale vengono declinati in forma nuova gli «elementi del concetto» (ivi, 73), dispiegantesi nella e grazie alla «parola», ossia gli aspetti sinteticamente menzionati e già perfettamente aggregatisi in età precristiana, ossia (come compendia Auerbach) «das Schöpferisch-Bildende, den Wandel im bleibenden Wesen e das Spiel zwischen Abbild und Urbild» (*ibid.*)?

Benché Auerbach sottolinei la presenza di usi e significati astratti, allegorici e metaforici della costellazione ‘figurale’ – ad esempio, sempre in Tertulliano, la contrapposizione tra un concepimento reale *in utero* da parte di Maria e un concepimento inteso soltanto *figurate* –, non c’è dubbio che il senso preponderante di *figura* faccia riferimento a un piano variamente qualificabile come effettivo-reale, sensibile-corporeo, temporale-storico, concreto-mondano o carnale-esistenziale. Questi quattro indici fondamentali sono pressoché inestricabili, nella misura in cui si coappartengono e non possono non essere ugualmente presupposti, giocando l’uno nell’altro. Se la *figura* è ciò che, all’interno di un’interpretazione ‘figurale’, funge da connessione tra due poli orizzontalmente distinti e distanti (ma altrettanto intratemporali e intramondani, fatto salvo il loro rapporto verticale con l’extratemporale), questa connessione è del quadruplice ordine dell’indicare, del rappresentare, dell’annunciare, del significare¹. L’uno (il primo polo) rinvia e fa segno a (ovvero presenta e

¹ Scrive ad esempio Auerbach (corsivi nostri): «*figura* ist etwas Wirkliches, Geschichtliches, welches etwas anderes, ebenfalls Wirkliches und Geschichtliches, *darstellt* und *ankündigt*» (ivi, 65); «Die Figuraldeutung *stellt* einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen *her*, in dem eines nicht nur sich selbst, sondern auch das andere *bedeutet*, das andere hingegen das eine *einschließt* oder *erfüllt*. Beide Pole der Figur sind zeitlich getrennt, liegen aber beide, als wirkliche

anticipa) l'altro, che dal canto suo viene a svolgere una funzione di *Erfüllung* e di *Bestätigung*, ossia di compimento e adempimento, ma anche di riempimento e consolidamento, di conferma e completamento. Lungo tutta la seconda sezione e oltre, Auerbach non si stanca di rintracciare le 'realtà' più diverse che sono state suscettibili non soltanto di dare figura a (ossia di configurare e raffigurare) 'altro' da sé, bensì di pre-figurare l'avvento di questo 'altro', ossia cose (*Dinge*) e oggetti (*Gegenstände*), figure (*Gestalten*) e persone (*Personen*), ma anche eventi (*Ereignisse*) e accadimenti (*Geschehnisse*) e persino pratiche (*Vorgänge*) e mere circostanze (*Umstände*), così come animali e piante, simboli e azioni, norme e comportamenti, gesti e consuetudini. Un dettaglio liturgico, rituale, sacramentale, non meno di un monte o di una vasca di abluzione, di un fatto o di un personaggio biblico, 'valgono', in ottica cristiana, a preannunciare e adombrare il tutt'altro, a recare significazione non già di qualcosa che ha preceduto quelle forme di realtà (e che esse, eventualmente, replicano o reduplicano), ma di ciò che rispetto a esse era ancora di là da venire, ossia quel Cristo del quale *tutto*, ovvero tutte le cose – per uno sguardo appunto cristiano – sono suscettibili di essere prefigurazione e anticipazione. Non è un caso che Auerbach si spinga ad ampliare questa inusitata estensione con un neologismo usato in funzione di sinonimo, parlando di «struttura (*Struktur*) figurale, ovvero tipologica, ovvero real-profetica (*realprophetisch*)» (ivi, 80), giacché sono le cose stesse (le *res* nel senso di *ogni* creatura o entità) ad essere chiamate in causa: «*figura rerum*, ovvero real-profezia (*Realprophetie*)» (ivi, 75): la profezia di tutte le cose in quanto figure e dunque tutte le cose in quanto divenute prefigurazioni.

Occorre soffermarsi un istante su questa straordinaria potenza di anticipazione del nesso real-profetico e figural-interpretante di significazione e adempimento, di cui, in ambito cristiano, si fa carico la parola *figura*, che riceve questa sua 'potenza' (in tutti i sensi del termine) da quella che Auerbach chiama, per l'appunto, un figural-intendimento (*Figuraldeutung*), dunque un'intelligenza e un'interpretazione del tutto peculiari. Non si tratta soltanto, infatti, di una *figurale Deutung*, ossia di una pratica di comprensione che si qualifica come estrinsecamente attinente a questa o a quella figura nel senso (secondo il neologismo di Auerbach) di una *praefigurale Deutung* contrapposta a tutte le *abstrakte Deutungen* (ivi, 68), bensì di una *Figural-Deutung*, ossia di un atteggiamento (come invita ad ascoltare il *Kompositum*) di tutto ciò che è figurale: l'intelligenza che qui si dispiega appartiene cioè essa stessa, in modo intrinseco, a *das Figurale*, ossia all'intero ambito dimensionale e spirituale che, lungi dall'essere mero oggetto di interpretazione, è esso stesso nient'altro che

Vorgänge oder Gestalten, innerhalb der Zeit» (ivi, 76): è sempre la *Figuraldeutung* a porre (*setzen*) «ein Ding für das andere, indem eines das andere *darstellt* und *bedeutet*» (*ibid.*). E ancora: «Die Figuralprophetie enthält die Deutung eines innerweltlichen Vorgangs durch einen anderen; der erste *bedeutet* den zweiten, der zweite *erfüllt* den ersten» (ivi, 79).

questa rivoluzionaria volontà di interpretazione (*Interpretationswille*) (ivi, 65) propria della *Figuralinterpretation*, la cui nascita (*Entstehung*) coincide con il modo in cui, a partire da Paolo, viene sperimentato, nominato e pensato l'evento del dio che assume figura d'uomo, donando all'uomo la contropossibilità inaudita di essere prefigurazione del dio.

Allorché evidenza non soltanto lo sterminato orizzonte di connessioni possibili tra Cristo e le sue *figurae*, ma anche il rapporto tutt'altro che diretto e manifesto tra l'uno e le altre, talché sono sufficienti anche semplici similarità, similitudini, somiglianze, affinità, analogie, anche ardue a cogliersi o profondamente nascoste – per non dire francamente arbitrarie o paradossali – tra i «due poli» della relazione figurale, Auerbach non fa che prendere atto dell'assoluta crucialità esperienziale, linguistica e concettuale di questa sorta (se così ci si potesse esprimere) di *Deutungswille*, che è prima di tutto una *Wille zur Bedeutung* o, in termini husserliani, una *Bedeutungsintention* intrinsecamente connaturata, lungo il suo sviluppo storico, all'ordine del 'discorso' cristiano. Non soltanto, allora, una volontà (di) ermeneutica, nel senso di una pratica discorsiva e finanche di una riflessione esplicita su una tecnica di interpretazione del testo veterotestamentario, bensì qualcosa come una *volontà di esegesi* (etimologicamente: del portar fuori manifestando, dell'esporre chiarendo o mettendo in luce), la quale stabilisce una connessione assolutamente inestricabile tra *Deutung*, *Be-Deutung*, *Vor(an/aus)-Deutung*, ossia tra l'intendimento che interpreta e comprende qualcosa come figura di qualcos'altro e la forza di pre-significazione che l'uno dispiega in relazione all'altro, essendo fin dall'inizio cooptato all'interno di questo riferimento ad altro, così da essere riconosciuto – Auerbach parla opportunamente di un *wiedererkennen*, di un ri-conoscere – come altro e a partire da(l)'altro². In questa alterazione e deformazione

² Sull'insistita semantica del "pre", a cui Auerbach fa ricorso per restituire i vari sensi del *praefigurare*, *praemonstrare*, *praenuntiare*, *praedicere* e via dicendo, cfr. ad es., oltre all'uso di *Praefiguration*, *Vorform*, *Voran-* o *Vorverkündigung*, *Vorläufer*, *Vorgeschichte*, il carattere *vorausdeutend* della figura di ciò che è a venire (ivi, 65) e la sentenza lapidaria per cui, nell'ambito della trasformazione dell'Antico Testamento da libro della Legge e storia di Israele a «unica grande promessa e preistoria di Cristo» (ivi, 75), l'intera narrazione biblica si volge in uno spazio-tempo in cui nulla possiede mai *endgültige Bedeutung*, ossia un significato vigente in modo definitivo o una struttura di significazione definita una volta per tutte, bensì *alles ist Vorbedeutung* (*ibid.*), ossia *tutto* è presignificazione e preaccenno, nel senso di segno e premonizione, presagio e anticipazione, auspicio e preformazione, in cui il prefigurare e il presignificare, ma anche il preannunciare e il predire si sovrappongono, circolando l'uno nell'altro come emblemi o volti dell'unica *Figuraldeutung* e della volontà di esegesi soggiacente alla rispettiva *Deutungsform*, *-methode* e *-weise* dell'esperienza, della nominazione e della cornice di pensiero cristiane. In questo quadro, non deve suonare paradossale, ad onta dell'accurata distinzione tra *Bedeutung* e *Erfüllung*, la definizione dell'orientamento delle correnti risalenti a Tertulliano (come tali opposte alle tendenze riferibili all'impostazione di Origene, maggiormente spiritualizzante, allegorizzante, moralizzante e in ultima analisi astratta) nei termini di una volontà di custodia e preservazione del contenuto (*Inhalt*) veterotestamentario nella sua intima intrastoricità (*Innergeschichtlichkeit*), che Auerbach caratterizza come *voll*, ossia piena e integrale, ma al tempo stesso come profondamente – si noti il termine – *bedeutungserfüllt*: non semplicemente dotata di un significato più profondo di quello letterale (pur senza sconfessare

di ciò che è già stato, ovvero è già accaduto, non già da parte di ciò che lo precede, bensì di ciò che lo segue e che propriamente ancora non (c')è, sta tutta la portata rivoluzionaria della volontà di esegesi, la quale, come ha magistralmente sottolineato James I. Porter (2018, 79), conduce a sperimentare, nominare e pensare la realtà e la sua ombra come alcunché di essenzialmente *deutungsbedürftig*.

Questa volontà di esegesi (ossia di esposizione risignificante e riconfigurante) è talmente radicale, che non si limita a mettere da parte ciò che è stato finalmente interpretato, deponendolo come mera veste o rivestimento transeunte e provvisorio di ciò che è unicamente e autenticamente reale e durevole, bensì, in uno con il riconoscimento del legame orizzontale-verticale tra il qualcosa e il suo altro, porta alla luce, per la prima volta, *anche* il legame di ogni cosa con *se stessa*. Non si deve infatti sorvolare su un passaggio (finora) poco valorizzato delle definizioni auerbachiane di interpretazione figurale: come già è stato richiamato, Auerbach non si limita a dire soltanto che qualcosa *bedeutet* (figuralmente) il suo altro (cioè l'altro di cui essa è figura e prefigurazione), bensì che – precisamente grazie, attraverso e in forza del suo essere cooptata all'intero di una relazione figurale – ogni cosa che si fa figura, *bedeutet* «nicht nur sich selbst, sondern auch [c.n.] das andere» (ivi, 76). Di ogni cosa, in altri termini, si deve affermare che essa significa-se-stessa-come-altra, e proprio per questo non rinuncia a significare *se stessa*, come farebbe invece una scorza priva di significato intrinseco, destinata a non avere alcun rapporto con se stessa e a essere messa da parte non appena si annunci il suo (più rilevante) significare altro da sé, bensì è in rapporto a e con se stessa *proprio* grazie a un nesso di *Be-* e *Vor-deutung* posto in luce dalla volontà di esegesi. Un *Deutungszusammenhang* che al contempo la distanzia da sé (scindendola e pur insieme raccogliendola come significante e significata), e anche la apre a sé, e nella fattispecie la rende capace di significare, *insieme*, se stessa e altro da sé. Più radicalmente ancora, Adamo e Mosé, per la volontà di esegesi, acquistano la loro capacità di significare se stessi solo se e per il fatto che essi significano anche Cristo, e correlativamente possono significare Cristo proprio perché e nei limiti in cui significano se stessi in quanto altri, ossia dimorano in una relazione di sé con sé, il cui vettore o ponte è rappresentato dalla singolare *Be-deutung* loro riconosciuta dalla *Deutung*. Prima che Cristo prendesse corpo, fuor di paradosso, non poteva ancora divenire manifesto non solo, ovviamente, il significare-Cristo da parte di quei corpi-eventi, ma *anche* il loro significare-se-stessi. La novità radicale dello sguardo cristiano è che le cose devono d'ora in poi essere anzitutto significanti, *be-deutend*, o meglio pre-significanti, ossia annuncianti e pre-figuranti: esse

o decostruire la letteralità del tempo, della storia, della carne, del mondo), bensì pregna o colma di forza significante, ossia di capacità di significazione, di possibilità storica radicale di significare l'altro *in se stessa* e se stessa *come* altro. Una storia, in altri termini, che è adempiuta solo ed esclusivamente nella e grazie alla struttura significante della quale è riempita in pienezza, in quanto compiuta per e nel suo significato provvisorio e precorritore, profetico e prefigurante.

devono rinviare a sé come ad altro, ma solo così (ossia rinviando ad altro) esse entrano nello spazio o meglio nell'esigenza di essere significanti. Prima di Cristo, nessuna cosa può significare (se stessa). Apparso Cristo, tutte le cose, significandolo, si rapportano, come per la prima volta, a se stesse, significando (se stesse), rese finalmente bisognose di esegesi significante.

Come apparirà ancora magistralmente in Dante, tra la *historische Wirklichkeit* e la *Bedeutsamkeit* (affidata alla *tiefer Bedeitung*), non c'è alcuna frattura. Per la volontà di esegesi, la realtà risulta già sempre sperimentata, detta e pensata non solo come significativa, ma come significante (ponentesi in rapporto a se stessa *in quanto* rinviante ad altro da se stessa). La sua struttura di significazione è insieme la sua significatività e la sua significanza. La profondità del suo (ar)recare un significato ulteriore, non la annulla, ma la esalta, non la toglie né la sopprime, ma la conserva e la innalza, secondo la dinamica hegeliana con la quale Auerbach era del tutto familiare proprio a partire dal debito filosofico della sua lettura di Dante. Per questo motivo, la figura è sempre pericolosamente prossima e insieme infinitamente distante rispetto a nozioni quali simbolo, mito, allegoria. *Distante*, nella misura in cui mantiene in vita i due poli che la animano, unitamente alla loro concretezza mondano-sensibile e storico-temporale, ma anche *prossima*, nella misura in cui non solo (come Auerbach ha agio di documentare) l'uso stesso della parola è talora sinonimico e persino del tutto sovrapponibile a quello di allegoria, ma condivide con essa e con i due versanti del pensiero simbolico e della narrazione mitica la possibilità che i poli figurali siano tutt'altro che limitati a un orizzonte di figure umane o 'personali', bensì chiamino in causa emblemi 'naturali', di per sé poveri, se non addirittura privi, di storicità, ma anche (come dirà Auerbach in anni successivi, correggendo e integrando il saggio del 1938) «Ereignisse der antiken Sage» (Auerbach 1953, 8), ossia, appunto, eventi mitici di antiche saghe o narrazioni leggendarie. Tra *Naturdeutung* e *Textdeutung* i confini sono sempre labili, e per questo motivo, come insegnerà Francesco d'Assisi, non sono solo Adamo o Mosè a significare altro: anche il sole – che è giorno, lume, radianza, splendore – è qualcosa che «porta significatione» dell'Altissimo e al quale – come a luna e stelle, vento e nuvola, fuoco e acqua, fiori e erbe, e in ultima istanza a tutte le creature – va estesa la fraternità e elevato il canto di un cantico.

5.

Concentriamoci adesso sulla ricchissima stratificazione di ciò che non è più solo una parola (*figura*), ma un ambito di oscillazione e una pratica di significazione riferita a un intero orizzonte (*das Figurale*), che sarebbe del tutto insufficiente schiacciare sul nesso di prefigurazione 'dualistica' tra diverse 'realtà' – umane e non umane, viventi e non viventi, concrete e astratte – costituenti la

‘lettera’ veterotestamentaria da un lato e l’evento-Cristo dall’altro. Molteplici, infatti, sono gli elementi che incrinano fin da subito qualsiasi riduzione della figuralità e del figurale a una dinamica di semplice messa in relazione ‘dicotomica’ tra anticipazione e compimento, annunciazione e conferma, così come a una dinamica univoca (ancorché *mai* lineare) di relazione temporalmente qualificata (per quanto *mai* diretta, causale, contigua) tra passato e futuro, analesi e prolessi, sguardo retrospettivo e sguardo prospettivo.

In *primo luogo*, infatti, l’orizzonte figurale, nella sua conformazione più matura e consapevole, ossia in Agostino interprete di Paolo, non si limita affatto alla relazione ‘bipolare’ tra qualcosa e il suo altro, che Auerbach stesso, nelle ‘definizioni’ già riportate, ha in prima battuta ‘accreditato’. Al contrario, la «contrapposizione giustapponente (*Gegenüberstellung*) di due poli, figura e adempimento» viene, soprattutto in casi esemplari, «rimpiazzata (*ersetzt*) da un’attuazione a tre gradi (*dreistufiger Vollzug*)» (ivi, 69), che riconosce nella tripolarità di legge, incarnazione e pienezza finale, ossia di peccato, grazia e compimento del tempo, non soltanto tre fasi o stadi, ma altrettanti piani e livelli di esegesi, di cui quello centrale è letteralmente, come Auerbach si esprimerà in seguito, l’autentico *Wendepunkt* (1953, 13), ossia la svolta dei tempi e della storia della creazione, ma anche il punto in cui tempo e storia, volgendosi nella loro torsione propriamente cristiana, mettono in connessione l’inizio con la fine e la fine con l’inizio, ossia fanno giocare, l’una nell’altra, creazione e redenzione. Pur nell’asimmetria del loro rapporto, infatti, non c’è l’una senza l’altra.

Per questo motivo, e *in secondo luogo*, il passaggio da un modello dualistico-bipolare a uno tripartito non risponde semplicemente a una complicazione ‘geometrica’ del corso della storia, bensì rinvia a una diversa modellizzazione temporale dello stesso elemento figurale, che a ben guardare ne preserva l’articolazione e la complessità appunto contro ogni semplificazione biunivoca. A questa complessità vorremmo ora riservare, nei limiti delle presenti considerazioni di struttura, alcuni cenni sommari, avviandoci con ciò alla conclusione.

In un saggio fondamentale, Riccardo Castellana (2018) ha osservato che il ‘figuralismo’ operante nella *Commedia* dantesca può essere definito «di secondo grado» (ivi, 67) rispetto a quello, per così dire, di ‘primo grado’, che sostiene il legame bipolare tra Cristo (e più in generale il Nuovo Testamento) e le *figurae* veterotestamentarie, a partire ovviamente da Adamo. Se in quest’ultimo legame, ad esempio, sono fatti salvi tre aspetti fondamentali (il rapporto tra i due poli spazialmente e temporalmente distanti tra loro è infatti, insieme, analogico, asimmetrico, storico), le persone, ovvero i personaggi e i caratteri della *Commedia* (da Virgilio a Beatrice, da Ulisse a Catone, da Farinata a Cavalcante, e via dicendo) segnano uno spostamento cruciale, nella misura in cui non configurano più rapporti intertestuali, intersoggettivi e interpersonali, bensì, per così dire, relazioni intratestuali, intrasoggettive e intrapersonali, rappresentando e raffigurando *poeticamente* il rapporto tra la versione terrena

(mondana) e quella celeste (ultramondana) di uno *stesso* individuo, con inevitabili conseguenze sui tre aspetti sopra menzionati, ora sospesi e messi in parentesi nel rapporto delle figure con *se stesse*, ancorché tale rapporto resti riferito al (e sia in ultima analisi reso possibile dal) Cristo, tanto in prospettiva infera, quanto superno-paradisiaca.

Ci si può chiedere tuttavia se non vi sia uno stadio ‘intermedio’ tra i due gradi di ‘figuralismo’ (quello dell’esegesi patristica e quello della poesia dantesca), che consenta di rinvenire già nel testo biblico, e segnatamente in ambito neotestamentario, una complicazione essenziale del figuralismo di primo grado (real-profetico), pur dipendendo in tutto e per tutto dallo stesso fenomeno che abbiamo proposto di definire come volontà di esegesi e che costituisce la radice dell’esito poetico dantesco.

A ben guardare, in effetti, l’esordio stesso dell’esegesi tipologico-figurale di Paolo *non* si limita affatto a mettere in connessione Cristo e le istanze che ne costituiscono la prefigurazione, muovendosi con ciò entro una struttura duale di anticipazione e compimento, ma introduce una terza, essenziale istanza del proprio discorso apostolico, il quale è insieme elaborazione teologica e istituzione di comunità, predicazione e missione. Questa terza istanza è in verità una pura deissi, ossia il «noi» che emerge dai luoghi paolini canonici più volte richiamati da Auerbach nel saggio anche in relazione alla loro ripresa esegetica agostiniana. In essi si legge non soltanto che tutto, nell’Antico Testamento e nelle ‘realità’ delle quali esso narra e testimonia (a partire dalla creazione stessa), è stato detto e (de)scritto *di’ hemas*, ossia in relazione a noi e in vista di noi (1 Cor 9,10, ma cfr. anche 10,11), giacché rivolto e destinato a noi, tanto da fungere, per noi, come esempio e come ammaestramento, talché è lecito dire che tutto accadesse *typikos*, ossia ‘in senso figurato’, ‘come in guisa di figura’. Bensì, si deve dire piuttosto che tutto è accaduto ‘figuralmente’, ossia *in quanto* da cima a fondo ‘figurale’, nel senso in cui è possibile ascoltare il *tauta de typoi hemon egenethesan* (ivi, 10,6): il passato veterotestamentario (cioè lo stretto connubio di creazione, peccato e legge) non è semplicemente una galleria di *silhouettes*, di figure ‘esemplari’ esistite a nostro vantaggio e per nostro buon uso, bensì è propriamente l’insieme raccolto di tutti i *typoi hemon*, cioè delle «figure di noi stessi». Il passato, trovando il suo senso in Cristo, trova *adesso* il suo senso in *noi*, ossia in coloro *per* i quali la fine del tempo è ciò che viene e dunque coloro i quali si rapportano al tempo a venire – e, per suo tramite, alla vita e alla morte, al mondo e alla storia, alla creazione e al passaggio – *come* all’avvento e all’evento di una fine, ossia come a qualcosa di ultimo.

È propriamente questa inserzione del «noi» e quindi dei nostri «io» – come comunità di tutti e di ciascuno, come popolo nuovo e come nuova alleanza – nel discorso figurale, ad aprire la strada non soltanto all’irruzione della ‘vita quotidiana’ e delle ‘persone comuni’ nella narrazione dantesca delle cose ultime, bensì all’intera ‘realità creaturale’ e soprattutto all’esperienza radicale del presente come tempo strutturalmente intermedio, sospeso tra passato e

futuro, che risuona anzitutto in una figura come quella di Francesco e, più in generale, dei santi che pongono in opera l'*imitatio Christi*. Come osserva ancora Castellana (2018, 70): «a metà strada» tra il figuralismo di primo e secondo grado si può collocare «un terzo aspetto, o una terza accezione, della parola 'figura'», nella quale interviene, in anticipo sulla *Commedia* dantesca, l'ingresso in ruolo figurale di personalità differenti dai personaggi biblici, le quali stabiliscono con Cristo un legame non più semplicemente analogico e spazio-temporalmente distante, ma più diretto e intimo, fino all'estremo della 'citazione' e all'assimilazione, e per tal via più prossimo storicamente, ma comunque (per azzardare una formula) intrapersonale *in quanto* interpersonale (e viceversa), ossia aprendosi *a sé* grazie al fatto di aprirsi *a Cristo*, mettendosi in rapporto con sé sulla base del rapporto con Cristo. Ancora una volta, significando se stessi grazie al fatto di significare anche altro. In questo caso, il dato fondamentale – più che le dicotomie di intertestuale/intratestuale e interpersonale/intrapersonale, e più che la riconoscibilità diretta/indiretta, manifesta/nascosta, prossima/distante del nesso-legame con Cristo – resta di carattere eminentemente *temporale*. Come opportunamente conclude Castellana, «l'*imitator* non rappresenta affatto l'adempimento di un tipo: Francesco non perfeziona né porta a compimento l'opera di Cristo, ma piuttosto supplisce alla sua assenza provvisoria e ricorda all'umanità che Lui è destinato a ritornare. La funzione dei santi è appunto questa: ricordare ai credenti che Cristo ha solo temporaneamente lasciato il mondo terreno» (ivi, 71). Il che significa che anche l'*imitatio*, più che essere una 'terza' modalità figurale – quella propria di una figura capovolta (*umgekehrt*), come la definisce successivamente Auerbach (1944, 53; cfr. su questo l'importante saggio di Pietro Cagni, 2000) –, è resa possibile anch'essa dal modello di temporalità a tre gradi o stadi, il quale fa irruzione con il «noi» della *civitas terrena*, cioè con la deissi cristiana, alla quale vorremmo riservare qualche osservazione davvero conclusiva.

Mentre infatti il modello di temporalità bipolare, ancorché non cronologicamente lineare, pone in connessione in modo pur dirompente e rivoluzionario, per il tramite delle figure veterotestamentarie riferite a Cristo, il *passato* con il proprio futuro (ciò che è stato con ciò che ancora non è, ovvero che è ancora a venire), la temporalità tripolare – autenticamente cristiana, non semplicemente (e genericamente) messianico-giudaica – chiama in causa un *presente* – che di volta in volta è il *nostro*, non meno di quello dei patriarchi, dei santi, delle personalità poetico-letterarie e dei personaggi di finzione nei quali *noi* ci rispecchiamo in quanto prefigurazioni di *noi* che siamo a nostra volta nient'altro che figure provvisorie – costitutivamente situato all'intersezione tra un non-più e un non-ancora, cosicché il rapporto di tale presente con l'evento (con Cristo) è ancora più articolato e paradossale di quello che caratterizza l'esegesi di Adamo o di Mosé. Questa *nostra* presenza creaturale accade, insieme, dopo e prima Cristo, giacché si colloca tra la prima e la seconda venuta del Verbo, ovvero tra l'incarnazione nel tempo e la fine di ogni tempo. In questo

senso, si tratta di un presente che configura quella che Heidegger – riferimento tutt’altro che ignoto a Auerbach – ha definito in *Sein und Zeit* una temporalità estatica, nella quale il passato e il presente scaturiscono in certo qual modo dal futuro, laddove invece il presente configura e rifica una costante *ripresa* del (o apertura al) proprio passato, resa possibile da un’altrettanto costante *anticipazione* del (o schiusura al) proprio futuro.

In questo senso, ‘dopo’ Cristo, ma ‘prima’ del suo ritorno, la ricchissima articolazione verbale che Auerbach mette in campo per caratterizzare il rapporto tra le figure (umane e non umane, viventi e non viventi) e Cristo stesso, va ascoltato nel ‘che’ e nel ‘come’ della sua nuova complessità. La figura, ‘dopo’ Cristo, non si limita più ad anticipare e ad attendere, ma provvede a ricordare e a fare memoria *proprio* perché anticipa e attende. Il suo essere «bisognosa di interpretazione» e il suo «significare altro» stanno ora in rapporto *tanto* col passato, *quanto* col futuro. ‘Dopo’ Cristo, letteralmente (e letterariamente), la figura paradossalmente attende (resta in attesa di) ciò che è già stata (il suo passato), mentre ricorda ciò che essa sarà (il suo futuro), aprendosi in tal modo, nel quadro di un complesso ‘futuro anteriore’ in cui ciò che è accaduto non è mai ancora e davvero avvenuto, a ciò che essa sarà stata (cfr. Ardovino c.d.s.).

Riferimenti Bibliografici

- Ardovino, Adriano, c.d.s. «Di ciò che avverrà in passato. Note sull’ anteriorità (e la posterità) del futuro», in *Futuro. Retoriche, immaginari, rappresentazioni*. Atti del L Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 7-9 luglio 2023), Padova, Esedra.
- Auerbach, Erich, 2018. «Figura», in Id., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Narr Francke Attempto, Tübingen, 55-90; già in *Archivum romanicum* XXII (1938), 436-489 (tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino, 1963. *Figura*, in E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 176-226).
- Auerbach, Erich, 1944. «*Franz von Assisi in der Komödie*», in Id., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Narr Francke Attempto, Tübingen 2018, 44-54 (tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino, 1963. *Francesco d’Assisi nella “Commedia”*, in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 227-240).
- Auerbach, Erich, 1953. «Typologische Motive in der Mittelalterlichen Literatur», Scherpe, Krefeld (tr. it. di Maria Rita Digilio, *Motivi tipologici nella letteratura medievale*, in E. Auerbach, 2010. *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l’Illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 75-91).
- Cagni, Pietro, 2020. «Erich Auerbach: quale figuralità nella *Commedia*?», in Campana, Andrea et al. (a cura di), *Natura Società Letteratura*. Atti del

- XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), Adi, Roma, 1-12.
- Castellana, Riccardo, 2018. «Auerbach e Frye: per una teoria del figurale», in Colombo, Raffaella et al. (a cura di), *Mimesis 1946-2016. Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach*. Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016, Pavia University Press, Pavia, 65-83.
- Guastini, Daniele, 2023. «Dall'allegoria alla figura e ritorno», *Aisthesis* 16, 81-90.
- Holdheim, William Wolfgang, 1985. «The Hermeneutic Significance of Auerbach's Ansatz», *New Literary History* 16, 627-631.
- McGillen, Michael, 2018. «Erich Auerbach and the Seriality of the Figure», *New German Critique* 45, 111- 154.
- Paccagnella, Ivano et al. (a cura di), 2009. *Mimesis. L'eredità di Auerbach*. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007), Esedra, Padova.
- Porter, James I., 2008. «Erich Auerbach and the Judaizing of Philology», *Critical Inquiry* 35, 115-147.
- Porter, James I., 2017. «Disfigurations: Erich Auerbach's Theory of Figura», *Critical Inquiry* 44, 80-113.
- Thompson, David, 1972. «Figure and Allegory in the "Commedia"», *Dante Studies* 90, 1-11.

Inspirations néoplatoniciennes: Auerbach e i trovatori*

MATTHIAS BÜRCEL 

<https://orcid.org/0009-0001-0217-4405>

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen Nürnberg

Abstract

Auerbach's writings contain some isolated yet crucial intuitions regarding the interpretation of Provençal poetry, especially as far as its allegoric dimension is concerned. An analysis of Auerbach's sources shows that Eduard Wechssler's book *Das Kulturproblem des Minnesangs* probably helped him to become aware of the presence of neo-platonic elements within Occitan lyrics. Furthermore, the fact that Arnaut de Maroill is mentioned in the handbook published in 1943 can be explained through Auerbach's perception of a strong mystical-allegoric subtext in *Bel m'es quan lo vens m'alena* (BEdT 30.10), that is Arnaut's only *canço* which was certainly known to Auerbach. This proves the researcher's attentive reading also of *trobadors* not mentioned by Dante.

Di primo acchito, la letteratura trobadorica sembra occupare un posto piuttosto marginale all'interno degli scritti di Erich Auerbach. Lo studioso berlinese non soltanto non ci ha lasciato alcun testo dedicato esplicitamente alla lirica provenzale, ma persino nel suo *opus magnum*, *Mimesis*, si contano appena sei brevi accenni alla poesia occitanica, che, inoltre, svolgono la mera funzione di mettere in risalto

* Ringrazio i due revisori di Polythesis per le loro osservazioni e i suggerimenti preziosi; ringrazio, inoltre, Stefania Acciaioli, Lucia Lazzerini e Christian Rivoletti per le loro indicazioni e proposte altrettanto preziose.

un determinato aspetto caratteristico del tema centrale del rispettivo capitolo, per esempio quando si sostiene che Dante, attraverso la sua dimestichezza con l'opera di Virgilio, «vermochte, den noch zu engen Rahmen der provenzalischen und zeitgenössisch-italienischen „suprema constructio“ zu sprengen» (Auerbach 1946, 190)¹. Tuttavia, proprio in *Mimesis* reperiamo la traccia di un prezioso spunto ermeneutico che offre un accesso tutt'altro che privo di forza innovativa alla lettura dei rimatori in lingua d'oc:

Das platonisierende Schema der unerreichbaren, vergeblich umworbenen, aus der Ferne den Helden inspirierenden Herrin, das aus der provenzalischen Lyrik stammt und sich im italienischen Neuen Stil vollendete, ist in der höfischen Epik zunächst nicht herrschend. (Auerbach 1946, 137)

[Lo schema platonizzante della donna irraggiungibile, corteggiata invano, ispiratrice dell'uomo da lontano, che venne dalla lirica provenzale e si perfezionò nel dolce stil nuovo italiano, non predomina dapprincipio nell'epica cortese²]. (Auerbach [1946] 1984, I, 155)

In maniera implicita, tale passo rimanda ad alcune osservazioni sulla lirica provenzale che si leggono nell'altrettanto celebre *Dante als Dichter der irdischen Welt*, testo, questo, in cui, com'è stato messo in evidenza da Lucia Lazzerini, «[a]ffiora [...] l'intuizione di una sintonia intellettuale del *trobar* con la cultura mediolatina più vitale, di un gioco dialettico tutto da decifrare, di un nesso enigmatico tra concezione elitaria della poesia e tensione spirituale» (Lazzerini 2010a, 11). Invero, in tale saggio, Auerbach individua nelle opere di Guiraut de Borneill, Folchetto di Marsiglia, Arnaut Daniel e altri poeti ricordati da Dante uno «Spiritualismus neuplatonischer Herkunft, eine stark subjektivistische Mystik, die in Umdeutung und Sublimierung der Erscheinung zur Idee drängt, und dabei doch die Erscheinung in ihrer jeweiligen Besonderheit zu erhalten bemüht ist» (Auerbach 1929, 66)³. La poesia trobadorica, sostiene lo studioso, è pertanto

¹ [poté evadere dalla cornice ancor troppo ristretta della «suprema constructio» provenzale e italiana del suo tempo] (Auerbach [1946] 1984, I, 216).

² La traduzione italiana risulta fuorviante: Auerbach si riferisce al romanzo cavalleresco.

³ [spiritualismo di derivazione neoplatonica, un misticismo fortemente soggettivo, che nella reinterpretazione e sublimazione del fenomeno giunge all'idea, e che pur tuttavia si sforza di mantenere il fenomeno alla sua singola particolarità] (Auerbach [1929] 2005, 47-48). Si veda anche ivi, p. 32: «Der Hang zum dialektischen Spiel, dem gesamten mittelalterlichen Spiritualismus eigentümlich, war den Provenzalen angeboren, und schon der früheste Troubadour, Guilhem von Peitieu ist auf diesen Ton gestimmt. Doch erst [...] bei Peire d'Alvernhe, Giraut von Bornelh und vor allem bei Arnaut Daniel, wird das antithetische Versteckspiel zum Gefäß des eigentlichen Inhalts, und damit zur Wurzel einer gewaltigen Tradition. Wieder ist es eine Allegorese [...]» [La tendenza al gioco dialettico, propria di tutto lo spiritualismo medievale, era innata nei provenzali, e già il primo trovatore, Guglielmo di Poitiers, fa sentire questo tono. Ma solo (...) in Peire d'Alvernha, in Giraut di Borneill, e soprattutto in Arnaldo Daniello, il gioco a nascondersi con le antitesi diventa l'involucro del contenuto effettivo, e quindi radice di una solida tradizione. È ancora un'allegoria] (Auerbach [1929] 2005, 22). Per il concetto a cui Auerbach si riferisce con il termine 'neoplatonico' cfr. Auerbach (1929, 30): si tratta dell'«unmittelbare Erbe der Antike für Europa» [l'eredità diretta dell'antichità, per l'Europa], appunto, «der synkretisch getrübe Neuplatonismus, der sich mit dem

pervasa da una forza che risulta essa stessa neoplatonica nella sua essenza e che inoltre si rivela capace di infondere l'elemento allegorico in una nuova visione del mondo reale (Auerbach 1929, 31-32). Si identifica così un legame sostanziale fra le prime articolazioni della poesia romanza e le trasfigurazioni messe in atto in ambito religioso dall'*élite* culturale mediolatina coeva, con cui la lirica in lingua d'oc condivide anche la matrice aristocratica (Lazzerini 2010a, 11-15). L'innata dimensione allegorica, radicata, appunto, nella «spiritualizzazione cristiana della realtà» (ivi, 9), e le «mistiche risonanze di derivazione neoplatonica» (ivi, 12) sono, come hanno dimostrato varie ricerche eseguite negli ultimi decenni⁴, «elementi fondamentali per la comprensione della poesia dei trovatori» (*ibid.*), che Auerbach mette in evidenza in quanto tali, sebbene sembri che lo studioso vi sia giunto in modo soprattutto intuitivo. Infatti, si tratta «d'impressioni, più che di dimostrazioni razionalmente fondate su riscontri testuali» (ivi, 11). Tuttavia, tale possibile *accessus* ai trovatori, conscio della possibile presenza di un sostrato mistico-religioso dei componimenti lirici in oggetto, costituisce un'acquisizione fondamentale all'interno degli studi sulla lirica romanza medievale. Basti pensare ad alcune pagine di Karl Vossler, esponente di spicco della romanistica tedesca durante la prima metà del Novecento, per rendersi conto dell'originalità e audacia proprie della concezione auerbachiana:

So haben denn diese verliebten Ritter neben die christlich-theokratische Moral der Kirche ihre eigene, unchristlich-gynäkrische gesetzt, neben den biblischen in der Liebe zu Gott und dem Nächsten wurzelnden Baum der Erkenntnis von Gut und Böse haben sie nun einen zweiten gepflanzt (Vossler 1904, 9).

[Così, tali cavalieri innamorati affiancarono la loro propria morale non cristiana e ginecocratica a quella cristiano-teocratica della Chiesa; accanto all'albero biblico della conoscenza del bene e del male, radicato nell'amore verso Dio e verso il prossimo, ne hanno piantato un altro].

Der Troubadour sagt: Der zu liebende Gegenstand ist die edle Frau. Der Theologe sagt: Es sind die höheren Wesen, in erster und letzter Linie Gott (Vossler 1904, 65).

[Il trovatore dice: l'oggetto da amare è la donna nobile. Il teologo dice: lo sono gli esseri supremi, in prima e ultima istanza Dio].

Christentum verband» [il neoplatonismo, oscurato dal sincretismo, che si unì al cristianesimo], che si manifesta in una «Durchstrahlung des irdischen Lebens, in der auch die besonderste zeitgebundenste Lebensform eine adlige Inkarnation des Geistes ist» [la vita terrena è illuminata e irraggiata dall'alto, e anche la forma di vita più particolare, più legata a quel momento storico è una nobile incarnazione dello spirito] (Auerbach [1929] 2005, 20-21).

⁴ Oltre agli studi fondamentali di Lazzerini (1993, 1998, 2001, 2010a, 2010b, 2013, 2017), si vedano Roncaglia (1978), Guida (1995), Mocan (2004), Tamburri (2013), Saouma (2016), per citare soltanto alcuni titoli significativi (ma cfr. anche le indicazioni bibliografiche *infra*, n. 38, in merito alla presenza del *Cantico* nelle letterature romanze). Anche chi non condivide l'idea che le origini della lirica trobadorica siano sostanzialmente di natura mistico-religiosa (così, appunto, Lazzerini 1993, 359) ammette comunque che si tratta di «une hypothèse très forte, qui en tout cas invite à réfléchir chaque fois sur les textes, en se demandant, par ex., cas pour cas, si une signification cachée est nécessaire ou pertinente» (Beltrami 2018, 20).

Vossler, quindi, stabilisce un antagonismo esplicito fra cultura trobadorica e cultura teologica, fra l'amore cantato dagli autori provenzali e quello divino⁵.

Nonostante la perspicacia dell'intuizione a proposito delle potenziali valenze mistiche e allegoriche dei componimenti lirici in lingua d'oc, bisogna ammettere che i rimandi di Auerbach alla poesia provenzale nel volume dantesco del 1929 rivelano sempre una prospettiva secondo cui i trovatori vanno considerati precursori 'minori' degli stilnovisti⁶: invero, rispetto a questi ultimi, i rimatori in lingua d'oc vengono presentati come autori qualitativamente inferiori, soprattutto per ragioni retorico-stilistiche ed estetiche. Si leggano, per esempio, i tre passi seguenti:

Wenn man etwa neben den Gedichten des Neuen Stils einige der berühmtesten provenzalischen Lieder liest, etwa das *Can vei la lauzeta* des Bernart von Ventadorn oder die Alba Girauts, oder *Ab l'alén tir vas me l'aire* von Peire Vidal, so muß es auffallen, wie wenig die Fügung dieser Kunstwerke von logischen Gliedern gehalten wird. [...] Die verschiedenen Objektivierungen der Stimmung, die die einzelnen Abschnitte des Gedichts bilden, sind meist ohne jede gedanklich faßbare Beziehung nebeneinander gesetzt; in dieser Hinsicht unterscheidet sich die provenzalische Poesie nur wenig von der Volksdichtung. (Auerbach 1929, 49-50)

[Se accanto alle poesie dello Stil Nuovo si leggono per esempio alcuni dei canti più celebri dei provenzali, come *Can vei la lauzeta* di Bernardo di Ventadorn o l'alba di Giraut, o *Ab l'alén tir vas me l'aire* di Peire Vidal, salterà agli occhi che la struttura di queste opere d'arte non è quasi tenuta insieme da nessi logici. [...] Le diverse oggettivazioni dello stato d'animo, che costituiscono le singole parti della poesia, sono per lo più giustapposte senza un rapporto concettualmente comprensibile; a questo riguardo la poesia provenzale si distingue poco dalla poesia popolare.] (Auerbach 2005 [1929], 35-36)

Wenn man hier [bezüglich Guinizzellis an Guittone gerichtetem *Omo ch'è saggio non corre leggero*] ein inhaltlich verwandtes provenzalisches Gedicht, Girauts Tenzone über den *trobar clus* (*Era m platz, Giraut de Borneill*) heranzieht, so wird der Unterschied in der rationalen Fügung sehr deutlich; bei Giraut will zwar das Ganze viel reiner theoretisch bleiben; aber es gelingt nicht; die Argumentation bleibt im Allgemeinen und Ungefährten, kein Gedanke wird fest ergriffen, die Verbindungen sind sprunghaft; am Schluß verflüchtigt sich der Disput überhaupt und es gibt ein überraschendes Abbiegen. (Auerbach 1929, 51-52)

[Se si confronta qui (a proposito di *Omo ch'è saggio non corre leggero*, rivolto da Guinizzelli a Guittone) un componimento provenzale di contenuto affine, la tenzone di Giraut sul *trobar clus* (*Era m platz, Giraut de Borneill*), si vedrà assai chiaramente la differenza nella struttura razionale: in Giraut il tutto vuol restare molto più puramente teorico, ma non ci riesce; l'argomentazione resta spesso nel generico e nell'impreciso, i pensieri non sono afferrati saldamente, i legami sono bruschi; alla fine la disputa scompare del tutto e si ha una svolta sorprendente.]. (Auerbach 2005 [1929], 37⁷)

⁵ Una certa riconciliazione, invece, sarebbe stata adoperata successivamente dagli stilnovisti; *ibid.*

⁶ Infatti, segnala anche Lazzerini (2013, 39) «cette lignes un peu trop marquée qu'il [*scil.* Auerbach] trace entre troubadours et poètes du *stil nuovo*».

⁷ Effettuo alcuni minimi interventi sulla punteggiatura e introduco i corsivi per il termine tecnico *trobar clus* nonché per il titolo della tenzone di Giraut.

... das provenzalische Klagegedicht um den jungen König Heinrich von England beginnt mit einer sehr schönen Periode, einer der schönsten aus vordantescher Zeit: *Si tuit li dol e lh plor e lh marrimen / E las dolors lh dan e lh chaitivier / Que om anc auzis en est segle dolen / Fossen ensem, sembleran tot leugier / Contra la mort del jove rei engles...* Einem solche ins Aufhäufende und deshalb Rhetorisch-Ungefähre ausbrechenden Lyrismus stelle man nun die eine Zeile gegenüber, in der Dante einen schrecklichen Schmerz dosierend abmißt: *Tant'è amara, che poco è più morte* [Inf. 1, 7]. (Auerbach 1929, 198-199⁸)

[... il lamento provenzale per la morte del giovane re Enrico d'Inghilterra comincia con un periodo bellissimo, uno dei più belli del tempo prima di Dante: *Si tuit li dol e lh plor e lh marrimen / E las dolors lh dan e lh chaitivier / Que om anc auzis en est segle dolen / Fossen ensem, sembleran tot leugier / Contra la mort del jove rei engles...* Di fronte a questo lirismo che erompe e si accumula e che perciò cade nel retorico e nell'approssimato, si ponga ora a riscontro un unico verso in cui Dante misura dosandolo uno spaventoso dolore: *Tant'è amara, che poco è più morte* (Inf. I, v. 7).] (Auerbach 2005 [1929], 145-146)

Per l'autore di *Dante als Dichter der irdischen Welt*, dunque, la poesia provenzale rappresenta una fase non ancora pienamente sviluppata della lirica volgare romanza⁹, che pertanto non è capace di raggiungere il livello espressivo del Dolce stil novo, corrente poetica, questa, che il critico tedesco definisce un '*ethos religioso*', cioè un'entità del tutto spirituale (cfr. Auerbach 1929, 35-36). Eppure, a prescindere dai limiti di una visione ancora imbevuta di nozioni romantico-idealistiche che scorge nei testi lirici occitanici una manifestazione immediata di sentimenti infusi nei loro autori attraverso il paesaggio stesso del *Midi* (cfr. Lazzerini 2010a, 10), risulta evidente che Auerbach considera la stagione dei *trobadors* uno snodo fondamentale per gli esiti poetici successivi della letteratura italiana, proprio perché in ambito provenzale, appunto, si percepisce per la prima volta l'«Ideal des geformten vollkommenen Lebens, das der mystischen Synthesis neuplatonischer Vorstellungen im innersten verwandt ist. Geist und Leib haben die provenzalischen Dichter in einer poetischen Vision verschmolzen» (Auerbach 1929, 32)¹⁰.

Se è vero che Auerbach non approfondisce la natura precisa della relazione fra l'allegoria mistico-religiosa e la poesia trobadorica, lo studioso continuerà ciononostante anche nelle sue ricerche successive ad individuare proprio in tale slancio verso orizzonti al di là del senso letterale il fattore innovativo più importante dei componimenti lirici occitanici. Oltre al sopra ricordato passo di

⁸ Il componimento provenzale in oggetto è BEdT 80.41 (Bertran de Born, *Si tuit li dol e-l plor e-l marrimen*). Qui e di seguito si fa riferimento ai singoli componimenti trobadorici tramite la sigla reperibile sulla *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (<http://www.bedt.it>), diretta da Stefano Asperti.

⁹ Per la citazione di BEdT 213.6 (Guillem de Cabestaing, *Lo jorn que-us vi, donna, premeiramen*) in qualità di eccezione positiva all'interno del corpus provenzale (cfr. Auerbach 1929, 50) vd. *infra*.

¹⁰ [«l'ideale [...] di una vita formata, perfetta; esso è strettamente affine alla sintesi mistica delle concezioni neoplatoniche. I poeti provenzali hanno fuso in una visione poetica spirito e corpo»] (Auerbach [1929] 2005, 22).

Mimesis, ne troviamo una prova particolarmente significativa nel manuale di Filologia romanza scritto nel 1943 per gli studenti turchi (Auerbach 1949)¹¹. Infatti, sebbene lo spazio ivi dedicato alla poesia occitanica sia molto ridotto, il romanista tedesco non manca di sottolineare l'importanza delle sue celate valenze religiose, collegandole persino alla nascita stessa di tale tradizione lirica:

On a beaucoup discuté sur l'origine de cet esprit si particulier, qui fait de l'amour une adoration presque mystique de la femme [...]. On a ramené la conception quasi mystique de l'amour soit à des influences antiques, soit à la mystique religieuse contemporaine, soit même à des courants semblables de la civilisation arabe. Je crois que des inspirations néoplatoniciennes que se font sentir en même temps dans la mystique chrétienne, y ont été pour beaucoup ; un grand mouvement de renouveau mystique remplit tout ce 12e siècle qui a produit les plus belles œuvres de la mystique chrétienne, qui a entrepris l'aventure fantastique des croisades et qui a bâti les premières cathédrales de style gothique. (Auerbach 1949, 108)

Auerbach riprende lo stesso concetto anche nella relazione che tiene in lingua inglese nel 1948 al Pennsylvania State College, pubblicata da Riccardo Castellana e Christian Rivoletti sotto il titolo *Aspetti della poesia di Dante*, dove, però, esprime l'idea in maniera molto meno decisa, presentando la mistica cristiana e le correnti neoplatoniche come due entità diverse ed affiancando loro inoltre alcune ipotesi alternative circa le origini della lirica trobadorica:

Erano stati loro [*scil.* i trovatori provenzali] i primi a creare il concetto della donna inaccessibile, venerata da un amante a lei incondizionatamente devoto, e anche quello dell'amore idealizzato, facendone il più alto oggetto della poesia. Persistono tuttora molte discussioni e controversie circa l'origine di questa concezione dell'amore, prima d'allora ignota. Si è ipotizzato che tra le sue fonti vi fossero il misticismo cristiano, il culto della Vergine, le correnti neoplatoniche e persino certi aspetti sociali del feudalismo o l'influenza della cultura araba. (Auerbach 2010b, 62¹²)

Quali saranno dunque state le fonti dell'intuizione auerbachiana in merito alla possibilità di individuare nella lirica trobadorica «inspirations néoplatoniciennes» caratteristiche della mistica cristiana del XI e XII secolo? Innanzitutto, nei passi in questione, si può senza dubbio scorgere un'ulteriore conferma del carattere interdisciplinare, con un occhio particolarmente attento al campo filosofico, inerente al metodo di lavoro dello studioso. Tuttavia, tenendo presente l'altezza cronologica di *Dante als Dichter der irdischen Welt*, che precede la nota osservazione di Étienne Gilson, «Platon lui-même n'est nulle part, mais le platonisme est partout; disons plutôt qu'il y a partout des platonismes» (Gilson 1944, 268)¹³, nonché la

¹¹ Per la genesi e l'importanza del manuale cfr. Stefenelli (1989) nonché Concina (2016), dove si osserva opportunamente alle pp. 684-685: «L'Auerbach 'maggiore' appare, nel manuale, strettamente e intimamente connesso ai temi portanti di *Mimesis*, con cui coincide non a caso per gli anni di elaborazione e stesura».

¹² Per una traduzione in lingua tedesca cfr. Auerbach (2014, 112-113).

¹³ Il passo, appunto, non era ancora presente, nella prima edizione (1922) dell'opera. È vero che nel saggio dantesco di Gilson si citano (cfr. rispettivamente Auerbach 1929, 92 e 106) sia il primo

prospettiva chiaramente storico-letteraria dei passi citati, sarà forse più opportuno concentrarsi sulle letture romanze che potrebbero aver ispirato Auerbach. A tale proposito, merita un interesse speciale il volume di Eduard Wechssler¹⁴ *Das Kulturproblem des Minnesangs*, I: *Minnesang und Christentum* (Wechssler 1909), il cui capitolo XII, *Minne und christliche Mystik*, si apre con un'affermazione che effettivamente non pare lontana dalle pagine sui trovatori di *Mimesis*:

Der provenzalische Minnesang hat schon zur Zeit seiner ersten klassischen Ausbildung, wie überhaupt aus dem christlichen Spiritualismus, so aus der christlichen Mystik entscheidende Anregungen aufgenommen (ivi, 242).

[Già ai tempi del suo primo sviluppo classico, il canto d'amore provenzale accolse suggerimenti decisivi sia dallo spiritualismo cristiano in generale, sia dalla mistica cristiana]¹⁵.

Ripercorrendo in tale ottica lo sviluppo della mistica cristiana, anche Wechssler ricorda successivamente l'importanza delle correnti neoplatoniche:

Bernhard von Clairvaux verstand Augustin ganz und übernahm von ihm fast alles, was er hatte [...]. Und dazu fügte er teils aus älterer Überlieferung, die in letzter Linie von Pseudo-Dionysius Areopagita und dem Neuplatonismus herabführte, teils aus der Kraft eigener Erlebnisse die ekstatische Gottesliebe. (ivi, 244-245)¹⁶

[Bernardo di Chiaravalle comprese perfettamente il pensiero di Agostino e lo fece proprio quasi per intero [...]. E vi aggiunse l'amore estatico verso Dio, attingendo in parte a tradizioni più antiche, che in ultima istanza risalivano a Dionigi Areopagita e al neoplatonismo, in parte alla forza delle proprie esperienze.]

Poche pagine dopo, si determinano in modo preciso le coordinate del nesso mistica-poesia trobadorica:

Im Minnesang vollzog sich das Umgekehrte: das Übersinnliche durchdrang und durchsetzte die Sinnlichkeit. Auch diese Liebe war ja annähernd spiritueller Art, ein Streben und Sehnen der Seele: Glaube, Hoffnung und Liebe. Wie der Heiland über dem Mystiker, so stand die Herrin hoch über dem ehrfurchtsvollen Troubadour, als ein Typus weiblicher Vollkommenheit in unerreichbarer Höhe, vielleicht ihm nicht einmal von Angesicht bekannt. Und wie der Schüler des heiligen Bernhard [*scil.* Papst Eugen III.] sein beschauliches Leben ganz aus seinem Innern entwickelte, so war auch der Frauensänger auf den Verkehr mit seinem Herzen beschränkt. (ivi, 251)

[Nel *Minnesang* avveniva il contrario: il soprannaturale permeava e riempiva la sensualità. Infatti, anche tale amore era di natura più o meno spirituale, un tendere e un anelare

volume delle *Études de philosophie médiévale* (1922), sia *La philosophie de Saint Bonaventure* (1924), ma si tratta di due testi, in cui Gilson non si sofferma sul neoplatonismo.

¹⁴ Per un primo orientamento sulla biografia di Wechssler, professore di Filologia romanza a Marburgo dal 1904 al 1920 e poi, fino al 1937, a Berlino, cfr. Nebrig (2020); per uno studio approfondito, che getta anche luce sul rapporto fra il romanista tedesco e l'ideologia nazionalsocialista, cfr. Dalstein-Paff (2010).

¹⁵ Le traduzioni dal volume di Wechssler sono mie.

¹⁶ Inoltre, sono dedicate specificamente al rapporto fra idee platoniche, spiritualità cristiana e canto d'amore medievale le pp. 366-371.

dell'anima: fede, speranza e carità. Come al di sopra del mistico c'era il Salvatore, così la donna stava lassù, al di sopra il trovatore pieno di timore riverenziale, rappresentando un tipo di perfezione femminile irraggiungibilmente alto, dal volto a lui probabilmente ignoto. E come la vita contemplativa dell'allievo di san Bernardo [*scil.* Papa Eugenio III] procedeva esclusivamente dal foro interiore, così anche il cantore della dama restava nell'ambito di un rapporto con il proprio cuore.]

Risultano pertanto evidenti le somiglianze con «[l]o schema platonizzante della donna irraggiungibile, corteggiata invano, ispiratrice dell'uomo da lontano» evocato da Auerbach (1984 [1946], I, 155), sebbene le conclusioni successive di Wechssler, che ribadiscono la contrapposizione vossleriana fra ideologia trobadorica e dottrina religiosa (cfr. il titolo del cap. XVII: «Der Widerstreit zwischen Frauenminne und Gottesminne»¹⁷, Wechssler 1909, 406), ripetano una serie di *clichés* sulla cultura ecclesiastica e medievale (ivi, in part. 406-410) conformi allo spirito anticlericale di una buona parte degli studi romanzi dell'epoca (cfr. Lazzerini 2010a, 122). Che Auerbach conoscesse bene il volume di Wechssler, si evince dal manoscritto contenente gli appunti per il suo primo corso monografico tenuto a Marburgo in qualità di successore di Spitzer, cioè la *Vorlesung* del semestre invernale 1930/1931¹⁸ dal titolo *Die Provenzalen und der neue Stil in Italien*¹⁹, dove, fra l'altro, lo studioso berlinese si sofferma in maniera piuttosto dettagliata sul legame fra il pensiero neoplatonico della tarda antichità e lo sviluppo della lirica romanza (cfr. Auerbach 2025, 177-180). *Das Kulturproblem des Minnesangs* non fa parte dei titoli elencati nella bibliografia essenziale che si legge in apertura del manoscritto oggi conservato a Marbach²⁰, ma viene ricordato soltanto nel testo – con parole, a dire il vero, poco lusinghiere: «Wechsslers Buch ist völlig brüchig – weder das Ganze stimmt, noch das einzelne» (ivi, 173)²¹. Tuttavia Auerbach riconosce al collega il merito di essere stato il primo ad affrontare il problema della relazione fra il canto d'amore provenzale e il cristianesimo (*ibid.*)²². Colpisce dunque il fatto che, nei passi sulla dimensione allegorica della poesia provenzale di *Dante als Dichter der irdischen Welt*, non si accenni minimamente alle pagine sul legame fra la

¹⁷ [Il contrasto fra l'amore per la donna e l'amore per Dio].

¹⁸ Cfr. Philipps-Universität Marburg (1930, 28).

¹⁹ Per l'edizione dello scritto, riscoperto da Christian Rivoletti, cfr. Auerbach (2025). Sul lascito di Auerbach a Marbach cfr. Doersing (2006) e Arnold (2017). Si noti che l'elenco dei volumi presenti nella biblioteca di Auerbach, allestito dallo Harry Ransom Center (su cui ivi, 158) registra ben tre volumi di Wechssler, sebbene manchi quello di interesse provenzalistico (cfr. Harry Ransom Center 1960, 81).

²⁰ Vi si trova, invece, la storia letteraria di Adolf Gaspary (1885), da cui Auerbach poteva forse trarre qualche ulteriore spunto in merito all'importanza dell'allegoria all'interno della letteratura medievale: si vedano in part. le pp. 197ss., che però risultano prive di riflessioni sulla lirica provenzale.

²¹ [Il libro di Wechssler è completamente fragile: non regge né nel suo insieme né nel particolare].

²² Infatti, anche Meneghetti (1992, 6) ricorda l'attenzione rivolta da Wechssler alla «componente giuridica e mistico-filosofica della cultura dei trovatori».

mistica e la lirica trobadorica. Non sarà azzardato ricondurre tale silenzio, oltre che alla scarsa propensione del filologo berlinese nei confronti delle note (cfr. Mancini 2024, 361) e alle imperfezioni effettive del libro del 1909, anche alle difficoltà che contraddistinguevano il rapporto personale fra i due studiosi. Infatti, sembra che sia stato proprio Wechssler a ostacolare la possibile carriera accademica di Auerbach nella sua nativa Berlino, così almeno sostiene quest'ultimo nello scambio epistolare con Vossler (cfr. Auerbach 2007, 6-7)²³. L'omissione del nome di Wechssler nella monografia dantesca sarà quindi, con ogni probabilità, da ricondurre anche a tali attriti personali.

Tuttavia il probabile ricorso al volume sui *trobadors* di Wechssler costituisce una preziosa spia di un'importante peculiarità del metodo seguito da Auerbach nelle sue ricerche d'ambito romanzo, ovvero l'uso, privo di preconcetti e al di là di animosità personali, di un'amplissima gamma di studi pregressi. Tale caratteristica si rispecchia effettivamente anche nel carattere eterogeneo dei contributi citati negli stessi appunti per la lezione tenuta nel 1930/1931 a Marburgo. Inoltre la stessa apertura mentale porta Auerbach a prendere nettamente le distanze da certi presupposti ideologici che fuorviano l'analisi dei testi medievali e a cui si è già accennato (vd. *supra*), cioè innanzitutto la convinzione che la fede cristiana e la cultura ecclesiastica fossero dei fattori estranei se non addirittura ostili alla formazione delle letterature romanze; idea, questa, che aveva lasciato traccia anche nel volume di Wechssler, dove l'ascendenza mistica di tanti componimenti trobadorici era ridotta a una mera questione estetica: «Kirchenlehre und Kirchenglaube waren dem höfischen Publikum und ihren Frauensängern gleichgültig» (Wechssler 1909, 242)²⁴.

* * *

Torniamo al breve paragrafo sui trovatori della *Introduction aux études de philologie romane*. Sebbene gli studi sulla lirica provenzale del filologo tedesco non fossero approfonditi come quelli sulla poesia dantesca, da tali pagine si può evincere comunque un ulteriore aspetto emblematico del metodo di ricerca auerbachiana, ovvero la perspicace lettura diretta dei testi stessi. A questo proposito non sarà privo d'interesse soffermarsi sul succinto elenco dei trovatori più famosi che si legge in chiusura del passo in oggetto:

²³ Si vedano anche le osservazioni di Isolde Burr e Hans Rothe in Auerbach (2010, 155-156, n. 30 e 165, n. 45), dove si ricorda che Auerbach si poté abilitare a Marburgo con Spitzer proprio per via della mediazione di Vossler. A tale proposito risulta significativa la contrapposizione fra Wechssler e Vossler in Auerbach (2025, 173). Tuttavia, si legge in una lettera inviata nel 1931 al germanista Paul Binswanger di un successivo rappacificamento fra Auerbach e il cattedratico berlinese (cfr. Auerbach 2010a, 167).

²⁴ [La dottrina e la fede della Chiesa risultavano indifferenti al pubblico cortese e ai loro cantori d'amore].

Ses [*scil.* de la poésie provençale] premières œuvres, celles de Guillaume de Poitiers et de Cercamon, furent composées peu après 1100 ; le 12^e siècle comprend l'activité presque entière de leurs successeurs, dont les noms les plus célèbres sont Marcabru, Jaufre Rudel, Bernard de Ventadorn, Arnaut de Mareuil, Bertran de Born, Giraut de Bornelh et Arnaut Daniel. (Auerbach 1949, 109)

Si tratta di un canone del tutto convenzionale, suddivisibile da un lato in trobadors importanti per l'apporto fondamentale alla formazione delle varie maniere di poetare in lingua d'oc e "trovatori danteschi"²⁵, tra cui si segnala l'assenza di Folquet de Marselha²⁶, dall'altro. Si noti però un'eccezione: sorprende infatti la menzione del perigordino Arnaut de Maroill²⁷, che di solito non è annoverato fra i protagonisti principali della più fortunata stagione della lirica trobadorica, ma viene considerato un rappresentante quasi paradigmatico di «una vulgata cortese»²⁸ comprensiva di un folto gruppo di rimatori «la cui attitudine manierista, la cui capacità di lavorare senza eccessi o stravaganze (di contenuto, di stile o di lingua) su un materiale di temi condiviso, assicurerà l'esportabilità e la fruibilità internazionale della poesia occitanica» (Cepraga / Verlato 2007, 393).

Tale immagine di un trovatore tecnicamente abile, ma poco innovativo e, in sostanza, di importanza secondaria, non cambia se volgiamo lo sguardo al ruolo occupato da Arnaut nelle antologie e nelle storie letterarie di riferimento ai tempi di Auerbach, che corrispondono ai testi elencati nella bibliografia iniziale degli appunti preparatori per il sopraccitato corso universitario marburghense tenuto nel 1930/1931: si tratta pertanto delle letture provenzali basilari dello studioso che possiamo ritenere acquisite. Nella celebre *Provençalische Chrestomathie* di Appel (1912)²⁹, ad esempio, il nome di Arnaut è del tutto assente, benché vi si trovino

²⁵ Fra i numerosi contributi su Dante e i trovatori, si vedano perlomeno le sintesi recenti di Asperti (2004), Beltrami (2004) e Gresti (2011).

²⁶ Per l'importanza particolare proprio del personaggio di Folco all'interno della *Commedia*, cfr. invece Squillacioti (1993), Asperti (2004, 74-81) e Santini (2023). L'assenza del protagonista di *Par.* IX nell'elenco contenuto nel manuale potrebbe spiegarsi mediante il fatto che, a tale altezza cronologica, Auerbach leggesse con particolare attenzione le pagine dantesche del *De vulgari eloquentia* dedicate al rapporto fra materia e stile (cfr. Meneghetti 2018, 132). Pertanto, i 'trovatori danteschi' accolti nel passo dell'*Introduction* corrispondono, con ogni probabilità, ai maestri provenzali del canto delle armi (Bertran de Born), della rettitudine (Guiraut de Borneill) e dell'amore (Arnaut Daniel), identificati in quanto tali dall'Alighieri in *DVE* II, ii. Sui trovatori nel *DVE* cfr. ora anche Resconi (2023).

²⁷ Per Arnaut si vedano ora gli studi importanti di Luca Barbieri (2001, 2020, 2024), mentre continuiamo a leggere le sue rime nell'edizione di Johnston (1935), salvo i componimenti BEdT 30.13, 30.15, 30.19 e 30.23, i cui testi critici sono stati allestiti per il corpus *L'Italia dei trovatori*, consultabile su *Rialto* (www.rialto.unina.it) dallo stesso Barbieri. Ivi si legge anche BEdT 30.18, incluso da Johnston (1935, 108-113), sulla base della testimonianza di *αC*, fra la produzione arnaldiana, ma il testo sembra piuttosto attribuibile a Rigaut de Berbezilh (1960, 232-233, dove si leggono le rispettive osservazioni di Alberto Varvaro).

²⁸ Cfr. Di Girolamo (2021, 198). Per la relativamente scarsa attenzione dedicata al trovatore in oggetto dalla critica moderna cfr. Barbieri (2020, 164-166) e (2024, 291-292).

²⁹ Si evince da Harry Ransom Center (1960) di quale edizione Auerbach si sia probabilmente avvalso. Tuttavia è stata controllata anche Appel (1930).

altri autori senza dubbio definibili come minori, quali Tomier e Palaizi (ivi, 107-108) o Guiraut de Calanso (ivi, 75). Nel manuale di Crescini (1926, 198-204) si legge unicamente il *salut d'amor Domna, genser q'eu no sai dir* (BEdT 30.III³⁰), che era stato incluso già nella cretomazia di Bartsch (1904, 102-107) rivista da Koschwitz, dov'era preceduto dalla canzone *Bel m'es quan lo vens m'alena* (ivi, 101; BEdT 30.10). Quest'ultimo, invece, è l'unico componimento di Arnaut a figurare nel *Provenzalisches Lesebuch* di Lommatzsch (1917, 107-108)³¹.

Dunque, l'esile presenza di Arnaut de Maroill nelle antologie otto- e primonovecentesche non poteva certamente giustificare la posizione di spicco assegnatagli nel manuale di Auerbach³², che tra l'altro, non si sofferma sulla poesia epistolare, genere in cui il trovatore della Dordogna assunse in effetti un ruolo da protagonista, avvalendosi di moduli ovidiani (cfr. Gambino 2009, 78-84). Anche i pareri su Arnaut che il filologo berlinese poteva leggere nelle storie letterarie di Diez (1829) e di Anglade (1929)³³ sembrano più che altro anticipare quelli appena menzionati:

In seinen Gedichten zeigt Arnaut keine besondere Originalität, er wiederholt sich nur zu oft, allein ihm gebührt das Lob einer höchst gefälligen Darstellung, die er besonders in seinen Briefen zu entfalten weiß; auch hat sich in wenigen Troubadours der Frauendienst so schön mit Wahrheit der Gefühle verbunden. (Diez 1829, 121-122)

[Nelle sue poesie, Arnaut non mostra alcuna originalità particolare, si ripete fin troppo spesso. Tuttavia, gli spetta il merito di una rappresentazione molto piacevole, che sa dispiegare soprattutto nelle epistole; inoltre vi sono pochi trovatori presso cui il servizio d'amore si sia unito alla verità dei sentimenti in modo così bello.]

Sa [*scil.* de Arnaut de Maroill] conception de l'amour ne diffère guère de celle de Bernard de Ventadour ; et il l'exprime comme lui avec sincérité et naïvité. Il a moins d'imagination, peut-être, les débuts de ses chansons sont moins poétiques, on n'y trouve pas ces traits de pittoresque qu'on est souvent surpris et charmé de trouver chez Bernard ; mais il a la même sincérité un peu ingénue, la même grâce. La convention est encore absente de cette poésie; ou du moins on la sent à peine et Arnaut de Mareuil a eu la prétention d'être original et sincère. (Anglade 1929, 125³⁴)

³⁰ Per l'edizione critica moderna del testo cfr. Gambino (2009, 310-353).

³¹ L'antologia contiene anche una traduzione in lingua tedesca di Hermann Suchier (ivi, 333-334). A differenza di Crescini (1926) e Bartsch (1904), anche tale titolo risulta presente in Harry Ransom Center (1960).

³² È vero che la sezione dedicata ad Arnaut de Maroill in Raynouard (1838-1844, I, 347-358) è piuttosto ampia, visto che contiene i componimenti BEdT 30.16, 30.25, 30.1, 30.6 e 30.15, ma la segnalazione di tale opera nel manoscritto di Marbach con la dicitura «Lexikon Raynouard-Levy» (Auerbach 2025, 168), separata dalle sovra menzionate antologie, rende evidente che Auerbach se ne avvale soprattutto per gli aspetti lessicali.

³³ Infatti, è questa l'edizione dell'opera presente in Harry Ransom Center (1960), dove, invece, Diez (1829) risulta assente.

³⁴ Bisogna ammettere che Anglade (1929) inserisce Arnaut fra i trovatori caratteristici della «période classique» (ivi, 123) e che proprio quest'ultima monografia dello studioso francese si rivela una delle fonti più importanti del corso tenuto nel 1930/1931 a Marburgo (cfr. Auerbach 2025). Tuttavia, anche tale volume non riesce a spiegare in maniera soddisfacente la presenza di Arnaut de Maroill nell'elenco del manuale di Auerbach: da un lato, come si è visto, agli occhi di

Alla luce dell'assenza pressoché totale di rimandi alla tradizione manoscritta occitanica negli scritti auerbachiani si può anche escludere che lo studioso si fosse accorto del posto non proprio marginale di Arnaut de Maroill nei canzonieri provenzali (cfr. Barbieri 2024, 293) oppure dell'importanza ivi conferitagli dalla *vida*, modellata sugli *accessus ad auctores* tradizionali (cfr. Meneghetti 1992, 237-238) nonché, per quanto riguarda il ms. N, dalla rappresentazione iconografica con lo scettro indicante un trovatore «di buon successo» (ivi, 249n.). Né è pensabile che Auerbach si sia interrogato sulla possibilità di identificare il «miglior fabbro del parlar materno» di *Purg.* XXVI, 117 con Arnaut de Maroill (ipotesi avanzata da Canettieri 1996)³⁵, visto che in *Dante als Dichter der irdischen Welt* si cita esplicitamente il passo in oggetto a proposito di Arnaut Daniel (cfr. Auerbach 1929, 66): perciò è altrettanto inimmaginabile che lo studioso abbia colto la presenza della cifra stilistica di Arnaut di Maroill nei versi provenzali pronunciati nella seconda cantica dantesca (su cui cfr. Canettieri 1996, 190-193 nonché Barbieri 2024, 315-318, che conclude: «c'est un fait que dans la «Comédie» Arnaut Daniel parle comme Arnaut de Maroill», 316). E anche un ricordo petrarchesco del «men famoso Arnaldo» (*Triumph. Cupid.* IV, 22) risulta poco probabile come causa dirimente della sua inclusione nell'elenco dell'*Introduction*, data l'assenza di Raimbaut d'Aurenga e Guilhem de Cabestaing, sebbene questi ultimi, all'interno della galleria trobadorica del quarto *Triumphus cupidinis*, occupino entrambi più di un verso intero e quindi uno spazio molto più ampio di quello dedicato ad Arnaut. Risulta particolarmente significativa l'omissione di «quel Guilliemo / che per cantar ha 'l fior de' suoi di scemo» (*Triumph. Cupid.* IV, 53-54), tenendo presente, da un lato, la fortuna letteraria di Cabestaing in ambito italiano, dovuta alla nota novella boccacciana (*Dec.* IV, 9), e, dall'altro, il fatto che proprio il suo *Lo jorn que-us vi, domna, premeiramen* (BEdT 213.6) figuri, in qualità di un componimento provenzale particolarmente riuscito, in *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Infatti, per Auerbach, la canzone in oggetto rappresenta un caso eccezionale all'interno della lirica provenzale: secondo lo studioso

«wirkt das konsequente betonte, geschlossene Durchhalten eines einfachen Motivs durch vier elfsilbige Verse, obgleich die Gliederung auch hier rein temporal ist, fast unprovenzalisch und erinnert an den Ton des italienischen Stil Nuovo» (Auerbach 1929, 50-51)

Anglade, il trovatore perigordino è un mero epigono di Bernart de Ventadorn. Dall'altro lato, un eventuale ricorso puntuale di Auerbach all'opera del celebre provenzalista si concilierebbe male con l'assenza, nello stesso elenco, di altri poeti ricordati nel prosieguo dello studio: infatti, il capitolo successivo, intitolato «La période classique (Suite)» (Anglade 1929, 148), si sofferma, fra l'altro, su autori menzionati anche in Auerbach (1929) quali Peire d'Alvergne (ivi, 32, 49), Peire Vidal (*ibid.*) e il «trovatore dantesco» Folquet de Marselha (ivi, 65). Si noti inoltre che l'ordine di Auerbach (1949, 109: Bernart de Ventadorn, Arnaut de Maroill, Bertran de Born, Guiraut de Borneill, Arnaut Daniel) non coincide perfettamente con quello di Anglade (Bernart de Ventadorn, Arnaut de Maroill, Guiraut de Borneill, Arnaut Daniel, Bertran de Born).

³⁵ Punto di partenza è la probabile identificazione del trovatore di *Purg.* XXVI con Arnaut de Maroill nella *Leandreide* attribuita al veneziano Giovanni Girolamo Nadal (ivi, 181-184); ma si vedano le obiezioni di Gresti (2011, 183-184).

[il mantenere insistendo per quattro versi endecasillabi lo stesso semplice motivo, con conclusa coerenza, anche se la connessione è anche qui solo temporale, fa un effetto quasi non provenzale e ricorda il tono dello Stil Nuovo italiano.] (Auerbach [1929] 2005, 36)

Di Arnaut de Maroill, invece, non vi è alcuna traccia nell'intero volume del 1929, benché esso non risulti affatto parco di citazioni trobadoriche. Pertanto, non sembra fuori luogo pensare che la presenza del poeta perigordino nel manuale scritto in Turchia sia riconducibile alla conoscenza diretta di alcuni suoi componimenti da parte di Auerbach, sebbene tali letture fossero limitate, con ogni probabilità, appunto, a *Domna, genser q'eu no sai dir* (BEDT 30.III) e *Bel m'es quan lo vens m'alena* (BEDT 30.10). Invero il ricordo di questo trovatore poteva riaffiorare alla memoria di Auerbach in virtù della recensione di Karl Lewent (1940)³⁶ all'edizione critica di Johnston, un contributo che uscì su *Archivum Romanicum* nel 1940 e quindi non lontano dal periodo in cui lo studioso berlinese scriveva il manuale per gli studenti turchi. In effetti, a differenza del lavoro ecdotico del filologo inglese, tale rivista diretta da Giulio Bertoni gli poteva forse essere accessibile anche durante gli anni dell'esilio³⁷. Si potrebbe inoltre essere tentati di scorgere nella citazione di Arnaut de Maroill un pensiero dedicato a un altro filologo romano esiliato, cioè Wilhelm Friedmann³⁸, che, alla fine del 1942, si tolse la vita dopo essere stato catturato dalla Gestapo nel tentativo di raggiungere la Spagna (cfr. Christmann 1989, 258), e i cui prolegomeni all'edizione critica dell'intero corpus del trovatore (Friedmann 1910) erano stati esplicitamente ricordati da Lewent (1940, 331). In tale monografia, si leggono in effetti parole entusiaste da parte di Friedmann proprio in merito a BEDT 30.10: «Ich sehe gerade in dieser Kanzone den echtsten Arnaut und dafür sprechen auch hier die beiden Hs. CR, in denen allein uns dieses duftige, von Diez meisterhaft übersetzte³⁹ Lied erhalten ist» (ivi,

³⁶ Per la biografia di Lewent, che, pur avendo perso il suo incarico accademico anch'egli nel 1935, andò in esilio soltanto nel 1941, cfr. Elwert (1985).

³⁷ Come si ricorderà, è su *Archivum Romanicum* (21 / 4, 436-489) che Auerbach pubblica, nel 1938, *Figura*. Inoltre possediamo una lettera di Spitzer a Bertoni, che verte su un fascicolo della rivista che raccoglieva un gran numero dei contributi previsti per una *Festschrift* da dedicare allo stesso Spitzer, progetto promosso proprio da Auerbach, con il notevole sostegno di Bertoni (cfr. Lucchini 2006): in tale scritto del 3 dicembre 1937, dunque, Spitzer nota che «questo fascicolo non è ancora arrivato al seminario di Istanbul» [corsivo mio] (ivi, 114, n. 51): pertanto, sembra che *Archivum Romanicum* arrivasse comunque regolarmente al luogo di insegnamento di Auerbach negli anni in oggetto, quantunque l'inizio della guerra potesse riverberarsi negativamente anche sulla reperibilità della rivista di Bertoni. Per le possibilità di Auerbach ad accedere a libri e biblioteca durante gli anni dell'esilio a Istanbul in generale, cfr. Konuk (2010, 138-143). Risulta improbabile, invece, che Auerbach abbia potuto consultare l'edizione di Johnston ancora nello stesso 1935 prima di andare in esilio. Nella Universitätsbibliothek Marburg, il volume non risulta presente, ma si noti che la biblioteca ha subito notevoli perdite nei mesi immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale, quando all'incirca 30.000 libri, messi al riparo presso la miniera di Heimboldshausen, furono distrutti da un incendio (Reifenberg 2000, 56-58).

³⁸ Su Friedmann, cfr. ora anche Rapisarda (2020).

³⁹ Cfr. Diez (1829, 124-125).

42)⁴⁰. Tuttavia si può escludere che Auerbach abbia consultato il lavoro ecdotico di Friedmann, utilizzato in maniera proficua anche da Johnston (1935, 9), dato che in *Dante als Dichter der irdischen Welt* si cita l'appena ricordato BedT 213.6 (cfr. Auerbach 1929, 50-51) senza minimamente accennare al parere del filologo austriaco, secondo cui risultava corretta l'attribuzione di tale componimento ad Arnaut de Maroill, tramandata dai mss. RUc (cfr. Friedmann 1910, 37-38). Invece, la canzone viene persino accompagnata da una nota (Auerbach 1929, 50n.), in cui si rimanda, oltre che all'antologia di Lommatzsch (1917, 159-160), al testo critico di Guilhem de Cabestaing allestito da Arthur Långfors, il quale, per ragioni stemmatiche, aveva respinto esplicitamente la paternità arnaldiana della canzone (Långfors 1924, III-IV, 76)⁴¹. La recensione di Lewent, quindi, avrà semmai riportato alla mente di Auerbach la figura stessa del men famoso Arnaldo, ma difficilmente quella del suo mancato editore tragicamente scomparso.

A questo punto l'ipotesi più economica sembra effettivamente quella di ricondurre l'inclusione di Arnaut de Maroill nella personale galleria trobadorica di Auerbach alla lettura di BedT 30.10, data l'assoluta assenza negli scritti dello studioso di riferimenti ai *salutz d'amor*, genere a cui appartiene invece BedT 30.III, l'unico altro componimento del trovatore a lui certamente noto. Il contenuto e le modalità espressive di BedT 30.10, invece, potevano confermare e addirittura rafforzare l'intuizione relativa alle presenze mistiche inerenti alla poesia trobadorica⁴². Basti leggere le ultime due strofe della canzone (III + IV), che continua a rappresentare uno dei componimenti più fortunati di Arnaut⁴³, la cui paternità, però, è stata messa in dubbio da Barbieri (2001, 142-143)⁴⁴, per

⁴⁰ [Proprio in questa canzone vedo l'Arnaut più autentico; e ciò viene corroborato anche dai mss. CR, gli unici a tramandarci questo componimento dall'odore floreale, tradotto magistralmente da Diez].

⁴¹ Auerbach cita l'edizione del 1924, ma già in Långfors (1914, 5-6, 43) si leggevano le stesse argomentazioni a favore di un'ascrizione a Guilhem. Johnston (1935, 165-170) accoglie la canzone fra i testi dubbi di Arnaut, pur condividendo il parere di Långfors. Anche secondo Barbieri (2001, 142-143) è poco probabile che l'attribuzione ad Arnaut sia corretta.

⁴² Effettivamente, anche Cefruga / Verlatto (2007, 395) parlano a proposito delle liriche arnaldiane di un'«astrazione di tipo mistico». È stata inoltre segnalata la dimestichezza di Arnaut con la cultura mediolatina (cfr. Gambino 2009, 92, 269), particolarmente evidente nell'*ensenhamen Razo es e mezura* (BedT 30.VI), «fitto di citazioni scritturali e di *auctoritates* profane» (Lazzerini 2010b, 133; cfr. anche Thioliér-Méjean 2008, 138-139). Di «particularités métaphoriques d'Arnaut de Mareuil» parla Saouma (2016, 166), che si sofferma anche sulla strofa III di BedT 30.10 (ivi, 153).

⁴³ Infatti, lo si legge, per esempio, nelle antologie di Sansone (1984, 294-297), Di Girolamo / Lee (1996, 138-139) e Cefruga / Verlatto (2007, 396-401).

⁴⁴ Si veda inoltre Barbieri (2024, in part. 294-296), dove ci si sofferma ulteriormente sul problema dell'affidabilità delle attribuzioni dei componimenti trasmessi soltanto dal canzoniere C oppure di quest'ultimo e di un ms. della stessa famiglia, ovvero della tradizione γ, com'è il caso, appunto, di BedT 30.10, pervenutoci soltanto tramite i mss. affini C e R. Si noti che già Pätzold (1897, 58-59) espresse delle riserve sulla paternità arnaldiana della canzone, rimandando anch'egli alla mole ridotta della tradizione manoscritta del testo nonché a elementi contenutistici, che, a suo parere, potrebbero indurre ad attribuire il testo a Bernart de Ventadorn. Non sembra che il libro

rendersi conto della possibilità di individuare una celata trasfigurazione spirituale anche in tale testo:

Pus blanca es que Elena,
 belhazors que flors que nais,
 e de cortezia plena
 blancas dens ab motz verais, 20
 ab cor franc ses vilanatge,
 color fresc' ab saura cri.
 Dieus, que-l det lo senhoratge,
 la sal, qu'anc gensor non vi !

Merce fara si no-m mena 25
 d'aisi enan per loncs plais,
 e don m'en un bais d'estrena
 e segon servizi-l mais !
 E pueis farem breu viatge
 sovendet e breu cami, 30
 que-l sieus belhs cors d'alegratge
 me a mes en est trahi.
 (Johnston 1935, 101⁴⁵)

[È lei di Elena ancora più bianca,
 più bella di un fiore che nasce,
 è piena d'ogni cortesia,
 candidi denti, parole sincere, 20
 con un cuore onesto, mai vile,
 fresco il viso, bionda la chioma.
 Dio, che le diede signoria,
 salvi la più bella mai vista!

Sarà graziosa se non mi conduce 25
 d'ora innanzi in lunghe contese,
 e che mi lasci un bacio in dono
 e più ancora secondo il servizio.
 E poi faremo breve viaggio,
 spesso spesso, e breve percorso, 30
 dove la sua lieta figura
 ha voluto pormi in cammino].
 (Cepraga / Verlato 2007, 399-401)

di Pätzold, non citato neanche nel ms. di Marbach, facesse parte delle letture provenzalistiche di Auerbach, che pertanto non doveva dubitare sul fatto che BEdT 30.10 fosse di Arnaut di Maroill. Per i problemi attributivi nell'ambito della lirica occitana in generale cfr. Meneghetti (1994). Su C cfr. perlomeno Radaelli (2005); per la collocazione del ms. all'interno della tradizione trobadorica cfr. Avallè (1993, 89-98), Viel (2014).

⁴⁵ Su suggerimento di uno dei revisori, tolgo le virgole dopo *fara* e *mena*.

Infatti, il desiderio espresso in questi versi si presenta fortemente carico di connotazioni mistiche, che potrebbero permettere di scorgere anche nel componimento (pseudo?)- arnaldiano la descrizione allegorica del rapporto amoroso fra l'anima e Dio nelle vesti di «Domna/Midons-Sapienza» (Lazzerini 2010a, 34). A tal proposito, limitandosi agli elementi più vistosi, si segnalano da un lato il linguaggio ricco di riecheggiamenti scritturali della terza strofa, che sembra ricalcare il tono e i termini con cui lo sposo e la sposa del *Cantico* descrivono la bellezza del rispettivo coniuge⁴⁶, nonché, ovviamente, il concetto, di matrice agostiniana, del cammino spirituale a Dio (cfr., a mero titolo d'esempio, Pieretti 1993) sviluppato dalla parte finale del testo, dall'altro. Tuttavia nell'ambito delle possibili reminiscenze mistiche di BEdT 30.10 merita un'attenzione particolare la parola conclusiva della canzone, *trahi*, che, dotata già di per sé di un certo rilievo, proprio in virtù di tale posizione finale, ha la funzione di rendere l'idea dello slancio in alto, desiderato dal poeta e qui suggerito come una prospettiva perlomeno non impossibile. Il termine riprende certamente il concetto del 'cammino' (cfr. la traduzione di Cepraga / Verlatto 2007, 401), che potrebbe anche contenere una valenza morale, data l'accezione marcabruniana di 'condotta di vita' (cfr. Levy 1894-1924, 8, 355; vd. anche *infra*), ma allo stesso tempo esso risulta latore della nozione di una forza d'attrazione che spinge verso il fine ultimo del viaggio a cui si allude. In effetti, il verbo da cui, sebbene tramite la mediazione di *TRAGINARE, deriva *trahi*, cioè TRAHERE (cfr. Wartburg 1928-2002, 13/2, 170), può vantare numerosi riscontri nella letteratura mistica latina. Così, «Trahe me, post te curremus in odorem unguentorum tuorum» è sempre una formula ben nota del *Canticum* [1, 3], che san Bernardo chiosa, appunto, nei termini dell'unione mistica dell'anima con Cristo:

Dicat proinde, dicat cum gemitu etiam sponsa: TRAHE ME POST TE, QUIA CORPUS QUOD CORRUMPITUR AGGRAVAT ANIMAM, ET DEPRIMIT TERRENA INHABITATIO SENSUM MULTA COGITANTEM. An hoc dicat cupiens dissolvi et cum Christo esse [...] (Bernardus 2006, 270-272).

⁴⁶ Di seguito si fornisce un breve elenco di elementi del *Cantico* [citato secondo la *Biblia sacra, iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007] potenzialmente riscontrabili nella terza strofa di BEdT 30.10: Cant 2, 1: *flos* – v. 18: *flors*; Cant 4, 1 / Cant 6, 4: *capilli tui* – v. 22: *cri*; Cant 4, 2: *dentis tui sicut greges tonsarum* / Cant 6, 5: *dentis tui scitu grex ovium* – v. 20: *blancas dens*; Cant 4, 7: *tota pulchra es* – v. 24: *qu'anc gensor non vi*; Cant 5, 11: *caput eius aurum optimum comae eius* / Cant 7, 5: *comae capitis tui* – v. 22: *saura cri*. Ovviamente sono soltanto la somma e la ravvicinata presenza di tali tasselli, rafforzate per di più dalla diretta invocazione a Dio del v. 23, che rendono possibile intravedere il linguaggio del *Cantico* nel componimento provenzale. Infatti, la descrizione della donna corrisponde all'*effictio* 'canonica' suggerita dalle *artes*; basti confrontare i versi di Arnaut per l'appunto con il ritratto di Elena da Matteo di Vendôme nell'*Ars versificatoria* (cfr. Faral 1924, 129-130). Per la presenza del *Cantico* nella lirica trobadorica cfr. Lazzerini (2001, 483-484 e 2010a, 35); per la sua importanza in generale per lo sviluppo delle letterature romanze cfr. Avalle (1977, 109- 111), Dronke (1979), Nasti (2007, 49-53).

Perciò, anche la sposa dice gemendo: «Attirami dietro a te, perché un corpo corruttibile appesantisce l'anima e la tenda d'argilla grava la mente con molti pensieri». Oppure dice questo desiderando di lasciare questa vita per essere con Cristo [...]. (ivi, 271-273)

E si potrebbe rimandare anche a un altro passo bernardiano, ovvero *Sententiae* (III, 75):

Duo sunt tractus, quibus trahitur anima post Christum: Alius coacticius, ut ibi: SAEPIAM VIAS TUAS SPINIS [Os. 2, 6]; alius voluntarius, ut ibi: TRAHE ME POST TE [Cant. I, 3] (Bernardus 1990, 440)⁴⁷.

L'anima è trascinata dietro al Cristo in due modi: o con la forza, com'è espresso là dove sta scritto: «Chiuderò la tua via con siepi di spine», o volontariamente, come dov'è detto: «Tirami a Te» (ivi, 441)

Si noti anche che il *trahi* di Arnaut pare rispecchiare in positivo, per così dire, l'*atraich d'amor doussana* che nel celebre *Quan lo rius de la fontana* di Jaufre Rudel (BEdT 262.5), si rivela, appunto, come lusinga alternativa, ma del tutto insoddisfacente, all'amore spirituale, celato sotto l'allegoria della Terra lontana (cfr. Lazzerini 1993, 182-185). Così, i due sostantivi, imparentati fra di loro anche dal punto di vista etimologico (AD + TRAHERE; cfr. Wartburg 1928-2002, 25, 745)⁴⁸, si corrispondono, esprimendo forze d'attrazione contrastanti che derivano da direzioni opposte e in entrambi i casi è lo slancio spirituale in alto ad uscirne vincente: il *trahi* è più forte dell'*atraich*. Si noti inoltre che la canzone rudelliana condivide con *Bel m'es quan lo vens m'alena* anche il portento metrico di una composizione in settenari *unissonanz*, che alternano rime maschili e femminili nei primi cinque versi di ogni strofa, all'interno della quale, perlomeno per quanto riguarda le *coblas* qui esaminate, i versi con rima maschile si contraddistinguono per via del ritmo marcatamente giambico⁴⁹.

Certo, è altrettanto possibile giungere, a proposito dello stesso componimento, a un'interpretazione che mette in rilievo, invece, la diffusa presenza di espressioni leggibili in chiave erotica. Le allusioni di quest'ultimo tipo sembrano effettivamente

⁴⁷ Si tenga inoltre presente il commento di Franco Cardini al passo immediatamente successivo (ivi, 440-441): «Siamo dinanzi, con questa *Sententia*, a una delle più belle e audaci meditazioni di Bernardo: la fonte dell'amore, scaturente dal cuore dell'uomo, come origine sia del bene, sia del male. Sul piano simbolico, il rapporto tra fonte, acqua, amore avrà un'importanza incalcolabile nello sviluppo della cultura cortese».

⁴⁸ In effetti, il ms. Sg reca la variante *trait* (cfr. Jaufre Rudel 2003, 84, forse nel senso figurato di 'freccia'; cfr. Levy 1894-1924, 8, 342-343, s.v. *trach*), che rimanda di nuovo direttamente a TRAHERE (Wartburg 1928-2002, 13/2, 178-179). I mss. CERS sono allo stesso luogo congiunti nell'errore *maltrait* (cfr. Jaufre Rudel 2003, 78).

⁴⁹ Proprio affinità strutturali di questo tipo potrebbero indurre a respingere la paternità arnaldiana, dal momento che le sue liriche sono caratterizzate da un alto tasso di originalità formale (cfr. Barbieri 2024, 296-297). Barbieri, infatti, ravvedendo convergenze metriche ed espressive fra BEdT 30.2, un altro *unicum* di C, e l'altrettanto celebre componimento rudelliano BEdT 262.2 (ivi, 312-313), nota: «Une imitation de ce type n'est pas habituelle dans la production d'Arnaut de Maroill» (ivi, 314).

infittirsi nell'ultima strofa del testo a partire dell'auspicato *bais d'estrena*, che apre tale campo semantico: così, l'aggettivo *mais* pare aprire la possibilità di un pieno compimento del desiderio amoroso, la cui realizzazione, messa in atto persino *sovendet*, potrebbe celarsi dietro le metafore del *breu viatge* e del *breu cami* (cfr. anche il commento ai vv. 29-30 di Sansone 1984-1986, I, 297).

Anche la costruzione fraseologica finale, *mes en est trahi*, offre un senso perfettamente accettabile nell'ottica di una tale lettura della canzone: difatti, oltre all'accezione generica di 'porre in condizione', proposta da Sansone (*ibid.*, n. 7, con riferimento a Levy 1894-1924, 8, 355), la locuzione potrebbe anche contenere il significato di 'porre in questo tormento [amoroso]' (cfr. Wartburg 1928-2002, 13/2, 162: «apr. *train* „tourment, supplice”»⁵⁰), ma forse, dato il contesto, persino di quello di 'porre in uno stato di eccitazione'⁵¹, un concetto a cui il sostantivo *trahi* allude eventualmente già nel marcabruniano *Dirai vos en mon lati* (BEdT 293.17): «e pueis nuls no-n vei estraire, / Marchabrus, d'aquel trahi» (Gresti 2006, 164)⁵².

D'altronde, le due interpretazioni, quella spirituale-allegorica e quella erotico-amorosa, non si escludono affatto, anzi: proprio l'ambiguità, il carattere intrinsecamente polisemico della *domna* cantata, è «il tratto saliente della lirica trobadorica» (Lazzerini 2017, 76), che così si pone in una diretta continuità con la natura equivoca di certi passi della letteratura mistica coeva, che descrivono il *gaudium contemplandi* nei termini dell'amplesso carnale: «Sacro e osceno, san Bernardo *docet*, possono persino fondersi nel segno dell'allegoria, che tutto redime» (ivi, 75). In effetti è proprio in tale fusione che si può scorgere un riscontro delle osservazioni di Auerbach in merito alla *Stilmischung* [mescolanza degli stili] in quanto elemento «decisivo e dirompente della letteratura cristiana» (*ibid.*).

Evidentemente non possiamo sapere quale sia stata la precisa lettura auerbachiana di *Bel m'es quan lo vens m'alena*, né se le due linee interpretative qui esposte contengano elementi da lui individuati. Ciononostante, dal momento che Auerbach associa con ogni probabilità, come si è visto, il nome di Arnaut de Maroill soprattutto a tale canzone, non mi pare affatto un'ipotesi troppo azzardata pensare che lo studioso inserisca nel suo elenco il trovatore perigordino perché

⁵⁰ Fra l'altro ivi si rimanda allo stesso passo della *Chanson de Sainte Foi* citato da Levy per quanto riguarda l'accezione sopra indicata.

⁵¹ Cfr. anche l'espressione propria del francese moderno *se mettre en train* = *s'exciter à la joie, au plaisir* (TLFi - 1994, s.v. *train*, 4b).

⁵² [poiché io, Marcabru, vedo / che nessuno abbandona quella condotta] (Gresti 2006, 164). L'edizione del componimento corrisponde, «con qualche ritocco» (ivi, 162) a quella di Gaunt / Harvey / Peterson (2000, 226-246). Per le difficoltà interpretative di tale passo, dovute alla compresenza di forme verbali nella prima persona singolare e l'auto-denominazione di 'Marcabru' cfr. Asperti / Menichetti (2018, 39-40); per una possibile interpretazione allegorica anche di BEdT 293.17 cfr. Valenti (2014, 56-65). Infatti, tenendo presente il già ricordato significato di 'condotta di vita' [«Lebensführung»] proprio di *trahi* (cfr. Levy 1894,-1924, 8, 355) quest'ultimo componimento sembra illustrare ulteriormente l'importanza dei doppi sensi nonché della dimensione polisemica della lirica trobadorica.

riesce a percepire (sempre piuttosto tramite intuizioni, dovute, però, a vaste letture dei testi della spiritualità medievale, che attraverso una ricerca mirata) l'elevato potenziale mistico-allegorico di tale componimento, che, pertanto, gli conferisce una valida conferma della presenza di ispirazioni neoplatoniche percepibili nella lirica trobadorica. Poiché lo studio attento dei testi primari costituiva senza dubbio il presupposto indispensabile per giungere a tali osservazioni, la comparsa inaspettata di Arnaut de Maroill nella *Introduction* ci fa pertanto capire che le letture provenzali di Auerbach erano tutt'altro che cursorie, estendendosi anche ad autori non canonizzati da Dante.

Riferimenti bibliografici

- Anglade, Joseph, 1929. *Les troubadours. Leurs vies, leurs œuvres, leurs influences*, Paris, Colin, 4e éd.
- Appel, Carl, 1912. *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*. Vierte verbesserte Auflage, Leipzig, Reisland.
- Appel, Carl, 1930. *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*. Sechste, verbesserte Auflage, Leipzig, Reisland.
- Arnold, Sonia, 2017. «Die Bibliothek Erich Auerbachs im Deutschen Literaturarchiv Marbach», *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift der Philologien* 51/52, 158-162.
- Asperti, Stefano, 2004. «Dante, i trovatori, la poesia», in Picone, Michelangelo / Cachey Jr., Theodore J. / Mesirca, Margherita (ed.), 2004. *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*: atti del quarto Seminario dantesco internazionale (University of Notre Dame [Ind.], USA, 25-27 settembre 2003), Firenze, Cesati, 61-92.
- Asperti, Stefano / Menichetti, Caterina, 2018. «Voci autoriali e auto-denominazione in Marcabru», *InVerbis. Lingue, letterature, culture* 8 (2), 35-62.
- Auerbach, Erich, 1929. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, De Gruyter.
- Auerbach, Erich, 1946. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen-Basel, Francke.
- Auerbach, Erich, 1949. *Introduction aux études de philologie romane*, Frankfurt am Main, Klostermann.
- Auerbach, Erich, [1946] 1984. *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, [1929] 2005. *Studi su Dante*. Pref. di Dante Della Terza, tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli [1963¹].

- Auerbach, Erich, 2007. *Und wirst erfahren wie das Brot der Fremde so salzig schmeckt. Erich Auerbachs Briefe an Karl Vossler 1926-1948*. Mit einem Nachwort herausgegeben von Martin Vialon, Warmbronn, Keicher.
- Auerbach, Erich, 2010a. «Briefe an Paul Binswanger und Fritz Schalk. Teil I (1930-1937)», herausgegeben von Isolde Burr und Hans Rothe, *Romanistisches Jahrbuch* 60, 145-190.
- Auerbach, Erich, 2010b. «Aspetti della poesia di Dante», in Id. (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, 61-74.
- Auerbach, Erich, 2014. «Über Dantes Dichtung», in Id. (2014). *Kultur als Politik. Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas (1938-1947)*, herausgegeben von Christian Rivoletti, aus dem Türkischen von Christoph Neumann, Konstanz, Konstanz University Press, 111-129 (übersetzt aus dem Englischen von Uwe Hebekus).
- Auerbach, Erich, 2025. «La lirica d'amore medievale: un manoscritto inedito di Erich Auerbach». Edizione e saggi introduttivi di Matthias Bürgel e Christian Rivoletti, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 8, 135-207.
- Avalle, d'Arco Silvio, 1977. *Ai luoghi di delizia piena. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Avalle, d'Arco Silvio, 1993. *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi.
- Barbieri, Luca, 2001. «Pour une nouvelle édition du troubadour Arnaut de Marueilh», in G. Kremnitz et al. (ed.), 2001. *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube du nouveau millénaire: 6^{ème} congrès international de l'Association internationale d'études occitanes* (12- 19 septembre 1999), Wien, Praesens, 141-156.
- Barbieri, Luca, 2020. «Arnaut de Maroill e l'Italia dei trovatori», *Lecturae tropatorum* 13, 165-206.
- Barbieri, Luca, 2024. «L'auteur dans les manuscrits: le cas d'Arnaut de Maroill», in Id. et al. (ed.), 2024. *L'auteur dans ses livres: autorité et matérialité dans les littératures romanes du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles)*, Wiesbaden, Reichert, 291-318.
- Bartsch, Karl, 1904. *Chrestomathie provençale (X^e-XV^e siècles)*, sixième édition entièrement refondue par E. Koschwitz, Marburg, Elwert.
- Beltrami, Pietro G., 2004. «Arnaut Daniel e la "bella scola" dei trovatori di Dante», in Picone, Michelangelo / Cachey Jr., Theodore J. / Mesirca, Margherita (ed.), 2004. *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*: atti del quarto Seminario dantesco internazionale (University of Notre Dame [Ind.], USA, 25-27 settembre 2003), Firenze, Cesati, 29-59.
- Beltrami, Pietro G., 2018. «Remarques sur les premiers troubadours», *Lecturae tropatorum* 11, 1-44.

- [Bernardus] Sancti Bernardus Claraevallensis *Sententiae* / San Bernardo (1990). *Sentenze*, Introd. di Jean Leclercq, tr. it. e note di Franco Cardini, in *Opere di San Bernardo*, a cura di Ferruccio Gastaldelli, II: *Sentenze e altri testi*, Milano, Scriptorium Claravallense. Fondazione di Studi Cistercensi [Edizione critica latina: Editiones Cistercienses, Romae, 1957 sgg.], 237- 667.
- [Bernardus] Sancti Bernardus Claraevallensis *Sermones super Cantica Canticorum* / San Bernardo, *Sermoni sul Cantico dei Cantici*, I-XXXV (2006). Introd. di Jean Leclercq O.S.B., tr. it. e note di Claudio Stercal con la coll. di Milvia Fioroni e Antonio Montanari. Nota per il lettore di Claudio Stercal, in *Opere di San Bernardo* V/1, Milano, Scriptorium Claravallense. Fondazione di Studi Cistercensi [Edizione critica latina: Editiones Cistercienses, Romae, 1957 sgg.].
- Canettieri, Paolo, 1996. «Un episodio della ricezione di *Purgatorio* XXVI: la *Leandreride* di Giovanni Girolamo Nadal», *Anticomoderno* 2, 179–200.
- Cepraga, Dan O. / Verlato, Zeno (ed.), 2007. *Poesie d'amore dei trovatori*, Roma, Salerno editrice.
- Christmann, Hans Helmut, 1989. «Deutsche Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialismus – Vermächtnis und Verpflichtung», in Id. / Hausmann, Frank-Rutger (ed.; i. Verb. m. Briegel, Manfred), 1989. *Deutsche und österreichische Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialismus*, Tübingen, Stauffenburg, 249-262.
- Concina, Chiara, 2016. «Auerbach in dialogo con Auerbach (nota su *Mimesis* e l'*Introduction aux études de philologie romane*)» in Borriero, Giovanni et al. (ed.), 2016. *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, Verona, Fiorini, 677-691.
- Crescini, Vincenzo, 1926. *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali. Introduzione grammaticale, cretomazia e glossario*. Terza edizione migliorata. Milano, Hoepli.
- Dalstein-Paff, Susanne, 2010. *Eduard Wechssler (1869-1949). Im Dienste der deutschen Nation*, Kassel, Universitätsbibliothek Kassel.
- Di Girolamo, Costanzo, 2021. *I trovatori. Nuova edizione*, Torino, Bollati Boringhieri [1989].
- Di Girolamo, Costanzo / Lee, Charmaine, 1986. *Avviamento alla filologia provenzale*, Roma, Carocci.
- Diez, Friedrich, 1829. *Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur näheren Kenntnis des Mittelalters*, Zwickau, Gebrüder Schumann.
- Doersing, Ruth, 2006. «Der Nachlaß von Erich Auerbach im Deutschen Literaturarchiv in Marbach», *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift der Philologien* 29/30, 110- 112.
- Dronke, Peter, 1979. «The Song of Songs and Medieval Love-Lyric», in Lourdaux, Willem / Verhelst, Daniel (ed.), 1979. *The Bible and Medieval Culture*, Leuven, Leuven University Press, 236-262.
- Elwert, W. Theodor, 1985. «Lewent, Kurt» in *Neue Deutsche Biographie* 14,

- Berlin, Duncker & Humblot, 412-413. Online-Version URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd10154118X.html#ndbcontent> consultato il 29/04/2025.
- Faral, Edmond, 1924. *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge*, Paris, Champion.
- Friedmann, Wilhelm, 1910. *Einleitung zu einer kritischen Ausgabe der Gedichte des Troubadours Arnaut de Mareuil*, Halle, Karras.
- Gambino, Francesca (ed.), 2009. *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*. Introduzione e nota ai testi di Speranza Cerullo, Roma, Salerno editrice.
- Gaspary, Adolf, 1885. *Geschichte der Italienischen Literatur, I: Die italienische Literatur im Mittelalter*, Straßburg, Trübner.
- Gaunt, Simon / Harvey, Ruth / Peterson, Linda, 2000. *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, D. S. Brewer.
- Gilson, Étienne, 1944. *La philosophie au Moyen Âge, des origines patristiques à la fin du XIVe siècle*. Deuxième édition, revue et augmentée, Paris, Payot.
- Gresti, Paolo, 2006. *Antologia delle letterature romanze del medioevo*, Bologna, Pàtron.
- Gresti, Paolo, 2011. «Dante e i trovatori: qualche riflessione», *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica* 61-62, n.s. a. 32 [= C. Cappelletti (ed.), 2011. *Il centro e il cerchio*. Convegno Dantesco. Brescia, Università Cattolica, 30-31 ottobre 2009, Pisa – Roma, Serra], 175-190.
- Guida, Saverio, 1995. *Religione e letterature romanze*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Harry Ransom Center, 1960. *Auerbach Shelflist*, Austin, The University of Texas.
- Jaufre Rudel, 2003. *L'amore di lontano*. Edizione critica, con introduzione, note e glossario, a cura di Giorgio Chiarini, Roma, Carocci [ed. orig. L'Aquila, Japadre, 1985].
- Jeanroy, Alfred, 1934. *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Privat.
- Johnston, Ronald John, 1935. *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris, Droz.
- Konuk, Kader, 2010. *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford, Stanford University Press.
- Långfors, Arthur, 1914. «Le troubadour Guilhem de Cabestanh», *Annales du Midi* 26, 5-51.
- Långfors, Arthur, 1924. *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris, Champion.
- Lazzerini, Lucia, 1993. «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese», *Medioevo romanzo* 18, 153-205 e 313-369.
- Lazzerini, Lucia, 1998. «“L'allodetta” e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello stilnovo», in Coglievina, Leonella

- / De Robertis, Domenico (ed.), 1998. *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, indici a cura di Giuseppe Marrani, Firenze, Le Lettere, 165-188.
- Lazzerini, Lucia, 2001. «Presenze bibliche nella poesia trobadorica: un'ipotesi sul dittico marcabruniano dell'Estornel», in Stella, Francesco (ed.), 2001. *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*: atti del convegno (Firenze, 26-28 giugno 1997), Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 459-492.
- Lazzerini, Lucia, 2010a. «Auerbach e l'interpretazione dei testi medievali: la lezione di *Figura*», in Ead., 2010. *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 9-127 [versione ampliata di Ead., «Gli studi danteschi di Auerbach e la centralità del concetto di *figura*», in Paccagnella, Ivano / Gregori, Elisa (ed.), 2011. *Mimesis. L'eredità di Auerbach*: atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007), Padova, Esedra, 45-66].
- Lazzerini, Lucia, 2010b. *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, [2001¹].
- Lazzerini, Lucia, 2013. *Les troubadours et la sagesse. Pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l'écriture et du concept de figura*, Egletons, Carrefour Ventadour.
- Lazzerini, Lucia, 2017. «Llull e i trovatori: amore, saggezza e follia», *eHumanista/IVITRA* 11, 72-88.
- Levy, Emil, 1894-1924. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*. Fortgesetzt von Carl Appel, Leipzig, Reissland, 8 voll.
- Lewent, Karl, 1940. «Recensione a R. J. Johnston, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*», *Archivum Romanicum* 24, 331-333.
- Lommatzsch, Erhard, 1917. *Provenzalisches Lesebuch. Lieder der Troubadours mit einer Auswahl biographischer Zeugnisse*, Nachdichtungen und Singweisen, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Lucchini, Guido, 2006. «Una mancata miscellanea in onore di Leo Spitzer (1937). Due lettere inedite di Erich Auerbach a Giulio Bertoni», *Strumenti critici* 21 (1), 99-115.
- Mancini, Mario, 2024. *La nota selvaggia di Leo Spitzer*, in Barbieri, Alvaro / Peron, Gianfelice / Sangiovanni, Fabio (ed.), 2024. *Le mille facce della glossa. Forme testuali della spiegazione*: atti del XLVIII e del XLIX Convegno Interuniversitario (Padova, 9 luglio 2021 – Bressanone/Brixen 8-10 luglio 2022), Padova, Esedra, 361-371.
- Meneghetti, Maria Luisa, 1992. *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi [1984¹].
- Meneghetti, Maria Luisa, 1994. «Problemi attributivi in ambito trobadorico», in Besomi, Ottavio / Caruso, Carlo (ed.), 1994. *L'attribuzione: teoria e*

- pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura: atti del Seminario di Ascona* (Ascona, 30 settembre-5 ottobre 1992), Basel – Boston – Berlin, Birkhäuser, 161-182.
- Meneghetti, Maria Luisa, 2018. «Tra Dante e Auerbach. Il problema della lingua letteraria del medioevo», in *Le ragioni della Commedia tra passato e futuro: atti di convegno* (Roma, 14- 15 dicembre 2016), Roma, Bardi, 131-143.
- Mocan, Mira, 2004. *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale cossirar*, Roma, Bagatto Libri.
- Nasti, Paola, 2007. *Favole d'amore e «saver profondo». La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna, Longo.
- Nebbrig, Alexander, 2020. «Wechßler, Johann Eduard Friedrich», in *Neue Deutsche Biographie* 27, 524-525. Online-Version URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd1012370690.html#ndbcontent> consultato il 29/04/2025.
- Pätzold, Alfred, 1897. *Die individuellen Eigentümlichkeiten einiger hervorragender Trobadors im Minneliede*, Marburg, Elwert.
- Petrarca, Francesco, 1988. *Triumph*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia.
- Philipps-Universität Marburg, 1930. *Vorlesungen. Im Winterhalbjahr 1930/31*, Marburg, Philipps-Universität.
- Pieretti, Antonio, 1993. *Introduzione. In cammino verso la patria*, in *Sant'Agostino, In cammino verso la patria, linee di antropologia*, pagine antologiche a cura di Antonio Pieretti, Roma, Città Nuova Editrice, 5-111.
- Radaelli, Anna, 2005. «*Intavulare*»: *tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari). I. *Canzonieri provenzali. 7: Paris, Bibliothèque nationale de France*, C (fr. 856), Modena, Mucchi.
- Rapisarda, Stefano, 2020. *Filologi in guerra e in pace. Bédier, Auerbach, Curtius, Friedmann, Spitzer, Bloch, Soveria Mannelli, Rubbettino*.
- Raynouard, François Juste Marie, 1838-1844. *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Paris, Silvestre, 6 voll.
- Reifenberg, Stefan, 2000. *Die Universitätsbibliothek Marburg*, Marburg, Völker & Ritter.
- Resconi, Stefano, 2023. «Il canone provenzale del *De vulgari eloquentia* nella prospettiva della tradizione manoscritta trobadorica», in Brunetti, Giuseppina (ed.), 2023. *Dante romanzo. Testi, temi e forme romanze nell'opera di Dante* [Filologicamente, 10], Bologna, Bologna University Press, 71-87.
- Rigaut de Berbezilh, 1960. *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro, Bari, Adriatica.
- Roncaglia, Aurelio, 1978. «Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo (Discussione sui fondamenti religiosi del “trobar naturau” di Marcabruno)», in *I Cistercensi e il Lazio. Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma* (Roma 17-21 Maggio 1977), Roma, Multigrafica editrice, 11-22.

- Sansone, Giuseppe E. (ed.), 1984-1986. *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, Milano, Guanda, 2 voll.
- Santini, Giovanna, 2023. «Trovatori e rime nella *Commedia*», in Brunetti, Giuseppina (ed.), 2023. *Dante romanzo. Testi, temi e forme romanze nell'opera di Dante [Filologicamente, 10]*, Bologna, Bologna University Press, 51-69.
- Saouma, Brigitte, 2016. *Amour sacré, «fin'amor». Bernard de Clairvaux et les troubadours*, Louvain-la-Neuve, Peeters.
- Squillaciotti, Paolo, 1993. «Folchetto di Marsiglia “trovatore di Dante”: “Tant m'abellis l'amoros pessamens”», *Rivista di Letteratura Italiana* 11 (3), 583-607.
- Stefenelli, Arnulf, 1989. «Ein Werk aus dem Exil: Erich Auerbachs *Introduction aux études de philologie romane*», in Christmann, Hans Helmut / Hausmann, Frank-Rutger (ed.; i. Verb. m. Briegel, Manfred), 1989. *Deutsche und österreichische Romanisten als Verfolgte des Nationalsozialismus*, Tübingen, Stauffenburg, 95-106.
- Tamburri, Vincenzo, 2013. «L'origine del canto: Guglielmo di Saint-Thierry e Bernart de Ventadorn», *Critica del testo* 16 (1), 173-186.
- Thiolier-Méjean, Suzanne, 2008. *L'archet et le lutrin. Enseignement et foi dans la poésie médiévale d'Oc*, Paris, L'Harmattan.
- TLFi, -1994. *Trésor de la langue Française informatisé*. URL: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. ATILF (CNRS/Université de Lorraine) consultato il 29/04/2025.
- Valenti, Gianluca, 2014. *La liturgia del «trobar». Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, Berlin – Boston, De Gruyter.
- Viel, Riccardo, 2014. «Convergenze di tradizioni: per un'analisi della fonte orientale nel canzoniere C», *Carte romanze* 2 (1), 259-290.
- Vossler, Karl, 1904. *Die philosophischen Grundlagen zum „süßen neuen Stil“ des Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri*, Heidelberg, Winter.
- Wartburg, Walther von, 1928-2002. *Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Bonn et al., Klopp et al., 25 voll.
- Wechssler, Eduard, 1909. *Das Kulturproblem des Minnesangs*, I: *Minnesang und Christentum*, Halle, Niemeyer.

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

THOMAS KLINKERT 

<https://orcid.org/0000-0002-1062-6766>

Universität Zürich

Abstract

This article first reconstructs the groundbreaking work of Erich Auerbach, who in the 1930s emphasised the importance of figural interpretation for understanding Dante's *Commedia*, thereby establishing a new paradigm in Dante scholarship. This method of textual interpretation, also known as the doctrine of multiple meanings, combines the historical and the allegorical dimension. The article then shows how Dante himself, in the *Convivio* and the *Epistola a Cangrande della Scala*, applied this method of textual interpretation to his own poetic texts, especially the *Commedia*. This can be understood as the expression of a medieval mental habit. In the third part of the article, two passages from the *Commedia* – *Purg.* XXIV and *Inf.* XV – are interpreted in terms of multiple meanings, whereby, unlike in Auerbach's work, the multiple meanings come into play on the inner-worldly level, not in the relationship between this world and the world hereafter.

1. *Dante e l'interpretazione figurale dal punto di vista di Auerbach – una scoperta secolare*

Per comprendere il modo profondamente originale in cui Erich Auerbach legge Dante, è necessario conoscere il rapporto che viene stabilito dallo studioso tedesco tra rappresentazione del reale e interpretazione figurale. Nel suo libro *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Auerbach 1929), si dimostra

che l'Alighieri, nella sua rappresentazione dell'aldilà, si attiene fedelmente alla realtà terrena. Così, in un passo di questo libro, si parla della «forza dell'evidenza empirica» che ci fa percepire ciò che viene narrato nell'opera come cose realmente accadute:

[...] der Schauplatz ihrer Handlung ist dadurch zur Quelle ihres dichterischen Wertes geworden und hat die ungeheure Wirklichkeitstreue erzeugt, jene unmittelbare und überwältigende Kraft empirischer Evidenz, die jedes in dem Werk Geschehende als wirklich geschehen, als glaubhaft und uns betreffend empfinden läßt. Im Jenseits der Komödie ist die irdische Welt enthalten [...]. (Auerbach 1929, 113)

[...] la scena dove si svolge la sua azione è diventata così la fonte del suo valore poetico ed ha prodotto la sua incredibile fedeltà alla realtà, quella immediata e strapotente forza di evidenza empirica che ci fa sentire quanto accade nell'opera come veramente accaduto, credibile e riguardante proprio noi. Nell'oltretomba della *Commedia* è contenuto il mondo terreno [...]. (Auerbach 2009, 82)

Questa rappresentazione del reale tipica della *Commedia* si inserisce in un quadro di pensiero più ampio, il cui concetto chiave è l'interpretazione figurale, studiata da Auerbach negli anni Trenta, dopo aver pubblicato il suo primo libro su Dante¹. Questi studi sfociarono nel suo grande saggio intitolato «Figura» (Auerbach [1938] 1967). Qui si dimostra che l'interpretazione figurale è un procedimento sviluppato dagli esegeti della Bibbia, in particolare da San Paolo, da Tertulliano e dai Padri della Chiesa. Essa si basa sull'idea del senso multiplo della scrittura, ovvero sul presupposto che un evento narrato in un passo della Bibbia possa avere almeno due, se non più significati, dato che può riferirsi a un fatto storico e allo stesso tempo anticipare un evento futuro. Auerbach cita un esempio tratto da Tertulliano, che stabilisce una relazione figurale tra il cambio di nome di Osea, ribattezzato Giosuè, e Gesù Cristo:

¹ Per la ricostruzione della genesi del concetto di realismo nel pensiero di Auerbach e l'importanza della sua interpretazione di Dante in relazione a questo concetto, si veda Rivoletti (2025). Auerbach stesso ha indicato il rapporto fra il realismo dantesco, di cui aveva trattato nel suo primo libro, e l'interpretazione figurale, che ne costituisce la base storica: «Für diese Auffassung, die schon bei Hegel zu finden ist und auf der meine Interpretation der Komödie beruhte, fehlte mir damals die genaue geschichtliche Grundlage; sie ist in den einleitenden Kapiteln des Buches mehr geahnt als erkannt. Diese Grundlage glaube ich jetzt gefunden zu haben; es ist eben die Figuraldeutung der Wirklichkeit [...]: daß das irdische Leben zwar durchaus wirklich sei, von der Wirklichkeit jenes Fleisches, in das der Logos einging, aber in all seiner Wirklichkeit doch nur *umbra* und *figura* des Eigentlichen, Zukünftigen, Endgültigen und Wahren, welches, die Figur enthüllend und bewahrend, die wahre Wirklichkeit enthalten werde» (Auerbach [1938] 1967, 89) [Per questa concezione, che si trova già in Hegel e sulla quale si fondava la mia interpretazione della *Commedia*, mi mancava a quel tempo la precisa base storica; nei capitoli introduttivi del libro essa era più intuita che riconosciuta. Ora io credo di avere trovato questa base: è appunto l'interpretazione figurale della realtà [...]: secondo essa la vita terrena è bensì assolutamente reale, della realtà di ogni carne in cui è penetrato il Logos, ma con tutta la sua realtà è soltanto “umbra” e “figura” di ciò che è autentico, futuro, definitivo e vero, di ciò che, svelando e conservando la figura, conterrà la realtà vera] (Auerbach [1938] 2009, 223).

Es handelt sich hier um die Namengebung Josua-Jesus als prophetischen Vorgang, der Späteres vorausverkündigt. So wie Josua, und nicht Moses, das Volk Israel ins gelobte Land Palästina führte, so führt Jesu Gnade, und nicht das jüdische Gesetz, das “zweite Volk” in das gelobte Land der ewigen Seligkeit. (Auerbach [1938] 1967, 65)

Si tratta qui della denominazione Giosué-Gesù come processo profetico che preannuncia fatti successivi. Come Giosué, e non Mosè, condusse il popolo d’Israele nella terra promessa della Palestina, così è la grazia di Gesù, e non la legge ebraica, che porta il “secondo popolo” nella terra promessa della beatitudine eterna. (Auerbach [1938] 2009, 190).

Si tratta quindi di ciò che Auerbach chiama «Realprophetie»: questo termine combina le due dimensioni del reale («real») e del figurale («Prophetie»). Infatti, l’idea degli esegeti della Bibbia era quella di stabilire un rapporto di continuità tra l’Antico Testamento, che racconta la storia del popolo d’Israele – e qui va sottolineato che il contenuto di questo libro era considerato storicamente vero –, e il Nuovo Testamento, che racconta la storia della salvezza dell’umanità garantita dalla Passione di Cristo. Questa continuità tra l’Antico e il Nuovo Testamento si basa su una rete di rapporti di prefigurazione tra passi e personaggi delle due parti della Bibbia, ad esempio tra Adamo, che con la sua caduta ha precipitato l’uomo nel peccato, e Gesù, che con il suo sacrificio lo ha liberato; oppure tra Giona, che trascorre tre giorni nel ventre di una balena, e la risurrezione di Cristo, svoltasi il terzo giorno dopo la sua morte. Questi esempi indicano che i due elementi compresi in un rapporto figurale, pur presentando delle analogie, non sono perfettamente uguali o equivalenti ma che si stabilisce tra loro un rapporto di superamento: il secondo elemento è superiore al primo.

Nondimeno è importante comprendere che questa interpretazione figurale dell’Antico Testamento non annulla il contenuto storico del testo:

Die Art der Interpretation zielte darauf ab, die im Alten Testament auftretenden Personen und Ereignisse als Figuren oder Realprophetien der Heilsgeschichte des Neuen zu deuten. Dabei ist zu beachten, daß Tertullian ausdrücklich es ablehnt, die wörtliche und geschichtliche Geltung des Alten Testaments durch die Figuraldeutung zu entkräften. (Auerbach [1938] 1967, 66)

Il tipo d’interpretazione mirava a vedere nelle persone e nei fatti dell’Antico Testamento figure o profezie reali della redenzione del Nuovo. Va osservato a questo proposito che Tertulliano rifiuta esplicitamente di ridurre, con l’interpretazione figurale, la validità letterale e storica dell’Antico Testamento. (Auerbach [1938] 2009, 191)

Un evento o un personaggio dell’Antico Testamento, come ad esempio Osea/Giosué, è realmente esistito e fa parte della storia del popolo d’Israele. Allo stesso tempo, dal punto di vista dell’esegesi biblica, tale evento rimanda, come prefigurazione, a un evento posteriore, narrato nel Nuovo Testamento, collegando l’Antico Testamento alla fede cristiana. In questo modo, l’evento in questione assume un doppio significato, uno storico (letterale) e uno figurale. L’evento che annuncia un altro evento è chiamato *figura* (o *umbra*, *imago*, *typos*), l’evento annunciato *implementum* (o *veritas*, *antitypos*); un termine

alternativo per “interpretazione figurale” è “interpretazione tipologica”, ovvero “tipologia”.

Auerbach insiste sulla dimensione concreta e storica di questo rapporto figurale, che vuole distinguere dall'allegoria, affermando ad esempio che secondo Tertulliano l'Antico Testamento non è una semplice allegoria («er will keineswegs das AT als bloÙe Allegorie verstehen» (Auerbach [1938] 1967, 66) [egli non vuole affatto intendere l'Antico Testamento come mera allegoria] (Auerbach [1938] 2009, 191), e utilizzando l'espressione «sinnlich-geschichtliche Tatsachen» (Auerbach [1938] 1967, 66) [fatti storico-concreti] (Auerbach [1938] 2009, 191) per designare la figura profetica. Per caratterizzare il metodo di Tertulliano, egli utilizza inoltre il termine «der energische Realismus» (Auerbach [1938] 1967, 66) [l'energico realismo] (Auerbach [1938] 2009, 191).

Per capire il ragionamento di Auerbach bisogna avere un'idea di come si può definire il termine “allegoria”. Come la metafora, questo tropo si basa su una relazione di somiglianza tra *primum* e *secundum*. Rispetto alla metafora, che è puntuale, l'allegoria ha una portata più ampia: «die Allegorie ist eine in einem ganzen Satz (und darüber hinaus) durchgeführte Metapher» (Lausberg [1960] 1990, § 896) [l'allegoria è una metafora realizzata in un'intera frase (e oltre)] ed è quindi anche denominata *metaphora continua*. Un esempio noto è l'allegoria della navigazione, diffusa fin dall'Antichità, che ricorre anche in Dante (Curtius [1948] 1993, 138-140), all'inizio del *Purgatorio* (I, 1-3) e del *Paradiso* (II, 1-18). Dante scrive (*Par.* II, 1-9; Alighieri 1975):

O voi che siete in picciotta barca, desiderosi d'ascoltar, seguiti dietro al mio legno che cantando varca,	3
tornate a riveder li vostri liti: non vi mettete in pelago, ché forse, perdendo me, rimarreste smarriti.	6
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; Minerva spira, e conducemi Appollo, e nove Muse mi dimostran l'Orse.	9

Si riconosce una serie di corrispondenze: il testo poetico corrisponde a una nave («legno che cantando varca», v. 3), l'oggetto trattato dal testo corrisponde al mare («pelago», v. 5, «L'acqua ch'io prendo», v. 7), il poeta corrisponde al marinaio, le Muse che ispirano il poeta corrispondono alla costellazione dell'Orsa Maggiore, che serve da orientamento ai marinai; anche il processo di ricezione è allegoricamente descritto come un viaggio per mare, in cui la differenza e la distanza tra il poeta e i suoi lettori sono chiaramente marcate, poiché i lettori seguono il poeta su una piccola barca e, almeno la maggior parte di loro, non sono preparati per i pericoli del mare aperto. L'audacia del soggetto trova il suo corrispettivo nelle acque mai solcate prima («L'acqua ch'io prendo già mai non si corse», v. 7). Il *primum* e il *secundum* si corrispondono, come si può vedere, punto per punto. L'allegoria è quindi una metafora composta

da più parti. Molto spesso l'allegoria si presenta come allegoria personificata, quando un concetto astratto come la giustizia deve essere illustrato attraverso una figura concreta.

È da questo tipo di allegoria che Auerbach vuole distinguere l'interpretazione figurale, e si capisce perché: quando Dante parla del suo «legno che cantando varca» (*Par.* II, 3) questo «legno» non esiste se non come allegoria del processo narrativo; ha solo un significato allegorico, essendo 'vuoto' sul piano del significato letterale. Se Auerbach insiste così tanto sull'opposizione tra rapporto figurale e allegoria, ciò si spiega con il suo approccio particolare, che vuole focalizzare la dimensione del reale nella *Commedia*. Ma in realtà, come egli stesso riconosce di sfuggita, dal punto di vista semiotico, il rapporto tra allegoria e interpretazione figurale non è un rapporto di opposizione, bensì di inclusione:

Insofern nun die Figuraldeutung ein Ding für das andere setzt, indem eines das andere darstellt und bedeutet, gehört sie zu den allegorischen Darstellungsformen im weitesten Sinne. Sie ist jedoch von den meisten anderen uns sonst bekannten allegorischen Formen durch die beiderseitige Innergeschichtlichkeit sowohl des bedeutenden wie des bedeuteten Dinges klar geschieden. (Auerbach [1938] 1967, 77)

L'interpretazione figurale pone dunque una cosa per l'altra in quanto l'una rappresenta e significa l'altra, e in questo senso essa fa parte delle forme allegoriche nell'accezione più larga. Ma essa è nettamente distinta dalla maggior parte delle altre forme allegoriche a noi note in virtù della pari storicità tanto della cosa significante quanto di quella significata. (Auerbach [1938] 2009, 209)

Quindi, l'interpretazione figurale è una forma particolare di allegoria, la cui specificità è proprio la storicità sia del significato letterale sia di quello figurale («beiderseitige Innergeschichtlichkeit»). Lo conferma uno dei più eminenti studiosi di allegoria, Jean Pépin, che contrappone l'esegesi allegorica consistente nell'«estrarre da un testo sacro (la Bibbia) o profano (i poemi di Omero, Virgilio, ecc.), di apparenza narrativa, un insegnamento teorico senza tempo» [«extraire d'un texte, sacré (la Bible) ou profane (les poèmes d'Homère, de Virgile, etc.), d'apparence narrative, un enseignement théorique intemporel»] (Pépin 1987, 261) all'interpretazione tipologica dei cristiani, che distingue «nei personaggi e negli eventi dell'Antico Testamento tanti “tipi” che anticipano la salvezza futura prefigurando la persona e l'opera di Gesù» [«dans les personnages et les événements de l'Ancien Testament autant de “types” anticipant le salut à venir en préfigurant la personne et l'œuvre de Jésus »] (*ibid.*).

Pertanto, il processo semiotico che consiste nel definire uno (o più) sensi figurali che si aggiungono al senso letterale di un'affermazione caratterizza sia l'interpretazione figurale sia l'allegoria; ciò che le distingue è, da un lato, la storicità del significato letterale e, dall'altro, la natura del significato allegorico che si aggiunge al significato letterale (insegnamento morale senza tempo o anticipazione di un evento futuro attraverso un evento passato). Ciò evidenzia chiaramente l'importanza della dimensione storica e quindi del reale per il

discorso di Auerbach, che Pépin definisce giustamente l'«iniziato indiscusso» [initiateur incontesté] di un nuovo modo di leggere Dante, che consiste nell'«applicare lo schema tipologico alla *Divina Commedia*» [appliquer le schéma typologique à la *Divine Comédie*], che, secondo Pépin, è «uno dei contributi più sostanziali della critica dantesca degli ultimi anni» [l'un des apports les plus substantiels de la critique dantesque dans les récentes années] (Pépin 1987, 261).

L'opposizione tra l'Antico Testamento come *figura* e il Nuovo Testamento come *implementum* sembra suggerire una relazione binaria. Tuttavia, nonostante l'incarnazione della sostanza divina in Gesù e la sua opera di redenzione attraverso la crocifissione, la storia umana non è ancora finita. Infatti, come dimostra ad esempio sant'Agostino, il rapporto tra *figura* e *implementum* deve essere integrato da un terzo polo: «[...] das Gesetz oder die Geschichte der Juden als prophetische *figura* für Christi Erscheinen; die Inkarnation als Erfüllung dieser *figura*, und zugleich als neue Verheißung von Weltende und Jüngstem Gericht; und schließlich das künftige Eintreffen dieser Ereignisse als endgültige Erfüllung» (Auerbach [1938] 1967, 70) [la Legge o la storia degli ebrei come “figura” profetica per la venuta di Cristo; l'Incarnazione come adempimento di questa “figura” (e simultaneamente come nuova profezia della fine del mondo e del Giudizio Universale); e infine l'attuazione futura di questi avvenimenti come adempimento finale] (Auerbach [1938] 2009, 199; tra parentesi tonde ho aggiunto una parte non tradotta nella versione italiana).

Questa relazione ternaria della storia della salvezza implica che la dottrina dei quattro sensi della Scrittura possieda un'importante dimensione storica, nella misura in cui tre dei quattro sensi rimandano alla dimensione storica degli eventi:

In libris autem omnibus sanctis intueri oportet, quae ibi aeterna intimentur (Weltende und ewiges Leben, analogischer Sinn), *quae facta narrentur* (wörtlich-geschichtlicher Sinn), *quae futura praenuntiantur* (Figuralsinn im engeren Verstande, im AT die Realprophetieungen des Erscheinens Christi), *quae agenda praecipiantur vel moneantur* (moralischer Sinn). (Auerbach [1938] 1967, 71)

“*In libris autem omnibus sanctis intueri oportet, quae ibi aeterna intimentur* (fine del mondo e vita eterna, senso analogico), *quae facta narrentur* (senso storico-letterale), *quae futura praenuntiantur* (senso figurale strettamente inteso, nell'Antico Testamento la profezia reale della venuta di Cristo), *quae agenda praecipiantur vel moneantur* (senso morale)”; [In tutti i libri sacri bisogna prestare attenzione a ciò che in essi è legato alla vita eterna, a ciò che i fatti narrano, a ciò che annuncia avvenimenti futuri, agli ordini e ai consigli che si possono ricavare circa le nostre azioni]. (Auerbach [1938] 2009, 200)²

Per il Medioevo, si può constatare una generalizzazione del pensiero figurale che si esprime sotto forma di pensiero analogico³, che postula che l'uomo è

² La citazione latina è di Agostino, *De genesi ad litteram*, 1, 1.

³ Per una storia discorsiva del pensiero analogico, dal Medioevo al Rinascimento e al Manierismo, basata su Auerbach, cfr. Küpper (1990).

l'immagine di Dio e che l'artista è la figura del Creatore divino, il che si esprime nell'idea, di ispirazione neoplatonica, secondo cui «l'artista, quasi figura di Dio creatore» attua «un modello vivente nel proprio spirito» (Auerbach [1938] 2009, 216) [der Künstler, gleichsam als Figur des Schöpfers Gott, ein im eigenen Geiste lebendes Urbild verwirklicht] (Auerbach [1938] 1967, 83).

Nell'ultima parte del suo saggio *Figura*, Auerbach applica lo schema dell'interpretazione figurale alla *Divina Commedia*. Egli parte dall'idea che nel Medioevo coesistono il pensiero figurale, di ispirazione cristiana, e il pensiero allegorico, di ispirazione pagana e antica, e che queste due forme di interpretazione, pur essendo distinte, possono convergere:

Im hohen Mittelalter werden die Sybille, Vergil und die Gestalten der Aeneis, ja sogar Personen aus dem bretonischen Sagenkreise (z. B. Galaad in der *Queste del Saint Graal*) in die figurale Deutung einbezogen, und es entstehen die mannigfachsten Kreuzungen aus figuralen, allegorischen und symbolischen Formen. Alle diese Formen finden sich auch, auf antike so gut wie auf christliche Stoffe bezogen, in dem Werke, das die mittelalterliche Kultur abschließt und zusammenfaßt, der *Göttlichen Komödie*. (Auerbach [1938] 1967, 84-85)

Nell'alto medioevo vengono ammessi nell'interpretazione figurale le Sibille, Virgilio e le figure dell'Eneide, e persino personaggi del ciclo bretone (per esempio Galaad nella *Queste del Saint Graal*), e sorgono i più svariati intrecci di forme figurali, allegoriche e simboliche. Tutte queste forme si trovano anche, riferite a temi antichi così come a quelli cristiani, nell'opera che conclude e riassume la civiltà medievale, nella *Divina Commedia*. (Auerbach [1938] 2009, 218)

Consideriamo un esempio proposto da Auerbach per comprendere meglio il suo ragionamento. Si tratta di Catone, che appare nel I canto del *Purgatorio*, in veste di guardiano. Auerbach osserva giustamente che è piuttosto sorprendente che un pagano dell'Antichità sia elevato da Dante alla funzione di guardiano del Purgatorio, poiché non solo è pagano (il che esclude in linea di principio la sua ammissione nell'aldilà vero e proprio, in quanto avrebbe potuto al massimo accedere al limbo come Virgilio e gli altri grandi spiriti dell'Antichità), ma si è anche suicidato, il che è un peccato capitale che comporta la punizione eterna nel settimo cerchio dell'Inferno. Il motivo per cui Catone sfugge a questa regola è fornito da Virgilio, il quale afferma che Catone ha volontariamente rinunciato alla vita per amore della libertà (*Purg.* I, 71-72). Ciò permette ad Auerbach di trarre la seguente conclusione:

Die Geschichte Catos ist aus ihrem irdisch-politischen Zusammenhang herausgenommen, genau wie es die patristischen Erklärer des Alten Testaments mit den einzelnen Geschichten Isaacs und Jacobs u. a. taten, und sie ist zur *figura futurorum* geworden. Cato ist eine *figura*, oder vielmehr der irdische Cato, der in Utica für die Freiheit dem Leben entsagte, war es, und der hier erscheinende Cato im *Purgatorio* ist die enthüllte oder erfüllte Figur, die Wahrheit jenes figürlichen Vorgangs. (Auerbach [1938] 1967, 85)

[La storia di Catone è isolata dal suo contesto politico-terreno, proprio come gli esegeti patristici dell'Antico Testamento facevano per le singole figure di Isacco, Giacobbe ecc., ed è

diventata “figura futurorum.” Catone è una “figura,” o piuttosto era tale il Catone terreno, che a Utica rinunciò alla vita per la libertà, e il Catone che qui appare nel Purgatorio è la figura svelata o adempiuta, la verità di quell’avvenimento figurale]. (Auerbach [1938] 2009, 219)

Leggendo questa spiegazione, si capisce come Auerbach applichi il rapporto figurale alla lettura della *Divina Commedia*. Secondo lui, Dante stabilisce un rapporto di figurazione tra la vita terrena di un personaggio storico come Catone e la sua apparizione nell’aldilà, interpretando la vita terrena come una prefigurazione (una *figura*) del luogo e della funzione di questo personaggio nell’aldilà.

Tuttavia, questa è un’applicazione dello schema figurale che non corrisponde esattamente all’uso di tale schema ai fini dell’esegesi biblica, che stabilisce invece collegamenti tra eventi o personaggi che si collocano sullo stesso piano di realtà storica. Adamo, Mosè e Giona hanno la stessa realtà di Gesù e dei suoi discepoli, e di tutti i personaggi con cui hanno a che fare. Quindi, il rapporto di figurazione si stabilisce nell’esegesi biblica tra due fenomeni distinti. Nella *Divina Commedia*, secondo l’interpretazione di Auerbach, invece, questo rapporto si stabilisce tra due versioni dello stesso personaggio, collocate in questo mondo e nell’aldilà⁴. Si tratta, in senso stretto, di fenomeni diversi, ma si può dare ragione ad Auerbach per aver riconosciuto l’efficacia generale di uno schema di pensiero, nel senso di *habitus*⁵, che modella la mentalità delle persone nel Medioevo e che si esprime, volontariamente o involontariamente, nel loro modo di concepire il mondo.

In ogni caso, come dice lo stesso Auerbach, le forme di interpretazione figurale e allegorica, anche se in linea di principio vanno distinte, tendono a confondersi, dando origine a forme nuove e includendo fenomeni che inizialmente non erano considerati degni di diventare oggetto di un’interpretazione di questo tipo. È in questo senso che si può concepire l’applicazione dello schema figurale nella *Divina Commedia* come praticata da Auerbach. Infatti, la logica del rapporto figurale descritta da Auerbach a proposito di Catone non è identica al rapporto figurale nella Bibbia, poiché Dante ci mostra il personaggio nella sua situazione

⁴ Non sorprende dunque che questa particolare applicazione dello schema interpretativo figurale sia stata criticata, in particolare da Nicolò Mineo, che parla di «indebito uso della nozione»: «La figurality infatti si determina in senso orizzontale, cioè storico terreno, e implica altresì un rapporto tra diversi, un rapporto di tipo analogico. Non si costituisce invece in senso verticale, tra terreno e sovraterreno, tra storico e metastorico, né all’interno di un’identica realtà. Sono messi in rapporto fatti, cose, persone in sé diversi. E ancora, nella figurality non è la figura nella sua individualità ad essere realizzata, ma solo quel che essa in un particolare momento rappresenta, come nel classico rapporto Abramo-Isacco-Dio Padre-Cristo. Certo non è l’individuo Isacco a rivivere come Cristo. E poi il contenuto della figurality, a rigore, si riferisce al momento e alla realtà della preparazione, non a quella del compimento. L’opposto quindi della condizione dell’essere delle anime, che hanno la vera realtà nel compimento e non certo nella preparazione» (Minea 2009, 129).

⁵ Per l’applicazione della nozione di *habitus* (nel senso di Bourdieu) alla *Commedia* si veda Klinkert (2021, 173-184).

post mortem, a partire dalla quale è possibile stabilire un rapporto memoriale che evoca lo stato precedente. In altre parole, ciò che Dante ci mostra non è la *figura*, ma l'*implementum*, che mostra *a posteriori* la *figura*. Nelle descrizioni di Auerbach, questa precisazione non sempre emerge dall'uso dei termini, ma l'idea è chiaramente contenuta nelle formule che egli impiega per descrivere questo rapporto:

Cato ist ohne Zweifel eine *figura*; nicht wie die Gestalten des *Rosenromans* eine Allegorie, sondern eine Figur in dem von uns beschriebenen Sinne, und zwar eine erfüllte, bereits Wahrheit gewordene Figur. Die *Komödie* ist eine Vision, die die figurale Wahrheit als schon erfüllt sieht und verkündet, und eben dies ist das Eigentümliche an ihr, daß sie die in der Vision geschaute Wahrheit ganz im Sinne der Figuraldeutung auf eine genaue und konkrete Weise mit den irdisch-geschichtlichen Vorgängen verbindet. (Auerbach [1938] 1967, 86)

[Catone è senza dubbio una “figura”; non un'allegoria come i personaggi del *Romanzo della rosa*, ma una figura nel senso da noi descritto, e precisamente una figura adempiuta, già diventata realtà. La *Commedia* è una visione che vede e proclama come già adempiuta la realtà figurale, e il punto peculiare è proprio che essa collega precisamente nel senso dell'interpretazione figurale, in maniera precisa e concreta, la realtà contemplata nella visione con i fatti storico-terreni] (Auerbach [1938] 2009, 220)

Per evitare qualsiasi malinteso, avrebbe forse dovuto precisare che Catone, così come viene presentato da Dante nel I canto del *Purgatorio*, è l'*implementum* di una *figura* che non è immediatamente visibile, ma la cui esistenza è presupposta dalla presenza di Catone nel luogo in cui si trova. In altre parole, le figure sono i personaggi nella loro esistenza terrena, che precede la loro esistenza *post mortem* e che è oggetto di ricordo, in modo esplicito o implicito. L'idea profondamente originale di Auerbach è quella di aver sottolineato l'importanza del pensiero figurale per la concezione che Dante aveva della sua opera, rendendo giustizia al modo in cui Dante combina il pensiero analogico del suo tempo con una rappresentazione del reale.

2. Dante e il senso multiplo della scrittura (il *Convivio* e l'Epistola a Cangrande)

L'interpretazione auerbachiana acquista tutto il suo valore se si considera che offre una risposta a una domanda che si pone fin dai tempi di Dante stesso, ovvero quale tipo di allegoria sia applicabile per l'interpretazione della *Divina Commedia*. Infatti, nel *Convivio*, Dante distingue due modi diversi di concepire l'allegoria. Ecco il passaggio:

[...] le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. / L'uno si chiama letterale, e questo è quello che [.....] / L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che] si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo

facea colla cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere: che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere alla sua voluntade coloro che [non] hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo delli poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato. / Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare appostando per le scritture ad utilitate di loro e di loro discenti; sì come apostare si può nello Evangelio, quando Cristo salio lo monte per transfigurarsi, che delli dodici Apostoli menò seco li tre: in che moralmente si può intendere che a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia. / Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [che sia vera] eziandio nel senso letterale, per le cose significate significa delle superne cose dell'eternal gloria: sì come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che nell'uscita del popolo d'Israel d'Egitto Giudea è fatta santa e libera: che avvegna essere vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che nell'uscita dell'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate. (*Conv.* II, I, 2-7, Alighieri 1995, 64-66; la lacuna indicata nel testo si trova nei manoscritti; corsivi dell'edizione)

In questo brano tratto dal *Convivio*, opera auto-esegetica incompiuta scritta da Dante prima della *Commedia*, egli spiega il sistema interpretativo basato sui quattro sensi della scrittura: il senso *letterale*, il senso *allegorico*, il senso *morale* e il senso *anagogico*. Nel farlo, egli osserva che esiste una differenza nell'uso del secondo senso, che i *teologi* interpretano in modo diverso dai *poeti*. Se si considera l'esempio fornito da Dante, si capisce che ciò che distingue i teologi dai poeti risiede nel rapporto tra il senso letterale e quello allegorico. Parla infatti di «favola» e di «bella menzogna», e l'esempio che egli cita è Orfeo, che nelle *Metamorfosi* riesce a pacificare gli animali selvaggi e ad attirare a sé gli alberi e le pietre con la sua musica. Dante spiega il significato di questa favola, ovvero di questa finzione poetica, dicendo che questo episodio significa che l'uomo saggio può addolcire i cuori crudeli e far obbedire alla sua volontà coloro che sono privi di conoscenza e arte. Egli dà quindi un'interpretazione allegorica della finzione, stabilendo un rapporto tra il senso letterale e il senso allegorico e suggerendo che la finzione poetica, pur non essendo vera in senso letterale, cioè non riferendo a personaggi o avvenimenti storicamente attestati, essendo dunque «bella menzogna», può comunque contenere una verità allegorica. Ciò significa che, secondo il Dante del *Convivio*, è del tutto legittimo attribuire più significati ai testi poetici e leggerli sulla base di un processo di interpretazione allegorica. Si nota inoltre che per illustrare il senso morale e quello anagogico, Dante ricorre ad esempi biblici, riferendosi alla Trasfigurazione di Cristo e all'Esodo; quindi, non sembra vedere alcun problema nel mescolare i sistemi di riferimento, quello sacro e quello profano⁶.

⁶ Nella critica, si è voluto a lungo vedere in questo un'incoerenza, interpretando l'opposizione tra «allegoria dei teologi» e «allegoria dei poeti» in modo tale da attribuire a Dante la volontà di

Ciò che va preso sul serio è quindi il fatto che Dante concepisca la possibilità di un senso multiplo della scrittura per i testi poetici, il che risulta ancora più evidente dal fatto che gli esempi che fornisce per illustrare il significato morale e anagogico siano esempi biblici. Questo aspetto è confermato nell'*Epistola a Cangrande della Scala*, che, anche se di incerta attribuzione⁷, riprende le idee di Dante al riguardo, spiegando al destinatario come deve essere letta la *Commedia*:

[20] Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis <sive anagogicus>. [21] Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in istis versibus:

In exitu Israel de Egipto,
domus Jacob de populo barbaro,
facta est Iudea sanctificatio eius,
Israel potestas eius.

Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto tempore Moysis; si ad allegoriam, significatur nobis nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eternam glorie libertatem. [22] Et quomodo isti sensus mistici variis appellantur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum', sive 'diversum'. / [23] Hiis visis, manifestum est quod duplex oportet esse subiectum, circa quod currant alterni sensus. Et ideo videndum est de subiecto huius operis prout ad litteram accipitur; deinde de subiecto, prout allegorice sententiatur. [24] Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. [25] Si vero accipiat opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est. (Epist. XIII, 20-25, Alighieri 2016, 346-352)

[20] Per chiarire quanto dovremo dire bisogna sapere che il senso di quest'opera non è univoco, anzi può essere detto polisemo, cioè di più sensi; infatti il primo senso è quello che si ricava attraverso la lettera, un altro è quello che si ricava per le cose significate attraverso la lettera. Il primo si definisce letterale, il secondo invece allegorico, o morale, o anagogico. [21] Questo modo di trattare, perché risulti più chiaro, si può considerare in questi versi:

All'uscita di Israele dall'Egitto,
della casa di Giacobbe da un popolo barbaro,

utilizzare quest'ultima in modo unidimensionale ed esclusivo, concentrandosi sul rapporto tra una *littera*, che rimanda a una realtà fittizia, e il solo senso allegorico di questa *littera*, rivendicando dunque abusivamente per l'esegesi dei testi poetici i quattro sensi della scrittura, che sarebbero pertinenti solo per i testi sacri. Lieberknecht (1999, 8-14) ha dimostrato che si tratta di un malinteso, poiché Dante non usa mai precisamente i termini che gli vengono attribuiti, ovvero "allegoria dei teologi" e "allegoria dei poeti", e il significato che alcuni critici, seguendo Nardi (1944), attribuiscono a quei termini non corrisponde alla realtà discorsiva del Medioevo.

⁷ Per un quadro aggiornato del dibattito (ancora in corso) sull'autenticità dell'*Epistola* rinvio a Casadei (2020).

la Giudea divenne il suo santuario,
Israele il suo dominio.

Infatti se guardiamo alla sola lettera, ci è significata l'uscita dei figli di Israele dall'Egitto al tempo di Mosè; se all'allegoria, ci è significata la nostra redenzione operata da Cristo; se al senso morale, ci è significata la conversione dell'anima dal lutto e dalla miseria del peccato allo stato di grazia; se al senso anagogico, è significata l'uscita dell'anima santa dalla servitù di questa corruzione all'eterna libertà della gloria. [22] E come questi sensi mistici sono designati con vari nomi, con denominazione generale tutti possono essere detti allegorici, poiché sono diversi dal senso letterale o storico. Infatti allegoria si dice dal greco 'alleon', che in latino si dice 'alieno' ovvero 'diverso'. / [23] Visto ciò, è manifesto che è necessario che duplice sia il soggetto, intorno al quale corrano l'uno e l'altro senso. E pertanto bisogna trattare del soggetto di quest'opera per come la si intende alla lettera; quindi del soggetto secondo quanto si espone allegoricamente. [24] Dunque il soggetto di tutta l'opera, intesa soltanto secondo la lettera, è lo stato delle anime dopo la morte considerato in senso generale; infatti su quello e intorno a quello si distende lo svolgimento di tutta l'opera. [25] Qualora invece si intenda l'opera allegoricamente, il soggetto è l'uomo in quanto, meritando e demeritando attraverso la libertà dell'arbitrio, è sottoposto alla giustizia del premio e della punizione] (Alighieri 2016, 347-353)

In questo passaggio si torna a parlare dei quattro sensi della scrittura: il senso letterale, allegorico, morale e anagogico. Questa volta, l'esempio utilizzato per illustrare questi diversi sensi è un versetto della Bibbia (*Salmo* 113). I diversi significati di questo passo rimandano, sul piano letterale, alla storia del popolo d'Israele, ovvero all'esodo dall'Egitto; sul piano allegorico, alla redenzione dei cristiani da parte di Gesù Cristo; sul piano morale, al trasporto dell'anima dallo stato di tristezza e miseria causato dai peccati allo stato di grazia; e infine, sul piano anagogico, al trasporto dell'anima santa dalla schiavitù della vita corruttibile alla libertà della gloria eterna. A parte il fatto che questi diversi significati allegorici sembrano sovrapporsi in qualche modo, poiché rappresentano aspetti parziali dello stesso fenomeno globale, ovvero la redenzione effettuata da Cristo, è opportuno cogliere l'intenzione di Dante, o di chi gli era vicino e ha scritto questa epistola dedicatoria indirizzata a Cangrande della Scala, che consiste nel far capire al dedicatario che questo testo vuole essere percepito come equivalente alla Sacra Scrittura per quanto riguarda la possibilità di ritrovarvi i quattro sensi. Si osserva così un'evoluzione del pensiero poetologico di Dante, per il quale il modello di lettura non è più, come nel *Convivio*, l'allegoria come la concepiscono i poeti, che può comunque comprendere diversi significati, ma l'allegoria come la concepiscono i teologi.

Ora, all'epoca di Auerbach, uno dei più eminenti dantisti italiani, Bruno Nardi, sosteneva la tesi secondo cui Dante, nel *Convivio*, si sarebbe rimesso esclusivamente all'«allegoria dei poeti», mentre «il senso allegorico, che anche l'autore dell'Epistola riconosce alla *Commedia*, non [avrebbe] nulla a che vedere con i sensi scritturali da lui prima ricordati, e si [potrebbe] facilmente ricondurre al senso allegorico dei comuni componimenti poetici molto frequenti nel Medioevo» (Nardi 1944, 61). Ciò permette di misurare

l'originalità della tesi di Auerbach, che consiste nell'applicare lo schema figurale alla *Commedia* per mettere in luce ciò che Dante ha realmente realizzato nel suo capolavoro⁸. Questa tesi ha avuto larga eco nella ricerca, in particolare in ambito anglosassone⁹ ma anche in ambito germanofono¹⁰. Così, per citare un illustre esempio, Robert Hollander scrive:

The poem has a literal sense which operates whenever the actual events and persons of the afterworld are described immediately, *historically*, as it were. It has a figural or allegorical sense as what we see there relates to history here (to keep in mind Dante's continual distinction between the two realms). It has a moral sense as what we see there tells us what we should do here. It has an anagogical sense as what we see there informs us of God's purpose for the future, or at least shows us that there is such a purpose by letting us see that nothing is either unknown to God or beyond His power, that all is in accord with His plan. (Hollander 1969, 50)

[Il poema ha un senso letterale che opera ogni volta che gli eventi e i personaggi reali dell'aldilà vengono descritti in modo immediato, *storico*, per così dire. Ha un senso figurale o allegorico, in quanto ciò che vediamo lì si riferisce alla storia qui (tenendo presente la continua distinzione che Dante fa tra i due regni). Ha un senso morale, in quanto ciò che vediamo lì ci dice cosa dovremmo fare qui. Ha un senso anagogico in quanto ciò che vediamo lì ci informa dello scopo di Dio per il futuro, o almeno ci mostra che esiste un tale scopo, facendoci vedere che nulla è sconosciuto a Dio o al di là del suo potere, che tutto è in accordo con il suo piano.]

Egli illustra questi quattro significati della scrittura con l'esempio del goloso Ciaccio (*Inf.* VI):

The literal sense shows us, as Dante says, the state of this man's soul after his death. The allegorical sense makes evident the connection between his present life in the Circle of

⁸ Un indizio dell'originalità di Auerbach si trova *ex negativo* in un saggio di Charles S. Singleton, un altro pioniere delle ricerche sull'allegoria e l'interpretazione figurale in Dante, che scrive nel 1954, senza far riferimento agli studi di Auerbach, apparentemente sconosciuti da lui, poiché pubblicati in tedesco: «[...] we can readily see that the nature of the literal in the model can confirm our sense and understanding of the literal in the *Comedy*: namely, that in the poem, as in the mode of scriptural allegory, the literal sense is given as an historical sense standing in its own right, like Milton's, say – Not devised in order to convey a hidden truth, but given in the focus of single vision. (Nothing of more importance could happen in Dante criticism at present than a general recognition of this fact.)» [...] possiamo facilmente vedere che la natura del letterale nel modello può confermare il nostro senso e la nostra comprensione del letterale nella *Commedia*: vale a dire che nel poema, come nella modalità dell'allegoria scritturale, il senso letterale è dato come un senso storico che sta a sé stante, come quello di Milton, per esempio – Non concepito per trasmettere una verità nascosta, ma dato al centro di una visione unica. (Nulla di più importante potrebbe accadere attualmente nella critica dantesca di un riconoscimento generale di questo fatto.)] (Singleton [1954] 2019, 15) Infatti, ciò che richiedeva Singleton nel 1954 era già stato cominciato da Auerbach nel 1938. Altri scritti nei quali Auerbach ha ripreso e precisato le sue idee sono Auerbach ([1946] 1982), ([1948] 2010) e (1964).

⁹ Si vedano soprattutto gli studi di Singleton [1954] (2019) e Hollander (1969).

¹⁰ Si vedano Hempfer (1982), Lentzen (1985), Küpper (1990), Münchberg (1997), Lieberknecht (1999), Oster (2002).

Gluttony and its past causes in Florence. The moral sense warns us against this particular sin. The anagogical sense asserts God's divine plan, which includes punishment for sinners. (Hollander 1969, 51)

Il senso letterale ci mostra, come dice Dante, lo stato dell'anima di quest'uomo dopo la sua morte. Il senso allegorico rende evidente il legame tra la sua vita attuale nel cerchio dei golosi e le sue cause passate a Firenze. Il senso morale ci mette in guardia contro questo peccato particolare. Il senso anagogico afferma il piano divino di Dio, che include la punizione dei peccatori.

3. *Leggere Dante con Auerbach: due esempi*

È quindi ormai assodato nella critica, da Auerbach in poi, che il testo della *Divina Commedia* possa essere letto in modo adeguato solo se vi si applica lo schema figurale, che include il principio dei sensi multipli della scrittura. Ciò è relativamente evidente quando si tratta di questioni collegate alle convinzioni religiose di Dante, come nel caso delle citazioni tratte dal libro di Hollander. Ciò è un po' più difficile da chiarire quando il principio del significato multiplo e l'interpretazione figurale intervengono in passaggi che riguardano la poesia e quindi lo *status* di Dante come autore poetico. È significativo constatare come il pensiero figurale si manifesti anche in alcuni passaggi chiave relativi alla dimensione poetologica dell'opera. Vorrei brevemente analizzare due brani al riguardo: *Purg.* XXIV (Bonagiunta da Lucca) e *Inf.* XV (Brunetto Latini), mostrando che il pensiero figurale può funzionare in un senso molto ampio, ovvero come un *habitus* che si esprime non soltanto nella relazione, analizzata da Auerbach, tra i personaggi terreni e la loro condizione *post mortem*, ma anche nella relazione tra varie situazioni tutte terrene.

Il mio primo esempio è l'episodio in cui Dante incontra il poeta Bonagiunta da Lucca (*Purg.* XXIV, 34-63):

Ma come fa chi guarda e poi s'apprezza	
piú d'un che d'altro, fei a quel da Lucca,	
che piú pareva di me aver contezza.	36
El mormorava; e non so che «Gentucca»	
sentiv' io là, ov' el sentia la piaga	
de la giustizia che sí li pilucca.	39
«O anima», diss' io, «che par sí vaga	
di parlar meco, fa sí ch'io t'intenda,	
e te e me col tuo parlare appaga».	42
«Femmina è nata, e non porta ancor benda»,	
cominciò el, «che ti farà piacere	
la mia città, come ch'om la riprenda.	45
Tu te n'andrai con questo antivedere:	
se nel mio mormorar prendesti errore,	

dichiareranti ancor le cose vere.	48
Ma dí s'i' veggio qui colui che fore	
trasse le nove rime, cominciando	
' <i>Donne ch'avete intelletto d'amore</i> '.».	51
E io a lui: «I' mi son un che, quando	
Amor mi spira, noto, e a quel modo	
ch'e' ditta dentro vo significando».	54
«O frate, issa vegg'io», diss'elli, «il nodo	
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne	
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!	57
Io veggio ben come le vostre penne	
di retro al dittator sen vanno strette,	
che de le nostre certo non avvenne;	60
e qual più a gradire oltre si mette,	
non vede più da l'uno a l'altro stilo»;	
e, quasi contentato, si tacette.	63

Nell'incontro con Bonagiunta si possono distinguere due parti: nella prima si parla della città di Lucca e di una profezia fatta da Bonagiunta riguardo agli eventi o incontri che Dante avrà in quella città. Nella seconda parte l'attenzione verte sulla poesia di Dante, e qui si manifesta un giudizio di valore che mette in risalto l'eccezionalità di questa poesia rispetto ad altre “scuole” poetiche. La prima parte pone la questione dell'intelligibilità di ciò che dice Bonagiunta. In un primo momento, Dante sente solo un significante, «Gentucca» (v. 37), che per lui è incomprensibile. Ecco perché dice a Bonagiunta di esprimersi in modo che lui possa capirlo («fa sí ch'io t'intenda», v. 41). A questo punto, Bonagiunta proferisce in maniera più articolata una profezia secondo cui una donna ancora giovane agirà in modo da rendere piacevole a Dante un futuro soggiorno nella città di Lucca. È una delle numerose profezie dell'esilio di Dante contenute nella *Commedia*. Si conclude questa parte del dialogo con un commento metalinguistico in cui Bonagiunta contrappone il suo modo di esprimersi, caratterizzato dalla parola «mormorar» (v. 47), che rischia di essere frainteso («errore», v. 47), alla verità dei fatti («le cose vere», v. 48), che sarà rivelata in futuro quando Dante si troverà a Lucca. Così, nella prima parte di questo scambio tra due poeti, viene posto un problema di interpretazione dei segni del linguaggio, del rapporto tra segni e realtà, si tratta, quindi, di una riflessione semiotica, che dà il tono all'incontro, preparando la discussione poetologica della seconda parte.

In questa seconda parte, che contiene uno dei passaggi più famosi dell'intera *Commedia*, Bonagiunta interroga Dante sulla sua poesia citando l'*incipit* di una poesia contenuta nella *Vita Nuova*, «*Donne ch'avete intelletto d'amore*», chiedendogli se è stato lui a scriverla. Va notato che la domanda che pone è puramente retorica, poiché è chiaro che Bonagiunta ha già riconosciuto Dante – altrimenti, come avrebbe potuto predire il suo futuro? L'intenzione di questa domanda: “Sei tu quello che ha scritto il poema *Donne ch'avete intelletto*

d'amore?» non è dunque quella di ottenere una conferma dell'identità di Dante, ma di dargli l'occasione di dire qualcosa su questa poesia. Ed è proprio quello che farà Dante, precisando il modo in cui egli produce poesia, che consiste nel mettere per iscritto ciò che il dio Amore gli detta e trasformarlo in linguaggio poetico («significando», v. 54). Senza entrare nei dettagli dell'interpretazione di questa famosa citazione, si capisce comunque che Dante stabilisce qui un rapporto tra un'istanza superiore, il dio Amore, e il poeta, la cui originalità deriva proprio da questa ispirazione divina. Il risultato è una forma di poesia la cui novità è sottolineata due volte da Bonagiunta, tramite le espressioni «nove rime» (v. 50) e «dolce stil novo» (v. 57), affermando che lui stesso e altri poeti, vale a dire Jacopo da Lentini («l'Notaro») e «Guittone» d'Arezzo (v. 56), non possono competere con questa nuova qualità della poesia di Dante, poiché sono rimasti indietro, trattenuti da un «nodo» (v. 55) che ha impedito loro di spingersi così lontano come Dante, il quale segue strettamente il «dittator» (v. 59) Amore, cosa che loro non fanno.

Questo passaggio richiederebbe molte spiegazioni¹¹, ma nell'ottica della presente riflessione vorrei concentrarmi su un solo aspetto. È infatti opportuno chiedersi perché Dante, nella sua replica, utilizzi il presente (vv. 52-54), così come Bonagiunta, quando dice di udire il «dolce stil novo» (v. 57). Conviene porsi questa domanda perché nel momento in cui Dante, secondo la cronologia interna della *Commedia*, compie il viaggio nell'aldilà, durante i giorni di Pasqua dell'anno 1300, non sta più scrivendo poesie d'amore nello stile della *Vita Nuova*. Quel periodo della sua vita e della sua opera è già concluso, come sembra anche indicare chiaramente l'uso del passato remoto nella domanda posta da Bonagiunta («che fore / trasse le nove rime», vv. 49-50). Perché allora i due poeti fingono di parlare della poesia amorosa di Dante come se questa fosse ancora la sua principale preoccupazione al momento del loro incontro? Una possibile risposta a questa domanda consiste nell'attribuire un secondo significato a questo scambio, sostituendo il riferimento alla poesia d'amore con un riferimento a ciò che Dante sta vivendo al momento dell'incontro, che non è ancora la produzione della *Divina Commedia*, ma il viaggio che ha nella produzione della *Commedia* il suo scopo. In altre parole, quando dice di essere qualcuno che ascolta il dettato di un dio, Dante farebbe riferimento non solo alla sua poesia d'amore, ma anche alla situazione del viaggiatore oltremondano che si sta avvicinando a Dio e sta scoprendo i segreti della creazione per trasformarli in un testo poetico. Il passaggio in questione diventa così «polisemos» (*Epist.* XIII, 20), rimandando sia alla poesia d'amore del giovane Dante (senso letterale), sia alla sua opera futura, che ancora non esiste, ma di cui il viaggio nell'aldilà è la base (senso allegorico).

¹¹ Per un approfondimento si veda la «lectura» di questo canto in Klinkert (2024).

Inoltre si può osservare, nello scambio tra i due poeti Bonagiunta e Dante, un rapporto di superamento, poiché Dante con la sua poesia si è staccato qualitativamente da quella di Bonagiunta, di Guittone e di Jacopo, che sono rimasti «di qua dal dolce stil novo» (v. 57). Tale rapporto di superamento corrisponde alla logica figurale, secondo la quale una *figura* provvisoria e imperfetta (lo stile poetico di Bonagiunta, Jacopo e Guittone) annuncia un *implementum* splendido e perfetto (il «dolce stil novo» di Dante). Così, si osserva come in questo brano del XXIV canto del *Purgatorio* il discorso permetta sistematicamente una doppia lettura, riferendosi simultaneamente alla storia della poesia amorosa e alla scrittura della *Divina Commedia*, che costituisce un superamento della poesia amorosa poiché fa riemergere la donna della *Vita Nuova*, Beatrice, in veste risolutamente cambiata.

Un altro esempio da considerare in questo contesto è l'incontro con Brunetto Latini nel XV canto dell'*Inferno*. L'importanza di questo personaggio per Dante è indicata da diversi elementi testuali. Dante si rivolge a lui chiamandolo «ser Brunetto» (v. 30), attribuendogli quindi un titolo onorifico che mostra il rispetto che prova nei suoi confronti, rispetto che si esprime anche nella postura di Dante: «ma 'l capo chino / tenea com' uom che reverente vada» (vv. 44-45). Brunetto, dal canto suo, chiama Dante «figliuol mio» (v. 31), al che Dante risponde parlando della «cara e buona imagine paterna» (v. 83) di Brunetto. Il rapporto tra i due personaggi assomiglia quindi a quello tra padre e figlio, il che è una manifestazione dell'uso allegorico del linguaggio. Nel dialogo che segue, emerge un elemento inedito fin lì nella *Commedia*, ovvero una *mise en abyme* dell'inizio del testo, che viene ripreso da un breve racconto del personaggio Dante (*Inf.* XV, 49-54):

«Là sú di sopra, in la vita serena»,	
rispuos' io lui, «mi smarri' in una valle,	
avanti che l'età mia fosse piena.	51
Pur ier mattina le volsi le spalle:	
questi m'apparve, tornand' io in quella,	
e reducemì a ca per questo calle.	54

Il rapporto intertestuale con il primo canto dell'*Inferno* è chiaramente segnato dalla ripresa delle rime «valle», «spalle», «calle» (vv. 50, 52, 54) che compaiono già nell'*Inf.* I, 14, 16, 18. Dante rievoca il suo smarrimento («mi smarri' in una valle»), facendo eco a *Inf.* I, 3 («ché la diritta via era *smarrita*»), nonché l'incontro con Virgilio, che non viene nominato ma indicato da un deittico («*questi* m'apparve», v. 53), che riprende quello usato da Brunetto («e chi è *questi* che mostra 'l cammino?», v. 48). Si instaura così un rapporto molto stretto tra Dante e Brunetto a scapito di Virgilio, che scompare momentaneamente al punto da non essere più nominato. È come se Brunetto sostituisse temporaneamente Virgilio, il che non può non avere un significato

poetologico: infatti, Dante-personaggio si mostra nei confronti di Brunetto come una *figura* del narratore della *Divina Commedia*, creando così un rapporto di prefigurazione tra il viaggio nell'aldilà e la sua narrazione. Non è certo un caso che questa *mise en abyme* dell'atto narrativo si collochi proprio nell'ambito di questo incontro. Prendendo alla lettera le indicazioni che si trovano nel XV canto dell'*Inferno*, si è ipotizzato che Brunetto fosse un maestro di Dante, cosa che non può essere provata poiché non esistono documenti storici che attestino un rapporto maestro-discepolo tra Brunetto e Dante, ma ciò che è indiscutibile è che Dante suggerisce un rapporto molto stretto tra lui e Brunetto, poiché lo ringrazia per avergli insegnato come «l'uom s'eterna» (v. 85). In altre parole: Brunetto è un modello di scrittura per Dante, cosa confermata dallo stesso Brunetto che, nella sua ultima replica, gli raccomanda il suo libro intitolato *Tesoro*, nel quale, dice, continua a vivere (vv. 119-120).

Questo testo è comunemente chiamato *Il Tesoretto*, per distinguerlo da un altro libro scritto da Brunetto in *langue d'oïl*, intitolato *Li Livres dou Tresor*, un'enciclopedia medievale. Il *Tesoretto* (Latini 2024) è un testo narrativo che presenta alcune caratteristiche comuni con la *Commedia*. All'inizio il narratore «Brunetto Latino» (v. 70) racconta di essersi smarrito in una selva: è un passaggio a cui Dante allude all'inizio del suo testo. In Brunetto si legge: «perdei il gran cammino, / e tenni ala traversa / d'una selva diversa» (vv. 188-190). Si riconoscono le corrispondenze con l'inizio della *Commedia*, dove il narratore si smarrisce in una «selva oscura» (*Inf.* I, 2). Si tratta quindi chiaramente di un riferimento intertestuale al testo di Brunetto, che appare tanto più logico in quanto l'inizio della *Commedia* viene evocato sotto forma di *mise en abyme* al momento dell'incontro con Brunetto nell'*Inf.* XV. Citando l'inizio del suo racconto, Dante rimanda dunque anche al racconto di Brunetto, suo precursore¹². Un altro elemento che accomuna i due uomini è l'esilio, dovuto alle lotte intestine tra Guelfi e Ghibellini. Questa dimensione è evocata da Brunetto attraverso una diatriba contro la città di Firenze e i suoi abitanti («gent'è avara, invidiosa e superba», *Inf.* XV, 68).

¹² I rapporti intertestuali tra Dante e Brunetto sono abbastanza numerosi, cfr. Mazzoni (1984, 584-586). Questo autore parla giustamente di un rapporto di emulazione tra Dante e Brunetto: «Del rimanente, proprio mentre giudicava il L[atini], D[ante] a ben guardare si accingeva a imitare, e vorrei dire emulare, la tipologia globale e le linee maestre della sua operosità [...]» (1984, 584). Questa volontà di emulazione si manifesta secondo Mazzoni in particolare in *De vulgari eloquentia* e *Il Convivio*, «che portano, nella tematica e più genericamente nelle intenzioni, un'impronta che non esiterei a definire brunettiana: anche se in effetti si tratterà di un intenzionale superamento, attuato con ben altra forza e ben altra grandezza, dell'esempio dell'antico maestro» (1984, 584). A proposito del rapporto di superamento tra Dante e Brunetto, si veda Bartuschat (2018, 107): «La condanna di Brunetto nel canto XV dell'*Inferno* esprime il definitivo superamento della sua filosofia, imperniata sulla convinzione che l'uso ragionevole della parola possa reggere la vita sociale e superare la crisi del comune. La crisi può essere superata solo grazie ad una rinascita morale, rinascita raffigurata dal viaggio di Dante pellegrino nell'aldilà».

Come già accennato, Dante sottolinea di aver ricevuto una lezione da Brunetto, che gli ha insegnato come si può entrare nella memoria culturale («m'insegnavate come l'uom s'eterna», *Inf.* XV, 85), acquisendo una fama duratura come scrittore. Se si confrontano il *Tesoretto* e la *Commedia*, si notano analogie ma anche differenze. Un'analogia importante è che il *Tesoretto* contiene un insegnamento di cui beneficia il protagonista, che è anche il narratore (si osservi il parallelismo della narrazione in prima persona tra il testo di Brunetto e il capolavoro di Dante). Nella prima parte del *Tesoretto*, questo insegnamento viene trasmesso al narratore dalla Natura, quindi da un personaggio allegorico. L'insegnamento riguarda i principi della creazione divina, i due diversi tipi di creazione – la creazione *ex nihilo* e la creazione a partire dalla materia (*Tesoretto*, vv. 493-502) –, la storia della salvezza: la creazione, la ribellione di Lucifero e la sua caduta all'Inferno, la caduta di Adamo ed Eva, ecc. (vv. 535 sqq.). Questo insegnamento contiene spiegazioni sui quattro umori che determinano i temperamenti (vv. 775 sqq.), sui quattro elementi (vv. 811 sqq.), sui pianeti (vv. 837 sqq.), sulle sette arti (v. 876), sugli aspetti della geografia con i quattro fiumi principali del mondo, gli animali, l'oceano, le colonne d'Ercole, ecc.

Alla fine di questo incontro, la Natura scompare e Brunetto, proseguendo il suo cammino, incontra altre personificazioni allegoriche, come la «Vertute» (v. 1239), la «Prodenza» (v. 1272), il «Senno» (v. 1274), la «Temperanza» (v. 1284), la «Misura» (v. 1286), la «Fortezza» e la «Valenza-di-Coragio» (vv. 1296-98), la «Giustizia» (v. 1315), ecc., e annuncia che scriverà tutto ciò che ha visto e imparato in un libro che intende realizzare in *langue d'oïl* e che chiama il «gran Tesoro» (v. 1351); si tratta del futuro *Livres dou Tresor*. Come nel *Roman de la Rose*, il narratore incontra personificazioni che gli permettono di comprendere e leggere il mondo. Il suo apprendimento non è solo scientifico, ma anche morale, poiché acquisisce una nozione di nobiltà come qualità morale (v. 1725), impara i modi di comportarsi nei confronti dell'amore (v. 1843 sqq.), precetti religiosi (v. 1960 sqq.), imperativi politici (v. 2147 sqq.), e alla fine si ritrova su un «bel prato» (v. 2201) caratterizzato da contraddizioni, poiché appare allo stesso tempo rotondo e quadrato, oscuro e luminoso, ecc. In questo luogo allegorico incontra nuovamente personaggi allegorici, Amore, Piacere, Paura, Speranza, ecc. Vede Ovidio che condivide con lui i suoi rimedi d'amore (v. 2359 sqq.). Il testo, rimasto incompiuto, si chiude con un lungo passaggio di penitenza, in cui il narratore, confessandosi a un monaco, esprime il proprio pentimento per i suoi peccati e afferma la sua volontà di «mutare» (vv. 2555 sqq.).

Si vede quindi chiaramente che questo testo presenta, almeno in astratto, somiglianze con la *Commedia* di Dante. Si tratta di un testo didattico, che contiene un insegnamento su una vasta gamma di argomenti, ma contrariamente a Dante questo insegnamento passa attraverso personaggi allegorici, la Natura e le diverse Virtù. Questo testo è quindi vicino alla tradizione allegorica medievale (cfr. Grimaldi 2020), in cui sono le personificazioni ad agire e a comunicare, cercando di trasmettere un sapere. Nondimeno, questo testo presenta un

carattere innovativo, che risiede nella combinazione di elementi allegorici e storici (cfr. Bartuschat 2018, 108), prestandosi a essere preso da Dante come modello da superare.

Nella *Commedia*, Dante riprende elementi allegorici, come ad esempio le tre fiere che incontra all'inizio dell'*Inferno*, o la processione allegorica che si svolge nel paradiso terrestre. Ma la novità della *Commedia*, davanti alla quale questa tradizione allegorica medievale scompare quasi completamente, consiste nel raccontare una storia di viaggio, che permette al viaggiatore di diventare testimone oculare e auricolare dei segreti dell'aldilà e quindi dei principi nascosti della creazione divina. Consiste cioè nel fatto che questa storia – e ora si capisce pienamente la pertinenza della lettura di Auerbach, che ha sempre insistito sul carattere storicamente reale di ciò che è rappresentato da Dante – sia “vera” come racconto di viaggio quale visione dell'aldilà, e che poi al significato letterale si aggiungano uno o più altri significati. Ed è in questo che Brunetto Latini, con la sua opera e come personaggio storico che Dante incontra all'*Inferno*, si rivela essere un precursore, una prefigurazione di Dante. Brunetto indica la strada a Dante, ma viene da lui superato; vale a dire, ciò che l'opera di Brunetto annuncia viene pienamente realizzato dall'opera di Dante, in un rapporto di superamento e perfezionamento. Brunetto è quindi una *figura* di Dante. Questo viene segnalato nel XV canto dell'*Inferno* in modo sia esplicito (senso letterale), sia implicito (senso figurale); il senso figurale si manifesta, come abbiamo cercato di mostrare, soprattutto nella *mise en abyme* che contiene implicitamente un riferimento al *Tesoretto* quale opera che annuncia figuramente la *Commedia*.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri, Dante, 1975. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Torino, Einaudi.
- Alighieri, Dante, 1995. *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 2 vol.
- Alighieri, Dante, 2016. «Epistola XIII», a cura di Luca Azzetta, in *Le opere*. Vol. V: *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di Marco Baglio et al., Roma, Salerno, 271-487.
- Auerbach, Erich, 1929. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, De Gruyter.
- Auerbach, Erich, [1929] 2009. «Dante, poeta del mondo terreno», in Auerbach 2009, 1-161.
- Auerbach, Erich, [1938] 1967. «Figura», in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern-München, Francke, 55-92.
- Auerbach, Erich, [1938] 2009. «Figura», in Auerbach 2009, 176-226.

- Auerbach, Erich, [1946] 1982. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern-München, Francke.
- Auerbach, Erich, [1948] 2010. «Aspetti della poesia di Dante», in Auerbach, Erich, *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana / Christian Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale, 61-73.
- Auerbach, Erich, 1964. *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*, Krefeld, Scherpe.
- Auerbach, Erich, 2009. *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino / Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli.
- Bartuschat, Johannes, 2018. «Brunetto Latini, Dante e la figura dell'autore», *Studi danteschi* 83, 95-116.
- Casadei, Alberto, 2020. *Nuove inchieste sull'«Epistola a Cangrande»*, Pisa, Pisa U.P.
- Curtius, Ernst Robert, [1948] 1993. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen-Basel, Francke.
- Grimaldi, Marco, 2020. «Dante e il poema allegorico medievale», in Cerquiglini-Toulet, Jacqueline / Philipowski, Katharina / Sasse, Barbara (ed.), *Medieval Forms of First-Person Narration: A Potentially Universal Format. Villa Vigoni Talks I – BmE Special Issue* 8, 65-113 (doi: <https://doi.org/10.25619/BmE20203140>).
- Hempfer, Klaus W., 1982. «Allegorie und Erzählstruktur in Dantes *Vita Nuova*», *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57, 7-39.
- Hollander, Robert, 1969. *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- Klinkert, Thomas, 2021. *La modernità di Dante. Prospettive semiotiche sulla Commedia*, Ravenna, Longo.
- Klinkert, Thomas, 2024. «Lettura e interpretazione del canto XXIV», in Barański, Zygmunt G. / Terzoli, Maria Antonietta (ed.), *Voci sul Purgatorio di Dante. Una nuova lettura della seconda cantica*, vol. II, Roma, Carocci, 669-685.
- Küpper, Joachim, 1990. «Exkurs. Diskursskizze Mittelalter – Renaissance – Manierismus», in *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, Tübingen, Narr, 230-304.
- Latini, Brunetto, 2024. *Il Tesoretto*, a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci.
- Lausberg, Heinrich, [1960] 1990. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Steiner.
- Lentzen, Manfred, 1985. «Zur Konzeption der Allegorie in Dantes *Convivio* und im Brief an Cangrande della Scala», in Baum, Richard / Hirdt, Willi (ed.), *Dante Alighieri 1985: in memoriam Hermann Gmelin*, Tübingen, Stauffenburg, 169-190.
- Lieberknecht, Otfried, 1999. *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes «Commedia»*, Stuttgart, Steiner.

- Mazzoni, Francesco, 1984. «Latini, Brunetto», in *Enciclopedia dantesca*, a cura di Umberto Bosco, seconda edizione riveduta, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 3, 579-588.
- Mineo, Nicolò, 2005. «L'allegoria della 'Divina Commedia'», in *Dante: un sogno d'armonia terrena*, Torino, Catania, Tirrenia stampatori, vol. 1, 163-189.
- Mineo, Nicolò, 2009. «Il Dante di Auerbach», *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura* 11, 121-134.
- Münchberg, Katharina, 1997. «Im Gespräch mit Odysseus: Zum Verhältnis von Allegorie und Dialog in Dantes *Commedia*, *Inferno XXVI*», *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 83-96.
- Nardi, Bruno, 1944. *Nel mondo di Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Oster, Patricia, 2002. *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München, Fink.
- Pépin, Jean, 1987. *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Études Augustiniennes.
- Rivoletti, Christian, 2025. «Il "principio dell'immersione": realismo letterario e storicismo in Auerbach», in *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, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 7, 49-76.
- Singleton, Charles S., [1954] 2019. *Dante's Commedia. Elements of Structure*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

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

LUCIA LAZZERINI



<https://orcid.org/0009-0002-9041-4030>

Università di Firenze

Abstract

This paper re-examines the concept of *figura*, which is central to Auerbach's *Dantesstudien*, also focusing on the criticism that has been levelled at the German philologist. It recognizes the plausibility of some of these critiques, while showing the groundlessness of others. Auerbach rightly asserted – against Croce's ostracism – the fundamental role of allegory (or, as I believe it would be more accurate to define it, “trans-literal” interpretation), which is inseparable from poetry; he also masterfully traced the historical development of the term. However, he was maybe less incisive in his selection of examples that should explain the peculiarities of the *typological symbolism* in Dante's work. This concept, borrowed from mystical exegesis, assumes great significance even in passages of the *Commedia* never analyzed in this light – such as the episode of Paolo and Francesca. *Figura* implies a surplus of meaning: beyond one character lies another character; beyond one story, another story. From the medieval novel through the *roman à clé*, this narrative strategy extends all the way to contemporary literature and to Proust: recognizing it means discovering an entirely different *Recherche*.

1. *Stilistica, diktat crociani e metodi formali*

Passata ormai la stagione in cui la discussione su metodi, strumenti critici e ferri vecchi o nuovi aveva sopraffatto la ricerca sui testi, il tema della ‘teoria nascosta’ offre ancora qualche motivo di riflessione a chi, gettando uno sguardo retrospettivo al variegato panorama culturale del secolo scorso, s’interroghi su splendori e decadenza della critica stilistica, divenuta egemone intorno agli anni ’70. Al successo aveva contribuito non poco la diffusa insofferenza per certe «frettolose e grossolane analisi sociologiche» (Onofri [1995] 2023, 105-106) al cui confronto gli esercizi proposti dagli adepti della stilistica, quasi sempre ammirevoli per ingegno e cultura, apparivano come un consolante approdo a una sorta di ‘aristocrazia dello spirito’, per usare l’espressione riferita da Auerbach ([1929] 2001, 36; [1963] 2009, 25) alla «comunità del cor gentile». Erano però in agguato effetti perversi. L’autorevolezza accademica dei capiscuola che, privilegiando l’approccio linguistico-filologico, promossero un’apertura incondizionata prima allo strutturalismo e poi alla semiologia (nel cui nome, sulle orme dei formalisti russi, si applicarono gli stessi protocolli apriti-Sesamo alle fiabe siberiane, alla *Commedia* e ai romanzi di Calvino), innescò un’insana competizione per la conquista del podio formale; ma che la fede nell’infallibilità ermeneutica di quel tipo d’analisi non fosse tetragona neppure nei padri fondatori della stilistica traspare anche da dichiarazioni e distinguo dei tre grandi critici del secolo scorso, Spitzer, Auerbach e Contini. Quest’ultimo, a dire il vero, aborrisce il proliferare di certi vacui epifenomeni, ma esternava le sue riserve solo in conversazioni private con gli allievi; sicché la critica struttural-semiologica portata alle estreme conseguenze morì per lenta consunzione, non prima d’aver tramortito la saggistica letteraria con overdose di formule, diagrammi e terminologia inutilmente astrusa.

Un pregevole saggio dedicato alla «stilistica filosofica» degli illustri maestri sopra ricordati individua la caratteristica prioritaria del loro metodo nella capacità «di vedere le opere come ‘forme di vita’, di mettere in rapporto ‘testo’ e ‘mondo’ partendo dall’esplorazione della superficie del testo e dall’attenzione al particolare, «nella consapevolezza che la ‘forma’ non è scindibile dal ‘contenuto’» (Mancini 2015, 9): assunto, questo, fuori discussione, purché si abbia ben chiaro che neppure l’indagine formale più acuta e minuziosa sarà di per sé in grado d’illuminarci sul ‘contenuto’, ossia di garantirci la piena intelligenza dell’opera. Significative al riguardo le riserve espresse da Spitzer nei confronti dell’etichetta ‘critica stilistica’, quasi a voler prendere le distanze da un’analisi attenta solo alle peculiarità linguistiche ed espressive: «è pur vero che spesso analizzo con metodi stilistici, ma non credo che la critica estetica possa esaurirsi nella considerazione dello stile; c’è estetica anche nell’intreccio, nell’affabulazione di un’opera poetica. Quindi ho evitato sempre più con il passare del tempo di chiamare le mie raccolte di studi ‘studi stilistici’» (Spitzer 1960, 125-126; Mancini 2015, 19). La rivendicazione di una prospettiva

critica più ampia, volta alla scoperta dell'«architettura del pensiero», attenta alla presenza del *Geist* nella storia e nei testi, resta ampiamente condivisibile. I contributi su Maria di Francia, per esempio (Spitzer 1985, 13-94), offrono spunti attraenti quando la prospettiva si allarga alla tradizione latina e alla posterità dei *poetae philosophi*, mentre i *lais* riletti con epidermica levità come 'favole problematiche' lasciano un'impressione d'inadeguato approfondimento, evocando un piccolo mondo incantato e *naïf* che trova smentita negli stessi colti riferimenti del prologo.

Anche ad Auerbach la stilistica stava un po' stretta. Pur confermando di sentirsi legato al «gruppo dei filologi interpreti dello stile» (Auerbach [1958] 1960, 25), il critico berlinese non mancò di sottolineare il proprio *diversum sentire* rispetto a Spitzer: le sue interpretazioni, scriveva, «mirano sempre all'esatta comprensione della singola forma linguistica, della singola opera o del singolo poeta. In perfetta armonia con la tradizione romantica [...], egli tende soprattutto a cogliere esattamente le forme individuali. A me invece interessa qualche cosa di universale» (ivi, 26). Quanto a Curtius, altra grande *auctoritas* degli studi letterari in area germanica, la sua sterminata ricerca sui *tópoi* confluita in *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948) era distante dalla stilistica: oggi ci appare piuttosto come un eruditissimo saggio d'impostazione comparatistica con stimolanti intuizioni pre-strutturaliste, e non a caso è stato osservato che «il particolare storicismo di Auerbach ancora più nettamente che alla critica stilistica di Spitzer, sul quale peraltro diede dei giudizi non sempre ispirati ad autentica simpatia, si contrappone all'interpretazione dei *tópoi* di Curtius e, più in generale, alla sua concezione della civiltà medievale» (Lucchini 2016, 262). In Italia dettava la linea Benedetto Croce, che nella raccolta di saggi danteschi pubblicata in occasione del sesto centenario della morte del poeta aveva proclamato il dogma dell'incompatibilità tra allegoria e poesia (Croce 1921, 20):

tra le forme d'espressione [...] usuali o predilette nel Medioevo, c'era, senza dubbio, l'allegoria, il fare a nascondino, il proporre e sciogliere indovinelli; e talvolta occorre, per intendere certi concetti o per avere notizia di certi fatti, decifrare (se i mezzi disponibili consentono di decifrarli) i criptogrammi allegorici. Ma, checché pretendano e vantino gli investigatori e congetturisti delle allegorie dantesche, nella poesia e nella storia della poesia le spiegazioni delle allegorie sono affatto inutili e, in quanto inutili, dannose. Nella poesia, l'allegoria non ha mai luogo: se ne parla bensì, ma, quando si va a cercarla e a volerla cogliere, non si trova: ombra vana perfino nell'aspetto, nonché all'abbracciare.

Non c'era motivo per tenere in gran conto gli assiomi di chi pretendeva, nonostante una limitata conoscenza della letteratura medievale latina e volgare, d'interpretarne i capolavori alla luce di una propria estetica presunta universale; eppure il prestigio del «papa laico della cultura italiana» (definizione gramsciana) mise quei postulati al centro di un inutile dibattito, e l'irriducibile «avversione per la poesia allegorica dantesca gettò una larga e duratura ombra

su gran parte della critica italiana successiva» (Zambon 2021, 16). Per contro, in *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Auerbach [1929] 2001, 215) si affermava senza alcun timore reverenziale che «in ihm Lehre und Dichtung nicht trennbar sind» [in lui (Dante) dottrina e poesia sono inscindibili]. Sconfessato nella sua *petitio principii*, Croce inizia la recensione all'ambizioso saggio del giovane accademico con un elogio che suona quasi beffardo, visto che la benevolenza esordiale trascolora ben presto in reprimenda al discolo impertinente (c'erano tra i due 26 anni di differenza) reo d'aver messo in discussione, lui piccolo barbaro teutonico, la superiorità dell'italica sapienza: «L'Auerbach non si è reso pieno conto che la distinzione fra teoria e poesia, 'intenzioni' ed effettualità poetica, ormai universalmente accolta in Italia e la cui tradizione dal De Sanctis risale al Vico, è qualcosa che preserva la critica italiana della poesia e dell'arte da quello psicologismo e storicismo in cui la critica tedesca cade assai spesso e di cui anche oggi offre esempi cospicui» (Croce 1929, 214).

Tuttavia, nascondendosi a volte l'eterogenesi dei fini anche in pagine da dimenticare, quella stroncatura ebbe l'effetto positivo di stimolare Auerbach ad approfondire il concetto di 'figura'. Il saggio del 1929 mostra ancora un forte influsso della critica stilistica nel confronto tra le peculiarità formali di Dante e quelle dei precursori (trovatori e stilnovisti), oltre che nell'attenzione alla riflessione teorica esposta nel *De vulgari eloquentia*; però, al di là delle puntuali osservazioni sullo stile, si percepisce una netta presa di distanze dall'idea spitzeriana del testo come *hortus deliciarum*. Non è certo *conclusus* l'*hortus* di Auerbach: la sua indagine, mentre si sofferma sulla sperimentazione perseguita dai poeti occitani studiati e citati a modello da Dante, si distacca dal giudizio negativo, di stampo romantico, espresso da Vossler sulle canzoni «pompose e vistose», pur senza respingere *in toto* la banale distinzione dello stesso critico fra trovatori concentrati sull'abilità tecnica (strutture metriche complesse, *rimas caras*, lessico intessuto di vocaboli rari e oscuri) e «cantori del sentimento immediato» che con naturale freschezza e semplicità «singen wie der Vogel singt» [cantano come canta l'uccello]:

È certamente vero che Giraut de Bornelh, Folchetto di Marsiglia, Arnaldo Daniello e altri poeti citati da Dante non possono più poetare così spontaneamente, dall'empito del sentimento, come Jaufré Rudel e Bernardo di Ventadorn, e che essi si sforzano di superare una grande difficoltà; ma le loro poesie non sono affatto solo opere rappresentative [*repräsentative Schauwerke*, 'opere di bell'effetto' (ma di maniera)], e non è l'*art pour l'art* la dottrina nascosta nei versi oscuri e nell'arte della rima (Auerbach [1963] 2009, 47).

La difesa dell'*obscuritas* e delle più raffinate tecniche versificatorie dalla superficiale accusa di 'artificiosità ricercata per mero sfoggio di bravura' non si limita alla rivalutazione del gran lavoro formale esperito dai migliori fabbri del parlar materno. Vi si coglie un'embrionale percezione del nesso decisivo tra la ricerca dell'eccellenza stilistica e l'arduo percorso verso la perfezione spirituale che sola può garantire l'accesso al servizio della *domna*: «Come

quasi dappertutto nelle opere manieristiche dell'arte medievale – e così pure nel manierismo vero e proprio del XVI secolo – è contenuto [...] uno spiritualismo di derivazione neoplatonica, un misticismo fortemente soggettivo, che nella reinterpretazione e sublimazione del fenomeno giunge all'idea» (ivi, 47-48).

Auerbach, dunque, intravede nella poesia trobadorica d'ispirazione erotica un nucleo «di derivazione neoplatonica» inscindibile dal linguaggio metaforico-allusivo che, come nella più sottile tradizione mistica (Lazzerini 2017), esprime attraverso immagini carnali il desiderio di un'*Amor* che è puro anelito al soprannaturale; per contro, il canto in lode di una *domna* reale e persino storicamente individuabile dispiega sovente gli stessi *tópoi* adibiti alla lode di Sapienza. Con l'avvertenza che quest'ultima, nella sua femminilità allegorica, può teoricamente identificarsi tanto nel supremo grado dell'esperienza contemplativa (il vagheggiato amplesso equivalente all'*osculum* dello Sposo) quanto, in ambienti eterodossi, nella gnosi catara; e forse certe astute ambiguità di stampo nicodemitico contribuirono al successo della lirica occitana, in concomitanza non casuale con la massima diffusione dell'eresia. Meno convincente è l'interpretazione di questo recuperato spiritualismo in chiave di «misticismo fortemente soggettivo»: si attinge invece all'inesauribile patrimonio dell'esegesi medievale, che si colora di valori estetici nel segno di san Bernardo, il *doctor mellifluus* che, penetrando il senso profondo delle Scritture, diffonde una dolcezza (il miele è simbolo della sapienza nascosta) in cui si scioglie il mistero: «gustare, hoc est intelligere», scrive Guglielmo di Saint-Thierry (come ricorda de Lubac [1959] 1988, 271). Quanto all'idea che i trovatori linguisticamente e metricamente meno impervi siano cantori del sentimento immediato, riteniamo ormai dimostrata l'infondatezza di questa lettura ingenua: Jaufrè Rudel, a parte i riferimenti alla crociata che introducono un robusto motivo storico-militante nella levità dell'esiguo canzoniere, intesse i propri versi di criptocitazioni polemiche (i bersagli sono Ovidio e Guglielmo IX); Bernart de Ventadorn non canta spensierato «come canta l'uccello», perché il volo della sua *lauzeta*, archetipo dell'*allosedetta* dantesca, è costellato di *tópoi* mistici – con i relativi stigmi lessicali – che prefigurano l'allegoria di un dotto naturalista: «Alauda a laude diei nomen sortita est. Haec igitur [...] contemplativorum studia ex parte repraesentat» (Alexander Neckham [Wright 2003, 115]). Anche i poeti alieni da elaborate architetture strofiche e poco inclini a *rimas caras* conoscono alla perfezione l'arte della *transumptio* e compongono liriche distanti dalla presunta spontaneità popolare a cui pure talvolta attingono; i loro testi sono allusivi ed elusivi quanto basta per suggerire ai lettori più accorti una *mira profunditas* comparabile a quella nascosta sotto la scorza del *sermo humilis* scritturale.

La riflessione su spiritualismo e misticismo trobadorico poteva preludere a un approfondimento della continua, polisemica transizione, tipica della letteratura medievale in lingua d'oc, dalla lettera all'accezione simbolica. Si pensi alla mutevole identità della figura di *midonz*, che svara da un'allegoria

permixta apertis (ossia disvelata da riferimenti biblici ‘parlanti’) all’intenzionale ambiguità instaurata tra *Amor* (sostantivo femminile) oggetto del canto e *domna* destinataria del componimento poetico, fino a inversioni parodiche scurrili e a rivisitazioni in chiave politica astutamente dissimulate. Esempolari, per queste ultime, i casi dei due grandi romanzi occitani, *Jaufre* e soprattutto *Flamenca*, dove le allusioni ferocemente anticapetinge e quelle palesemente filoaragonesi sono ben decifrabili tra le *subtilitates* profuse da chierici educati all’esegesi scritturale secondo i quattro sensi, a dispetto di tante vacue cicalate moderne su ideologia ‘cortese’ (che lì è soltanto ironico *integumentum*) e blasfema trasgressione della morale ecclesiastica. Invece il promettente accenno di Auerbach a uno stretto rapporto con la cultura mediolatina coeva resta generico, quasi che l’acuta intuizione fosse frenata da una prevalente lettura per linee interne, conforme al metodo della critica stilistica (nel 1928 erano per l’appunto uscite le *Stilstudien* di Spitzer) e non insensibile ai dettami della stessa estetica crociana, che oltre a esecrare l’allegoria derubricava le ricerche su fonti e aspetti storici, indispensabili strumenti ermeneutici, a elementi allotri. Arnaut Daniel è sì «un talento eccezionale»; senza dubbio «c’era in lui l’arcana mescolanza di sensibilità passionale e di rigore logico che anche Dante possedeva», ma... c’è un ma: «l’ascoltatore deve cercare significati artificiosi e nascosti, e l’effetto generale si spezza». L’*excellentissimus gradus constructionis* suscita ammirazione nella poesia dantesca ma non entusiasma il lettore della lirica d’oc. Cos’è che in Dante fa la differenza? Perché i suoi versi danno un’impressione di vigore e di nitore che raramente promana dal canto trobadorico?

Lo studioso procede allora a un attento esame della sintassi dantesca, scorrendo nell’arte «d’intrecciare le rime con la regolarità e l’esattezza del periodo» (Auerbach [1963] 2009, 48) il *quid* che mancava ai maestri del *trobar* per raggiungere le stesse vette d’eccellenza: le frasi di Arnaut Daniel, per esempio, non mostrerebbero «un libero e continuo fluire e una distinzione evidente fra le parti» (ivi, 49). Forse è così, o forse questa conclusione è solo il tentativo di spiegare razionalmente, sulla base di dati stilistico-formali oggettivi, la sensazione di freddo mestiere percepita nel *trobar clus*. Il giudizio negativo sui trovatori resta peraltro arbitrario e debolmente motivato: si parla di «metaforismo» falso e impreciso, di pensieri generici, slegati e strani, di «struttura» imperfettamente congegnata. In realtà nelle liriche più felici dei poeti che Dante riconosceva come suoi maestri non c’è né fatua esibizione né gratuita bizzarria: si avverte invece l’ansia di esprimere, attraverso la strenua ricerca verbale e la sfida delle innovazioni metriche, una tensione mai appagata verso la Bellezza e la Verità.

2. Auerbach e le implicazioni del figuralismo: Francesca, Paolo e il personaggio-poeta

La prospettiva cambia quando, nel 1936, i tragici eventi che preludono alla seconda guerra mondiale costringono Auerbach, come già Spitzer, a lasciare la Germania per rifugiarsi a Istanbul. Le difficoltà di reperire nelle biblioteche turche i testi indispensabili a un filologo romanzo potevano far temere un periodo buio per la ricerca. Invece, grazie all'interessamento del nunzio apostolico mons. Roncalli (futuro papa Giovanni XXIII), l'esule ebbe accesso alla biblioteca del convento domenicano di Gàlata. Il patrimonio librario dei Padri Predicatori non annoverava riviste o collezioni professionalmente utili al docente di Marburgo; c'era però la *Patrologia* del Migne, e immergendosi in quella lettura Auerbach rimase colpito dalla creatività dell'esegesi mistica nell'esplorazione di ogni rigo della Scrittura alla luce dei quattro sensi (storico, allegorico, tropologico, anagogico). A questo punto l'influenza della critica stilistica e delle sue capillari ricognizioni, evidente nella produzione giovanile, sembra passare in secondo piano di fronte alla scoperta dell'analogia tra la funzione assegnata da Dante ai personaggi più memorabili della *Commedia* e i fondamenti dell'ermeneutica transletterale, con particolare riferimento al concetto di *typus* o *figura* (dove il titolo del celebre saggio). Come la *spiritalis intelligentia* nata dalla Redenzione e diffusa dal Nuovo Testamento svela l'aspetto profetico di un episodio veterotestamentario e sovrappone un significato spirituale ai protagonisti di quell'evento, che pure conserva intatta la sua dimensione storica, così Virgilio può divenire ipostasi della *rationalis philosophia* (Pietro di Dante) o della *ratio naturalis in homine* (Benvenuto da Imola) mantenendo la propria identità di poeta augusteo e cantore dell'impero romano; Beatrice è, in quanto guida subentrante alla ragione nell'*itinerarium mentis in Deum*, *imago* della teologia e della grazia, 'figura', infine, di Cristo-Sapienza (1 Cor 1, 24), pur restando la piccola Bice Portinari che conquistò il cuore del giovanissimo Dante.

Simili raffronti tra protagonisti di episodi biblici e personaggi letterari hanno suscitato non poche perplessità. Se gli esegeti medievali, concordi, vedono in re David la *figura Christi* per eccellenza, sarà lecito estendere analoga definizione a Beatrice – postfigurazione, non prefigurazione –, considerando pertinente la doppia identità (storica e simbolica insieme) e irrilevante il palese *hýsteron próteron*? L'interrogativo offre l'occasione per discutere qui alcuni dei rilievi avanzati (su altri aspetti problematici della teoria cfr. Lazzerini 2010, 92-93 e 121-126; Lazzerini 2013, 265-204). A conclusione del saggio su *Figura*, Auerbach precisa d'aver voluto dimostrare come l'intenzione di Dante fosse quella di rappresentare il mondo terreno storico «già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino, già giudicato» (Auerbach [1963] 2009, 125); l'aldilà della *Commedia* non solo contiene quel mondo, ma è il luogo dove ogni forma terrena trova piena realizzazione. Il principio costitutivo del peculiare realismo

dantesco (ivi, 127) viene quindi individuato nella concezione figurale, in radicale disaccordo col dogma crociano dell'incompatibilità tra poesia e allegoria. È stato però osservato che la figuralità «si determina in senso orizzontale, storico terreno, e implica un rapporto tra diversi di tipo analogico; non si costruisce in senso verticale, fra terreno e sovraterreno, storico e metastorico, né all'interno di un'identica realtà» (Mineo 2009, 129). Critica in parte condivisibile: possiamo concordare sul fatto che la nozione auerbachiana di figuralità tenda in qualche caso a diluirsi in una generica interpretazione transletterale, laddove sarebbe auspicabile evitare un eccessivo ampliamento semantico di termini codificati dall'esegesi. Un'altra obiezione pertinente riguarda il rapporto col concetto di realismo: «se la figura è l'anticipazione, che realismo sarebbe quello del poema? È 'reale' il momento anteriore, quello che viene successivamente inverato? O quello dell'inverarsi, che però, a rigor di termini, andrebbe riferito al senso anagogico?». Nel mirino entra soprattutto Beatrice: «il critico [Auerbach] voleva contestare il giudizio di chi negava la possibilità di un coincidere di realtà storica e 'significato più profondo'»; ma pur essendo innegabile la dimensione simbolica del personaggio, «il principio figurale non poteva essere idoneo a convincere della legittimità della coincidenza, poiché in questione era messa in sé la consistenza umana della fanciulla fiorentina per l'attribuzione di un così alto significato» (ivi, 130).

Sfuggono qui all'obiettore alcuni dati basilari, che invece sono stati acutamente messi in luce da Henri de Lubac nel suo fondamentale trattato sull'esegesi medievale. Dante assegna alla sua 'donna' una precisa identità terrena, quella appunto della fanciulla fiorentina, per mostrare l'essenza teologica della sua poesia, distante sia da un'astratta allegoria di tipo boeziano – la *philosophia* della *Consolatio* – sia dalla lirica profana (anche se, nonostante la pervicace vulgata, la polisemia della *domna* trobadorica è un precedente ineludibile). Mettere in risalto il livello storico significa distaccarsi dall'*ornatus* dei poeti per conformarsi al modello scritturale; e come i personaggi-*typus* della Bibbia compiono azioni biasimevoli o addirittura criminali, ma di cui a posteriori, compiuta la Redenzione, l'intelligenza spirituale scopre il significato profetico, così Dante personaggio-*auctor* costruisce intorno a fatti autobiografici di per sé trascurabili una storia che egli stesso reinterpreta in prospettiva escatologica. Prototipo di questa narrazione è il libro *digito Dei scriptus*, con annessa esegesi mistica: l'ingegno dei *philosophi* sfida l'oscurità o l'apparente irrilevanza della lettera per dimostrare che quanto nella Bibbia si legge di scandaloso (le frodi di Giacobbe, il progetto omicida dei fratelli di Giuseppe, l'incesto di Lot con le figlie, l'adulterio di David) tale appare solo alla nostra inadeguata intelligenza e cela invece un insegnamento profondo. Ogni possibile significato è contenuto nella Scrittura: sta all'acume dell'esegeta estrarne quello più illuminante, sfidando l'antinomia. È accettabile che il Salvatore sia prefigurato dal re d'Israele che, come dice Agostino (de Lubac [1959] 1988, 96), sbarazzandosi di Uria per commettere adulterio con Betsabea «graviter scelerateque peccavit»? Può David

peccatore essere figura del figlio di Dio, *agnus sine macula*? Possono l'adultera Betsabea o la meretrice Raab rappresentare simbolicamente la Chiesa? La risposta è sempre 'sì', giacché il senso ulteriore svelato dall'avvento del Cristo spiega e riscatta la lettera dell'Antico Testamento senza per questo giustificare i misfatti degli uomini. È il paradosso (su cui ha richiamato l'attenzione de Lubac, ivi, 99) posto a fondamento dell'esegesi da Ambrogio, Agostino e Gregorio Magno. Quest'ultimo, definendo la storia di Thamar e Giuda «exsecrabilis iuxta litteram, laudabilis iuxta significativam intelligentiam», compendia nella duplice antitesi il principio che in ambito anagogico non valgono i consueti parametri (anzi, l'interpretazione 'per antifrasi' è particolarmente apprezzata).

Ora, se colpe orrende non costituiscono ostacolo alla reinterpretazione cristologica di un personaggio storico, perché mai un'inadeguata «consistenza umana» di Beatrice Portinari dovrebbe escludere, nell'ottica dantesca, la sua spirituale identità di *figura Redemptoris*? Quanto all'inversione del rapporto cronologico tra enigma della figura veterotestamentaria e sua retrospettiva illuminazione cristiana, basterà osservare che l'identità storica del Nazareno non si sovrappone a quella dei patriarchi o sovrani d'Israele, ma è la sua *funzione* salvifica che a posteriori viene riconosciuta in loro come anticipazione profetica. Non dissimile è il percorso di Dante ermeneuta della propria personale esperienza: l'*auctor* stesso si fa investigatore dell'arcano significato e lo mette in chiaro. Prima di tutto, sulle orme del vescovo d'Ipbona, vige il principio *nomen omen*: come nel nome di David, che significa 'amato', 'diletto', è già insito (de Lubac [1959] 1988, 101) il carattere cristologico, così Beatrice ha il crisma onomastico di 'colei che dà beatitudine' e conduce dall'amore carnale all'amore divino in forza dell'*analogia entis*. A mio avviso la ricerca di Auerbach non ha perso la sua validità, nel complesso: semmai potremmo domandarci se ne siano state esplorate tutte le potenzialità.

Partiamo da un'ulteriore considerazione sul caso paradigmatico di David e Betsabea. L'insegnamento morale desumibile dalla vicenda è palese: nessuno è al riparo dalle tentazioni, ma neppure a chi sia caduto nella più profonda abiezione, purché pentito, Dio nega la sua misericordia. Poi, come sappiamo, l'esegesi mistica scopre *sub cortice* un'altra storia: re David/Cristo libera Betsabea/umanità/Chiesa da Uria/antica legge/sinagoga/diavolo e la lega a sé con una nuova promessa. C'è un dato importante: il triangolo biblico giovane amante - bella sposa fedifraga - vecchio marito diventa un vero e proprio paradigma letterario, replicato con enorme successo dagli autori medievali. Quante volte troviamo questo schema narrativo, che si ripropone in varie forme ben oltre il medioevo?¹ Tristano, Isotta e re Marco; Lancillotto, Ginevra e re Artù; Cligès, Fenice e l'imperatore Alis; Guillem de Nivers, *Flamenca* e

¹ L'*auto* di Calderón de la Barca *El veneno y la triaca*, dove il Pellegrino è Cristo, l'Infanta è l'umanità, il Lucero è Lucifero, delinea una storia della redenzione dal peccato originale in parte rimodellata sulla leggenda di Tristano e Isotta.

Archimbaut de Bourbon... Nel geniale romanzo occitano di *Flamenca*, l'anonimo autore riutilizza l'antico modello non per diffondere una presunta ideologia cortese, come ancora si va ripetendo in contributi (a)critici di sconcertante banalità, ma per evidenti scopi politici, in funzione anticapetingia e filoaragonese. *Figura Christi* è il giovane Guillem (che adombra il re d'Aragona, Jaume *el Conqueridor*), liberatore dell'amata *Flamenca*-terra d'oc dalle grinfie dell'attentato Archimbaut, geloso marito-aguzzino. Costui esibisce connotati diabolico-animaleschi che, nella peculiare accezione politica attribuitagli dall'Anonimo, recuperano un *tópos* denigratorio tradizionalmente usato contro i sovrani francesi e qui esteso per dilleggio al signore di Bourbon, un fedelissimo della monarchia capetingia. L'eroe-amante dei 'racconti d'adulterio' mostra di solito tratti cristologici ben riconoscibili²; ed è difficile pensare che nel sangue versato per amore da Tristano, da Lancillotto o dal cavaliere-astore di un *lai* di Maria di Francia, *Yonec*, i chierici medievali non ravvisassero il simbolo di una *passione* (termine da intendere in duplice accezione, quella profana di 'trasporto amoroso' e quella religiosa di 'martirio') più forte della morte.

Sul motivo dei ferri acuminati che feriscono o uccidono il violatore del talamo coniugale offrono osservazioni interessanti due saggi, «Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso» e «... *de fole amor*» (Avalle [1978] 1990 e Avalle [1975] 1990). Al centro del primo è la compresenza di elementi cristiani e folklorici in *Yonec*, dove i riferimenti all'Annunciazione³ si fondono col mito quasi universale dell'amante divino d'aspetto teriomorfo; l'altro rintraccia invece nell'*aithed* celtico le radici storiche della trappola anti-adultero, in origine strumento della caccia ai trasgressori dell'ordine costituito. *Yonec* rientra a pieno titolo nello schema triangolare: c'è un vecchio marito geloso che, precursore di Archimbaut, tiene prigioniera in una torre la giovane sposa; c'è un misterioso astore che entra nella camera della malmaritata attraverso una finestra e si trasforma nel bel cavaliere Muldumarec. Venuto a conoscenza degli incontri clandestini della moglie con l'amante alato, il tradito dispone sulla finestra spiedi acuminati che saranno fatali: ferito a morte, il cavaliere si getta sul letto della dama e ne insanguina le lenzuola (Marie de France, *Lais* [Harf-Lancner 1990, 198]). È un particolare che ritorna nel *Chevalier de la charrette* (Chrétien de Troyes [Méla 1992, v. 4700]), benché qui le piaghe abbiano una diversa causa: Lancillotto

² Ivi compreso un moderno epigono, l'eroe eponimo di *Calendau*, poema di Frédéric Mistral. Il giovane pescatore provenzale, folgorato da una mirabile visione femminile (plurivoca figura che è insieme fata *Esterello* e principessa dei Baux, ipostasi di Natura e patria occitana bistrattata da un orrido marito-bandito che, come il *gilos* in *Flamenca*, rappresenta la prevaricazione francese), compie per conquistare l'amata un duro percorso iniziatico-sapienziale, allusivo a quello imposto da *midonz* agli antichi trovatori (e da moderne società segrete agli 'apprendisti'). Prima di centrare l'obiettivo, il *naïf* dovrà affrontare una *via crucis* di prove terribili, rischiando più volte la vita.

³ O più probabilmente all'Incarnazione: il cavaliere alato è più prossimo allo Spirito Santo che all'arcangelo Gabriele, visto che la coppia clandestina concepisce un figlio, *Yonec*, in una *commixtio* tra umano e divino che comporta il sacrificio cruento del partner soprannaturale. Divenuto adulto, l'orfano del cavaliere vendicherà il padre tagliando la testa al perfido patrigno.

si è ferito le dita nello sforzo di piegare le sbarre della finestra dietro la quale lo attende Ginevra. Nel *Tristan en prose* l'infido Sandret colloca falci affilate accanto al letto d'Isotta: Tristano, che pure ha visto la trappola, non se ne cura, tanto forte è il desiderio di giacere con la regina, ma il sangue uscito dai tagli perderà i due amanti. L'episodio è ripreso nel *Tristrant* di Eilhart von Oberg, dov'è lo stesso re Marco a far porre come barriera anti-adultero una trave «mit schniden ysen», 'con ferri taglienti'. Infine la memoria dei ferri letali entra nel commento del Boccaccio all'episodio di Paolo e Francesca (più che «esposizione», una vera e propria novella che aggiunge una quantità di dettagli allo scarno racconto dantesco): Paolo, per sfuggire alla vendetta del fratello, si getta in una botola, ma «s'appiccò una falda d'un coretto, il quale egli avea indosso, ad un ferro». Gianciotto se ne accorge e corre verso di lui brandendo uno stocco; Francesca s'interpone a difesa di Paolo, ma il marito «avea già alzato il braccio con lo stocco in mano» e involontariamente la trafigge. Disperato, estraе l'arma dal petto della moglie e uccide il fratello (Boccaccio, *Esposizioni* [Padoan 1965, 316-317]).

Forte delle sue letture di «prose di romanzi», Boccaccio riporta dunque l'episodio al modello ancestrale dell'*aithed*, riconosciuto da Aualle (cui preme soprattutto l'«interesse teorico del passaggio di uno schema compositivo da un universo semiologico a un altro») come archetipo delle leggende di *fole amor*: non un *Urtext*, ma un insieme di elementi che rinviano ai costumi di arcaiche comunità celtiche e al diritto barbarico. Remote radici di cui però non c'è la minima traccia nei versi di Dante, dove tutto parla di società cortese: quella stessa società dov'era fiorita una lirica che, almeno a livello superficiale, esalta la non-coniugale *fin'Amor* del trovatore per la dama altolocata, relegando il *gilos* in un ruolo 'scortese' e ostile. Francesca perora la tesi dell'innamoramento ineluttabile con fine retorica e citazioni stilnovistiche, ma anche con chiari riferimenti al *De Amore* di Andrea Cappellano, «diffamatissima teorizzazione materialistica dell'amor cortese» (Contini [1958] 1970, 345). Se è vero che, «nel trasferirsi nell'universo semiologico 'cristiano' e 'romano', il centro di tale 'motivo' [la caccia all'adultero] si sposta sull'asse dell'amore e della santità del vincolo matrimoniale» (Aualle [1978] 1990, 280), perché Dante non mostra alcun compiacimento per la giusta punizione? Perché «la complicità affettiva dell'io viaggiatore, pietà, svenimento, anzi tenerezza ancor prima che i due gli sian cogniti, e insieme la condanna del demiurgo giustiziere?» (Contini [1958] 1970, 347). E se l'aspetto tropologico resta, per così dire, in sordina, basterà a giustificare il crollo emozionale del v. 142 («e caddi come corpo morto cade») la spiegazione intuitiva che, essendo l'inferno di Dante «anche il luogo dei suoi peccati vinti, la sede delle sue tentazioni superate (ivi, 348)», il destino di Paolo «poteva essere anche il suo senza l'intervento di Beatrice» (Pirovano 2021, 9)? O dovremo piuttosto prendere atto di un dato evidente, che il turbamento riguarda più il poeta che l'uomo Dante? Giunto «a considerare Beatrice [...] insieme donna, donna amorosa, e santa (senza cessare di essere

reale)» (Contini [1958] 1970, 351), a identificarla insomma come salvifica *figura Christi*, l'*auctor* prende forse le distanze non tanto «dall'inerzia della pargoletta, dell'amore-libidine», quanto dall'indifferenza al 'senso ulteriore', smarrito nei fluviali romanzi divulgatori di *matière de Bretagne* tra storie d'amore collaterali e *ambages pulcerrime*. Riconoscendo con Auerbach la sostanza «religioso-teologica (e non passionale-umana) della terzietà dell'oltretomba nella concezione medievale e dantesca» (Mineo 2009, 121), la smentita all'interpretazione passionale-umana sarà reperibile proprio nella *mise en abyme* ideata da Dante per significare come al poeta incomba il dovere di «mostrare la vera sentenza» che non a tutti è dato vedere, perché «nascosa sotto figura d'allegoria» (*Convivio* I, II, 17). Non erano certo ignoti a Dante i sovrasensi del triangolo biblico David-Betsabea-Uria, né poteva sfuggirgli ciò che traspare, più o meno rapsodicamente, dalle storie arturiane rielaborate per un più vasto pubblico. Del resto, non erano passati inosservati all'Anonimo di *Flamenca* i tratti cristologici del Lancelot di Chrétien de Troyes, trasferiti a Guillem de Nivers con l'aggiunta di allusioni al Salvatore stesso e al suo *typus* veterotestamentario, David (Lazzerini 2022c, 281 e ss.): messaggi destinati a lettori in confidenza con le *subtilitates* dell'esegesi spirituale, spie disseminate per illuminare l'identità reale del protagonista-*Conqueridor*, la cui aura messianica è onnipresente nelle cronache del tempo.

Francesca, per Contini «un'usufruttuaria delle lettere», è in realtà un'usufruttuaria *della lettera*, mentre il 'bacio' di Lancillotto adombrava in origine l'*osculum* salvifico del *Cantico*, simbolo dell'amore tragico che conduce l'Amante alla passione e alla morte, ma fa morire l'amata al peccato; unione dello Sposo e della sposa, del divino e dell'umano nel Verbo incarnato. Non ha suscitato particolare attenzione tra i commentatori quel *cotanto* amante: un amante la cui nobiltà viene esaltata in clausola (benché lo *status* di Ginevra, la regina per antonomasia, sia ovviamente superiore) tanto da indurre il sospetto che Francesca intuisca ora quello che in vita le era rimasto oscuro, un po' come Bonagiunta 'vede' il nodo che aveva trattenuto lui, il Notaro e Guittone «di qua dal dolce stil novo» (*Purg.* 24, 56-57). Dante trova negli amanti di Gradara e nel 'geloso' Gian Ciotto un perfetto equivalente del triangolo biblico-arturiano; ma i due sono solo poveri replicanti ignari che imitano i loro eroi *secundum carnem*, senza rendersi conto di farsi emuli, anziché di Lancillotto e Ginevra, della più esecrata coppia biblica, Erode ed Erodiade, cognati adulteri e incestuosi. Perduta la dimensione simbolica dei primi e sottilmente polisemici romanzi, la letteratura d'intrattenimento diffonde la nuova morale e conduce alla perdizione. Il tragico epilogo è plastica rappresentazione del detto paolino «Littera enim occidit, spiritus autem vivificat» (2 Cor 3,6), con Gian Ciotto – epigono di Uriah per interposti re di Bretagna e Cornovaglia – che da vittima diviene carnefice, impersonando la *littera occidens*.

La storia di Paolo e Francesca è dunque un'*inventio* esemplare, mirabilmente congegnata al fine di rappresentare i rischi, per il corpo e per l'anima, della

lettura ingenua; il malessere dantesco non nasce dall'angoscia del peccatore conscio della propria fragilità nei confronti di pulsioni lussuose, ma dal turbamento del poeta posto di fronte alla sua pesante responsabilità nella diffusione attraverso il volgare di modelli, pur nobili, potenzialmente corruttivi per fruitori impreparati, e di conseguenza al dovere morale di apparecchiare ai 'miseri' il pane insieme alla vivanda (*Convivio* I, I, 11), ossia l'istruzione che fornisca, oltre al diletto, il nutrimento dello spirito celato *sub cortice*. È l'assunto che ispira la divulgazione dei principi indispensabili alla comprensione della «veritate ascosa» (quasi glossa sapienziale, nel *Convivio*, a una poesia che tenda per asintoto a dignità di Scrittura) e la meditazione sul ruolo socioculturale del *poeta theologus*; perché «coloro che a così alta mensa sono cibati non senza misericordia sono inver di quelli che in bestiale pastura veggiono erba e ghiande sen gire mangiando» (*Convivio* I, I, 8-9).

3. *Il personaggio e il suo doppio: Ulisse*

C'è un altro momento in cui Dante si sente profondamente coinvolto dalle parole di un dannato, dopo il dramma dell'eros potenzialmente fatale che il personaggio-poeta, grazie alla funzione salvifica di Beatrice, sublimerà in *caritas*. Nell'ottava bolgia lo angoscia il timore del rischio legato all'ingegno temerario, non frenato da adeguata prudenza e misura:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,
perché non corra che virtù nol guidi;
sì che, se stella bona o miglior cosa
m' ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi (*Inf.* 26, 19-24).

Anche qui è forse rintracciabile uno spunto euristico scaturito dall'esegesi figurale, in una peculiare accezione estesa: come la verità evangelica disvela e invera le oscure profezie delle storie veterotestamentarie, così Dante recupera Ulisse, eroe arcaico e malnoto benché immortalato dagli antichi (il medioevo lo conosceva solo attraverso le fonti latine), riplasmandolo sul modello celeberrimo di Alessandro Magno⁴ per conferire alla sua ibrida creatura una precisa funzione simbolica (Corti 1981, 86). Citati più volte nel *Policraticus*, dove Ulisse è il

⁴ La leggenda del Macedone, passato rapidamente dalla storia al mito e citato pure nella Bibbia (*Dn* 8,5-8), si era diffusa nell'universo mondo diventando fonte ispiratrice di romanzi in ogni lingua e persino, con l'*Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon, materia d'insegnamento scolastico. I passi danteschi memorati di questo poema latino (più altri singolarmente prossimi al *Libro de Alexandre* spagnolo, della prima metà del sec. XIII) sono segnalati in Avals [1966] 1990, 220 ss.

campione della *prudentia* e Alessandro quello del valore guerriero insidiato dalla sregolatezza, i due sono accomunati da un'*esuries mentis* (Avalle [1966] 1990, 221-222) che li conduce a una fine tragica e ingloriosa. Alessandro muore avvelenato da un generale fellone, secondo la voce riferita da Plutarco e accolta da Gualtiero di Châtillon nella sua *Alexandreis*; Ulisse inghiottito dagli abissi marini. Inguaribile *curiosus* come il Macedone, il Laerziade scompare nella stessa temeraria impresa vagheggiata e mai compiuta da Alessandro: il «folle volo» della spedizione agli Antipodi, oltre il limite invalicabile delle colonne d'Ercole, alla scoperta del «mondo senza gente» (v. 117). Già nei versi sopra citati s'intuisce una «profonda ragione autobiografica, qualcosa che in Dante scatta a contatto con il personaggio Ulisse e che investe anche la distinzione tra ingegno solo e ingegno guidato da virtù»: in altri termini, «il drammatico racconto di Ulisse è *exemplum* del fallimento di un'avventura dell'ingegno» (Corti 1993, 114), e l'ipotesi che la perigliosa spedizione sia interpretabile come un'allegoria del rischio mortale per l'anima legato alle tentazioni intellettuali coglie probabilmente nel vero, benché siano state espresse riserve sull'attribuzione dello *status* di fonte diretta a coincidenze concettuali e verbali. «Ma questo è Aristotele bell'e buono nell'*Etica Nicomachea*» [I, 3, 1095b 14-22], esclamava Maria Corti (1993, 138 ss) a proposito dell'«orazion picciola». Nei versi «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza» echeggiano sentenze aristoteliche («videtur homo sine sapientia esse quasi brutum animal») divulgate dagli adepti del «pluralismo epistemologico»; che saranno pure stati sospettati a torto d'inclinazioni averroiste e di simpatie per la doppia verità⁵, ma se è innegabile che l'eresia sia inscindibile dalla superbia – «Quis enim haereticorum non superbus est? Qui ecclesiasticam despiciens simplicitatem, ita habet ecclesiae homines quasi bruta animalia, et in tantum superbiae iniuriaequae tumore erigitur, ut contra ipsum creatorem armet os suum», (Girolamo, *Commento* [Maisano 2013, 206]), è altrettanto vero che la presunzione intellettuale porta allo smarrimento della «diritta via». Né re né filosofi possono fare a meno dell'*auxilium Dei*: anzi, entrambe le categorie sono particolarmente a rischio. La fortuna, spiega Giovanni di Salisbury nel capitolo esordiale del *Policraticus*, quando più sembra plaudire ai suoi pupilli già lavora per mandarli in malora; offre all'inizio dolci bevande che mischierà poi, non appena li vedrà brilli, con un veleno letale. È quasi una minuscola epitome della vicenda di Alessandro Magno, che all'apice della gloria comincia a cedere ai vizi e soccomberà di lì a poco alla pozione mortifera. Il comportamento più insensato è quello di chi «sui ipsius contemnit habere notitiam» (Giovanni di Salisbury, *Polic.* [Dotti 2011, 58]); e anche qui il *Policraticus* ci aiuta a capire perché nella virtù e nella canoscenza perseguite da Ulisse non sia tutt'oro quel che riluce. «Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat

⁵ Sulla dibattuta questione dell'aristotelismo radicale si vedano le osservazioni di Luca Bianchi (in Bianchi 2017, 212-218) e Bianchi 2024, 65.

veritas», ammoniva sant'Agostino (*De vera religione*, XXXIX, 72). Definito da Virgilio «scelerum inventor» (*Aeneis* II, 164), il Laerziade sconta nell'ottava bolgia le sue trame fraudolente: «l'agguato del caval», l'astuzia che gli consentì di smascherare Achille nascosto in vesti femminili tra le figlie del re Licomede, il furto del Palladio. Ma nella fiamma infernale degli orditori d'inganni è stato spedito, ci svela Dante, dal turbine che ha posto fine («com'altrui piacque») al folle tentativo di spingersi oltre i confini imposti all'uomo, disdegnando anche lui, al pari di Alessandro, la conoscenza di sé per *foras ire*. Oggetto d'infinite discussioni tra i dantisti, il dilemma superbia / frode è solo apparente. Ai compagni cui dovrebbe garantire un approdo sicuro e che invece conduce alla rovina, Ulisse propone come *virtute* un'inconsulta temerarietà, come *canoscenza* la ricerca di *mundana sapientia* anziché del perfezionamento spirituale; esorta con capziosa citazione aristotelica a un'impresa che il *Policraticus* includerebbe tra le *vanitates* abbruttenti e usa la propria abilità retorica con l'insinuante malizia («prava virtutis imitatrix») degli spregiudicati oratori che, pervenuti al timone dello stato forti della loro parlantina ma «omisso studio sapientiae», da «temerarii atque audaces homines» quali sono producono solo disastri, «maxima ac miserrima naufragia» (Cicerone, *De inventione*, I, 4).

Sant'Agostino, nel *De beata vita*, sviluppa ampiamente la metafora nautica come avventura intellettuale. La meta di chi intraprende il viaggio del pensiero per mari tempestosi è il *philosophiae portus*, da cui si accede alla desiderata terra della 'felicità', ossia al possesso di sapienza, che è verità, ma anche *modus* (l'aristotelica *mesôtēs*), la misura dell'animo: «Si autem quaeritis quid sit sapientia, iam et ipsa ratio [...]; nihil est enim aliud quam modus animi, hoc est, quo sese animus librat, ut neque excurrat in nimium, neque infra quam plenum est coarctetur» (Agostino, *De beata vita* [Catapano 2006, 286]), dove echeggiano le massime dei pagani – il terenziano *Ne quid nimis* e l'oraziano *Est modus in rebus* – accanto all'esortazione paolina a non presumere troppo di sé, *mē hyperphronéin*, «non plus sapere quam oportet sapere, sed sapere ad sobrietatem» (Rom 12, 3), passo non a caso ripreso nel *Convivio*, IV, XIII 9, come rileva Padoan [1960] 1977, 198. Dunque, non solo i piaceri carnali o l'indifferenza al vero sapere degradano la creatura razionale a *brutum animal*; l'uomo *brutescit* anche per il compiacimento di effimeri trionfi, per l'ebbrezza del successo che acceca la ragione: «Sic rationalis creatura brutescit, sic imago creatoris quadam morum similitudine deformatur in bestiam, sic a conditionis suae dignitate degenerat homo, vanitati similis factus [Ps 143, 4], eo quod ex honore collato intumuit et a tumore perdidit intellectum» (Giovanni di Salisbury, *Polic.* [Dotti 2011, 27]). Pochi arrivano alla terra beata superando tutte le insidie della navigazione: molti «errant diutius, saepe etiam periclitantur» (*De beata vita* [Catapano 2006, 232]); il rischio del naufragio incombe. C'è soprattutto un pericolo formidabile che si erge davanti all'agognata meta del percorso sapienziale: un'immane montagna circonfusa di luce ma vuota, talmente fragile

da spaccarsi sotto i piedi di chi, illudendosi d'essere approdato alla vita felice, sprofonda invece nel buio della subitanea voragine (ivi, 232-234).

Nell'alto monte che Ulisse scorge in lontananza i commentatori, quasi unanimi, riconoscono la sede del purgatorio⁶, ma bisognerà pur tener conto dell'accezione simbolica esplicitata dal vescovo d'Ippona nel contesto di una metafora, tanto simile a quella dantesca, dove l'immagine rappresenta il «*superbum studium inanissimae gloriae*». C'è però una differenza: la montagna descritta dal «maggior corno della fiamma antica» non rifulge di luce ingannevole come quella del *De beata vita*, ma è «bruna / per la distanza» (vv. 133-134). Subentra forse la memoria del *mons* biblico di cui san Girolamo, nei *Commentarii in Isaiam* (Maisano 2013, 18), dà un'interpretazione allegorica? «*Montem caligosum sive tenebrosum [...] Babylonem propter superbiam intellege*». Nel segno dell'esegesi transletterale della Scrittura, i due dottori della Chiesa sono concordi: sia il monte illuminato che ostacola l'approdo alla terra della «felicità mentale» sia quello oscuro menzionato dal profeta sono connessi al peccato luciferino. E proprio «de la nova terra», non dal mare, Dante fa nascere il *turbo* che provoca la catastrofe e punisce la *hýbris* dell'eroe greco; come se quel vento uscisse dagli intestini del *mons superbiae* – la boria di cui sono *inflati* certi aspiranti all'approdo filosofico – per travolgere chi naviga spinto dal desiderio di *vanissima gloria* e, con beffarda applicazione del contrappasso, ridurlo *ad nihilum*.

L'esortazione alla misura (e l'esecrazione di ogni eccesso) è un tema fondamentale non solo nella tradizione ecclesiastica, ma anche nella letteratura volgare del medioevo, dalla *chanson de geste* alla lirica trobadorica. Il richiamo all'insegnamento univoco della Scrittura, degli antichi *auctores* e dei Padri era già nell'arcaica *Chanson de Roland* (Segre 2003), dov'è eloquente la replica del saggio Oliviero a Rolando che gli aveva chiesto il perché della sua collera (lassa CXXXI): «voi l'avete provocata, perché il coraggio unito a prudenza non ha nulla a che vedere con la follia, e la misura vale più dell'azzardo temerario. I Franchi sono morti per il vostro comportamento scriteriato». Rolando, di fronte all'avanzata del nemico, per eccesso d'orgoglio aveva rifiutato fino all'ultimo di suonare il corno che avrebbe fatto accorrere in soccorso l'imperatore Carlo: un'ostinazione fatale a lui e alla sua *mult petite cumpaigne* (lassa LXXXVI), condannata alla stessa tragica fine della «compagna picciola» che Ulisse trascina con sé nell'abisso per superba sottovalutazione della propria inadeguatezza («sol con un legno», «vecchi e tardi» lui e i compagni). Ma Rolando non sarà perduto, perché la sua *desmesure* è riscattata dal martirio e redenta dalla grazia (lassa CLXXVI).

⁶ O, per meglio dire, la montagna dell'Eden: come osservò Bruno Nardi, «solo dopo la venuta del Redentore [...] la montagna accolse gli spiriti penitenti» (Padoan [1960] 1977, 197, n. 89).

Come si vede, una fitta trama di corrispondenze lega austeri testi mediolatini, romanzi volgari e *specula principis*. Spicca, su tutti, un motivo condiviso: al di là della gloria mondana e delle velleità di conquista, a indicare il cammino dev'esserci sempre la sapienza, ossia l'umana intelligenza assistita da un'illuminazione soprannaturale. La legge immutabile viene insegnata anche *ritu poetico*, attraverso la metafora di Salomone amante di Sapienza; peraltro la verità scritturale (i maestri di Chartres *docent*) è la medesima che gli antichi *auctores* celano sotto le loro *fabulae*, dando a *Prudentia* / *Sapientia* le sembianze di Minerva, sempre al fianco di Ulisse nell'*Odissea*, o di Acate, il fido compagno posto da Virgilio accanto a Enea (Giovanni di Salisbury, *Polic.*, VI, XXII, 2 [Dotti 2011, 1116])⁷. Ma Minerva non è con Ulisse nel folle volo; come in prossimità della fine, nell'*Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon, solo è Alessandro, lontano ormai dai saggi consiglieri e ridotto a *demens* (Gautier de Châtillon, *Alessandreide* [Berardinello 2019, 314, v. 193]) o nell'iberico *Libro de Alexandre*, a «lunático que non cata medida» (Casas Rigall 2014, 468, 2329c), insomma l'esatto contrario del sapiente: «Semper egenus eris», gli rimprovera ancora maestro Gualtiero (*Alessandreide* [Berardinello, v. 195]), mentre «beatum esse nihil est aliud quam non egere, hoc est esse sapientem», afferma sant'Agostino (*De beata vita* [Catapano 2006, 223]). Resta solo, per sua dissennata scelta, anche il giovane principe della parabola di san Bernardo *De filio regis*, dove il figlio del re è insieme Adamo esule dall'Eden e il figliol prodigo che lascia la casa paterna:

nova quaerens quae nesciebat, qui nulla adhuc nisi bona noverat, patris legibus et paedagogis relictis [...], coepit vagari puer insipiens per montes altitudinis, per valles curiositatis, per campos licentiae, per nemora luxuriae, per paludes voluptatum carnalium, per fluctus curarum saecularium (Bernardo di Chiaravalle, *Parabole* [Gastaldelli 1990, 682]).

Riconosciamo l'agostiniano monte della superbia, le valli della curiosità percorse da Alessandro e poi scrutate dall'alto nel suo volo spericolato, i flutti infidi in cui possono inabissarsi anche certe imprese intellettuali; l'accento all'abbandono dei maestri cui il re aveva affidato il figlio fa pensare all'eclissi di Aristotele negli ultimi anni del Macedone. *Sine custode, sine rectore*, il figlio del re che aveva voluto farsi guida di sé stesso finirà miserabile e prigioniero in terra straniera. Stessa sorte per l'incauto Assalonne nella III parabola di san Bernardo, *De filio regis sedente super equum* (ivi, 706-711), dove re David ingiunge al saggio figlio Salomone di ricondurre alla prudenza il fratellastro, che assetato di gloria galoppa davanti a tutti sul suo focoso cavallo, col monito

⁷ Giovanni di Salisbury cita qui il *De deo Socratis* di Apuleio (*De Deo Socratis* [Baltes et al. 2004, 90]): «[Ulixes] hac eadem comite omnia horrenda subiit, omnia adversa superavit»; «eadem sapientia comite Scyllam praeternavigavit nec ereptus est». È significativo che la stessa funzione sia affidata a Enide, moglie e compagna d'avventure di Erec, nel primo romanzo di Chrétien de Troyes, pensato e composto nella cerchia di Thomas Becket e del Saresberienese, che ovviamente va letto alla luce del simbolismo medievale e degli eventi storici coevi (cfr. Lazzerini 2022b).

del Qoelet: *Vae soli* (*Eccl* 4.10); ma nessuno riuscirà a frenare l'impeto del giovane guerriero. Soltanto dopo lunghe traversie e sofferenze il figlio del re, in entrambe le *Parabole*, sarà ritrovato dai servi del padre e potrà far ritorno a casa. Dante invece, consapevole dei rischi della solitudine, intraprende il viaggio della conoscenza oltre i confini assegnati al genere umano affidandosi umilmente a Virgilio, poi a Beatrice, infine a san Bernardo. Le prime parole che rivolge a Cavalcante (analizzate da Auerbach [1946] 1956, I, 198-199) sono appunto «Da me stesso non vegno» (*Inf.* 10, 61); ed è significativo, in rapporto ai versi danteschi citati all'inizio di questo paragrafo, che il motivo ricorrente nelle *Parabole* dedicate alle perigliose incursioni nella *regio dissimilitudinis* sia quello del polisemico *equus effrenis* da domare con *freno ferreo* (Bernardo di Chiaravalle, *Parabole* [Gastaldelli 1990, 710]). La probabile memoria di questi testi fa emergere in Dante una certa discordanza dal *Policraticus*, che riserva all'eroe omerico l'elogio incondizionato dovuto al campione riconosciuto della *prudencia*, mentre non tace gli aspetti negativi della personalità di Alessandro. La presenza latente del Macedone conferma nell'Ulisse infernale i tratti comuni dell'orgoglio prometeico e della smodata *esuries mentis*, i *filii regis* in filigrana apportano un tocco di temerarietà dissennata, ma forse aggiungono qualcosa al ritratto anche gli oratori invisibili a Cicerone.

Le osservazioni sopra proposte invitano a ripensare le implicazioni della teoria figurale discusse nelle pagine finali del saggio su Farinata e Cavalcante (Auerbach [1946] 1956, I, 218 ss). Sappiamo che a questo mondo appartiene la figura e all'oltretomba il suo compimento nell'ordine eterno: eppure nei dannati ogni aspetto terreno, invece di annullarsi nella condanna irrevocabile, risulta potenziato. Nella *Commedia* «Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta», perché l'ingigantita individualità del reprobato consegnato all'immutabile ordine divino minaccia quello stesso ordine. «L'immagine dell'uomo si pone davanti all'immagine di Dio», affermando, con l'indistruttibilità della persona storica e individuale, l'autonomia dell'essenza terrena; così l'alto stile di Dante, con i suoi possenti ritratti di Farinata e di Cavalcante, diviene più temibile dei «rozzi disordini» provocati dal «buffonesco realismo dei misteri dell'alto Medioevo», e nel caso di Ulisse l'agnizione del 'doppio' nascosto riverbera sul facondo impostore virgiliano (il *fandi fctor* di *Aeneis* IX, 602) l'aura mitica dell'insaziabile esploratore e conquistatore, contribuendo a plasmare un personaggio *polysemus*. Si delinea qui anche una vigorosa proiezione al futuro, giacché possiamo nutrire qualche dubbio sul ruolo 'scardinante' ipotizzato da Auerbach, non certo sulla presenza in *Inf.* 26 di un modello diegetico destinato a un brillante avvenire. Se dietro Ulisse si staglia l'ombra di Alessandro, se quell'ultimo viaggio è il corrispettivo tragico delle peripezie a lieto fine degli incauti *filii regis* (ai cui cavalli indomiti ci fa pensare l'ingegno 'affrenato' di Dante, mentre sullo sfondo s'intravede il metaforico, impetuoso destriero del 'primo amico' Guido), questa identità multipla non sarà forse l'anello di congiunzione tra un figuralismo esegetico divenuto fonte

ispiratrice d'*inventio* poetica e una strategia narrativa che prelude al moderno *roman à clé*?⁸

4. Proust e la critica stilistica: un bilancio fallimentare

Il romanzo del tempo perduto (Auerbach [1927] 2007) è posteriore di un paio d'anni al denso, ipercolto saggio su Proust di un altro grande filologo tedesco (Curtius 1925) e precede di appena un anno il contributo proustiano inserito nelle *Stilstudien* (Spitzer [1928] 1971), agguerrita applicazione della linguistica a un testo letterario contemporaneo, esempio da manuale di critica stilistica, ma – per esser sinceri – un esercizio che si stenterebbe a definire entusiasmante. Spitzer passa al microscopio il ritmo della frase, esamina i diversi piani narrativi, conduce un'indagine capillare sulla lingua, sulle metafore, sulle innovazioni morfologiche; nota che la differenza tra le cose essenziali e inessenziali della vita non ha più peso, «anche se vibra ancora nelle banalità che si raccolgono intorno a Madame Sazerat» (ivi, 237). Altre banalità, osserva, riempiono pagine e pagine della *Recherche*, e ne trae la conclusione che l'intero romanzo consiste «soltanto nell'infinito lavoro spirituale, a cui il sentimento del narratore o di Swann sottopone lo scarso materiale esteriore». Non è vero: intorno a Mme Sazerat, tra banalità interlocutorie, si annidano indizi decisivi. Come potremmo definire il dialogo tra Françoise e tante Léonie sul cane ignoto di Combray? Quattro chiacchiere à bâtons rompus? No, niente è casuale in Proust: se Françoise, parlando dell'animale attribuito a Mme Sazerat, lo qualifica come 'affabile' e 'quasi umano', ci dev'essere una ragione (infatti c'è: per capirlo bastava scoprire un cane con le stesse doti, di proprietà del principe Jules de Polignac e protagonista di un noto aneddoto, riportato in Lazzerini 2018, 190-191). Dal canto suo Curtius, captata la sensibilità «così sottile e affinata» dello scrittore (*diese gesteigerte Sensibilität* [Curtius 1925, 85]) attraverso un acuto esame delle tecniche narrative della *Recherche*, scorge nella raffinatezza [*Erlesenen* (ivi, 108)], nell'attenzione alla sfumatura, nel gusto per le cose rare un carattere tipico della cultura francese e insieme una premessa essenziale per la comprensione dell'arte di Proust, di cui propone una rapida sintesi: «È un'analisi delle cose imponderabili, una elevatissima specializzazione delle sensazioni [*eine höchstgesteigerte Spezialisierung des Empfindens* (*ibid.*), da intendere presumibilmente come 'capacità di acuire in sommo grado la sensibilità percettiva']. Descrive le variazioni dell'esperienza con una precisione mai raggiunta. E lo fa in tutti i campi». Intuizioni penetranti, traccia suggestiva, ma forse più d'un lettore resterà *sur sa faim*.

⁸ Osservazioni sulla lunga storia del romanzo a chiave, con particolare attenzione a misinterpretati capolavori medievali, in Lazzerini 2022a.

Un altro illustre adepto della critica stilistica ricorda «le sviste esegetiche di cui Proust soleva dolersi. In sostanza esse sono due: prendere la *Recherche* per un libro di memorie (invece che per una teoria in atto della memoria) e scoprirvi una visione minuziosa e microscopica della realtà (anziché una visione telescopica e perciò legislativa)» (Contini [1947] 1970, 73). Ma la critica delle ‘sviste esegetiche’ va presa con cautela, trattandosi di un sintomo di quell’orrore per l’*indiscrétion posthume* che lo stesso Contini riconosce come *idée obsédante* di Proust e che si manifesta in forma nevrotica nella *vis* polemica del saggio *Contre Sainte-Beuve*, continuamente scritto, riscritto e mai pervenuto a un assetto definitivo. Previa discussione degli esercizi sulle varianti in cui si erano cimentati alcuni predecessori, Contini affronta la prova con strumenti ben più acuminati, per sancire alla fine l’essenza «della grande soluzione della *Recherche*: non mera abilità introspettiva ma possibilità di risolvere ogni cosa in conoscenza e forma». Proust parla spesso di «composition rigoureuse bien que voilée» (ivi, 86), obiettivo che si accorda con le insofferenze di un Marcel afflitto dalla fobia dell’indiscrezione e terrorizzato (ne capiremo più avanti il motivo) dall’idea che il valore universale della sua opera ciclopica potesse essere sminuito dalla scoperta di un comune e miserevole, ancorché doloroso, vissuto personale. «Risolvere ogni cosa in conoscenza»: ma conoscenza di che? Alla fine Contini chiarisce (uso il verbo in senso amabilmente ironico) che «posta la caratteristica sentimentale di Proust e determinata esattamente la soluzione noetica, cioè la vocazione dello scrittore, tutta la *Recherche* appare un immenso *entre deux* sperimentale inserito nell’arco lirico così rigorosamente teso e tracciato» (ivi, 87). Purtroppo questo ‘arco lirico’ ha tutta l’aria di un volo pindarico a effetto, escogitato per annettere un risultato eclatante a una ricerca di grande impegno ma sostanzialmente sterile⁹.

Auerbach, che non sembra particolarmente attratto dalle sirene della stilistica né dall’analisi delle varianti, con poche sapienti pennellate delinea un’immagine di Proust piena di chiaroscuri, dove «la raffinata spiritualità» e «la profonda eleganza del suo sentire» confliggono con le nevrosi e gli aspetti meschini della sua personalità (Auerbach 2007 [1927], 176) – e del resto il personaggio che dice *je* sa di coabitare in uno stesso corpo con altri differenti *moi*; dove l’omosessualità è «qualcosa come un idolo o uno spauracchio intorno al quale il suo pensiero gira costantemente» (ivi, 177). L’itinerario proustiano nei salotti parigini, o

⁹ Si scorge, nel tentativo di risalire dalle minuzie a una prospettiva più ampia, l’intento di riaffermare la validità anche ermeneutica dell’indagine sulle varianti, con implicita confutazione della polemica sulla «critica degli scartafacci» innescata da una modesta nota d’ispirazione crociana. Il risultato, a mio avviso, non è esaltante: del resto l’autore tenne poi a precisare che il saggio «può dare la misura di ciò che si riusciva a elaborare quando mancavano strumenti oggi quotidiani per un proustista» (Contini 1970, 110). Vero, ma forse si sarebbe potuto già allora elaborare qualcosa di più convincente esplorando documenti d’archivio, cronache mondane e quello che abbiamo definito ‘sottobosco letterario’ del secondo Ottocento, se queste ricerche di stampo positivistico non fossero state ritenute da Contini di utilità meramente accessoria (diciamo pure ‘servili’).

negli altri luoghi di ritrovo dell'*élite fin-de-siècle*, è una variante ironico-mondana, non priva d'implicazioni drammatiche, della discesa agli inferi: quella di Dante alla scoperta, in funzione catartica, dei peccati e delle pene; quella di Enea tra le ombre dell'Ade alla ricerca del padre. Anche Marcel, come i suoi predecessori, incontra nella sua catabasi terrena una quantità di personaggi, e nei lettori delle sue pagine – l'alta società parigina da lui frequentata – scatta una specie di gioco per iniziati (Beugnot 1994, 231; Rosen 2014), una gara alla decifrazione delle individualità camuffate. La *Recherche* è dunque un *roman à clé*, anzi è l'apoteosi del genere, e il funzionamento è in qualche modo analogo a quello figurale: se nella Scrittura la verità rivelata dal Nuovo Testamento dà di volta in volta senso spirituale a racconti deplorabili o non consoni a un testo sacro – incesti, adulteri, un *Cantico* erotico – sovrapponendo ai protagonisti veterotestamentari un'altra identità insieme storica e simbolica, nel romanzo il riconoscimento dei personaggi reali sotto le mentite spoglie di quelli fittizi fa luce, passo dopo passo, sull'intera opera. In Proust la sfida enigmistica al pubblico è particolarmente ingegnosa e difficile, giacché il personaggio di fantasia è spesso una sorta di matrioska: al suo interno c'è X ma anche un po' di Y, talvolta pure qualche tratto di Z... Marcel si divertiva a escogitare indovinelli, ben sapendo che non ci sarebbero state difficoltà di decrittazione all'interno della sua cerchia elitaria. Noi recuperiamo le chiavi a fatica, ma possiamo star certi che l'obiettivo del romanziere non era solo quello di affermarsi come grande prosatore descrivendo il declino della Belle Époque tra eleganti ironie e colte divagazioni: altrimenti non avrebbe disseminato, con divertita noncuranza ma con intento inequivocabile, una quantità impressionante d'indizi.

I biografi che hanno aperto la caccia ai 'corrispettivi reali' lo hanno capito meglio di tanti critici. Non hanno avuto una gran fortuna, vista l'inattendibilità di varie proposte d'identificazione, e nessuno si è accorto che la spiegazione di quasi tutto sta in una figurina evanescente mai presa in considerazione (qualcuno lo ha fatto solo per additarne l'inutilità), e però strategicamente collocata alle due estremità dell'arco: Mme Sazerat. Ma prima di svelarne l'insospettata identità sarà utile dare qualche informazione su altri e più importanti personaggi.

Cominciamo dal riesame di un passo che dev'essere stato l'incubo di tutti i traduttori. Siamo nell'aristocratico salotto dei Guermantes; la conversazione, dopo scambi d'opinioni anche pepati su scrittori e artisti, approda alla gastronomia.

M. de Bréauté interviene per osservare quanto i gusti siano vari e talvolta stravaganti: «Nella provincia di Canton, in Cina, l'omaggio più raffinato che si possa fare consiste nell'offrire uova d'ortolano completamente putride». La pronta replica della duchessa di Guermantes è tanto esilarante quanto impietosa:

«Babal sa sempre tutto! Trovo affascinante un paese dove ci si preoccupa che il lattaiolo venda delle uova belle marce, delle uova d'annata. Mi pare di vedermi mentre ci intingo un crostino imburrito. Devo dire che in casa di zia Madeleine» (Madame de Villeparisis) «può capitare che vi servano cose in putrefazione; magari delle uova, appunto» e poiché

Madame d'Arpajon protestava: «Ma via, Phili, lo sapete meglio di me. C'è già il pulcino dentro. Non so nemmeno come mai siano così disciplinati da restarci. Non è un'omelette, è un pollaio, è già tanto che non lo scrivano sul menu. Avete fatto bene a non venire a pranzo da lei l'altroieri, c'era un rombo all'acido fenico! Non sembrava una tavola da pranzo, ma un tavolo operatorio. Bisogna dire che Norpois spinge la fedeltà ai limiti dell'eroismo: se n'è presa una seconda porzione!» (Proust [1986] 2006, II, 606-607).

Dire quasi la stessa cosa, titolo di un celebre saggio di Umberto Eco, è il duro compito di ogni traduttore. Anche il più competente e scrupoloso sa che, una volta conclusa la sua fatica, qualcuno gli imputerà d'aver tradito, più che tradotto. C'è sempre un'allusione non compresa, una battuta tagliente che risulta insipida perché il destinatario del sarcasmo resta ignoto; e quando già l'originale presenta aspetti nebulosi, difficilmente il traduttore riuscirà a migliorare la fruizione del testo. Si dirà che alla fin fine si tratta di casi marginali, irrilevanti nell'economia di un'opera, soprattutto se di dimensioni oceaniche come quella proustiana. Ma qualche volta il diavolo – che, com'è noto, si nasconde di preferenza nei dettagli – ci mette lo zampino: può capitare allora che l'arte allusiva (con le connesse difficoltà di versione) si dispieghi in un passo dove l'autore ha insinuato una chiave interpretativa fondamentale, mimetizzandola però tra le pieghe di un discorso frivolo, e che il prezioso *passepourtout* resti così inutilizzato. Quello sopra citato è un brano particolarmente intrigante, destinato da un narratore-Sherlock Holmes al lettore che voglia tentare, facendosi a sua volta detective, di ricomporre il *puzzle*. Chi è *tante* Madeleine, alias Madame de Villeparisis? La risposta è facile, grazie al pesce olezzante d'acido fenico.

Una fama terrificante gravava sulle cene di una gran dama celebre in tutta Europa. Nell'intricato sottobosco letterario della seconda metà dell'Ottocento, la mole delle cronache mondane e dei libri di memorie è impressionante; ma in questo *mare magnum* spicca, onnipresente, Marie Laetitia Bonaparte Wyse (1831-1902), nata dalla relazione adulterina di Letizia Bonaparte¹⁰ con uno stravagante ufficiale inglese (Studholme John Hodgson, autore per hobby di romanzi porno-*hard*); giornalista, *bas bleu*, attrice, caricaturista di talento, musa o *cauchemar* di artisti e letterati, direttrice di riviste, *star* di salotti parigini, fiorentini e madrileni; protagonista, comprimaria o comparsa, sotto nomi fittizi, di romanzi e *feuilletons* a chiave; fin dall'adolescenza al centro d'infiniti scandali, intrighi di servizi segreti, venefici veri o presunti¹¹. Non basterebbero le pagine della *Recherche* per una pur sommaria biografia di Marie, tanto fu burrascosa e frenetica la sua esistenza tra mondanità, torbidi

¹⁰ Figlia dell'unico fratello di Napoleone rimasto senza un trono, Carlo Luciano principe di Canino, e moglie separata del diplomatico irlandese sir Thomas Wyse, di cui peraltro Marie e i due fratelli minori continuarono a portare il cognome nonostante il formale disconoscimento di paternità.

¹¹ Per le fonti documentarie che consentono di ricostruire le incredibili vicende di Marie/Studolmina come personaggio storico e letterario ubiquo sulla scena della seconda metà del XIX secolo si rinvia a Lazzerini 2018.

segreti e legioni di amanti eccellenti (tra cui Eugène Sue, il poeta Ponsard, il principe Alphonse de Polignac, re Vittorio Emanuele, il re di Spagna Alfonso XIII, il celebre garibaldino István Türr e altri che sveleremo più oltre), oltre a tre mariti – il bigio alsaziano Frédéric Solms, l'autorevole politico Urbano Rattazzi, l'ingegnere e parlamentare spagnolo Luis de Rute – e tre vedovanze: la prima almeno, si mormorava, agevolata dalla non proprio inconsolabile consorte.

L'atroce reputazione culinaria dei *Rattazzi's parties* è testimoniata da noti scrittori come Paul Alexis e Catulle Mendès, e si conoscono anche le cause degli infernali menu. Un po' dipendeva dal fatto che s'invitavano 40 persone e ne arrivavano 400, senza che alcuno venisse respinto. La ragione principale, però, stava nella disonestà dei fornitori. Afflitta da una forte miopia, oltre che da una leggendaria sordità (circolava nei salotti parigini l'interrogativo se il deficit acustico fosse reale o simulato per origliare più facilmente conversazioni da rivendere all'uno o all'altro servizio segreto), Marie non vedeva al di là del suo piatto. Ne approfittavano i ristoratori truffaldini, che a lei servivano cibo squisito, mentre agli altri commensali riflavano fetidi avanzzi. Nessuno, per educazione, protestava: del resto non era certo a scopo gastronomico che le moltitudini affollavano casa Rattazzi. L'eccezione che conferma la regola è riferita da Ferdinando Petruccelli della Gattina, giornalista e scrittore (poi anche deputato del regno d'Italia) esule dal regno delle Due Sicilie e parigino d'adozione, che ricorda d'aver ben mangiato e meglio bevuto, contrariamente al solito, a casa dell'amica Lalage. Sotto il nome della *dulce ridentem* musa oraziana si cela appunto lei, la dama dall'enigmatico sorriso immortalato nello splendido ritratto di Carolus-Duran. Nessun dubbio, dunque, che sia la cosiddetta 'principessa Bonaparte' il referente reale di Mme de Villeparisis alias *tante* Madeleine, a torto identificata dai biografi di Proust (complice qualche divertito assenso-depistaggio dell'autore) con irrilevanti nobildonne libertine non paragonabili al ciclone Marie. Più o meno alla lontana, la cugina dell'imperatore era davvero zia di quasi tutta la nobiltà parigina, in virtù degli intrecci matrimoniali dei prolifici Napoleonidi, e nel nome-*senhal* attribuitole da Proust rintocca l'eco di memorie infantili: le *petites madeleines* inzuppate nel tè; la casa al n° 9 del Boulevard Malesherbes, quasi di fronte alla chiesa della Madeleine, la peccatrice pentita; Madeleine è anche la protagonista di un racconto della stessa Marie (Rattazzi [sic] 1899). Implicito il riferimento a tardive resipiscenze, dopo le orribili trasgressioni che una diffusa leggenda nera attribuiva alla Bonaparte: non solo i delitti di cui a torto o a ragione era sospettata, non solo la scandalosa bisessualità, ma anche una malsana passione per l'occultismo e, si vociferava, per rituali satanici, perversioni forse riscattate *in extremis* da uno stile di vita meno spericolato. Non prima, però, d'aver invaso la stampa europea con un pasticciaccio brutto d'enorme risonanza. Tutto era nato da un crimine perpetrato in treno (1891): la dama di compagnia della vedova de Rute, Charlotte (sposata ma non convivente col marito), e l'amante in viaggio con lei, un redattore della rivista diretta da Madame, erano stati feriti a

colpi di pistola dal consorte tradito. Ma davvero si trattava di un tentato delitto d'onore? La verità venne presto a galla. La pistola era stata fornita da Marie, lei aveva pagato il biglietto al mancato uxoricida: facile dedurne che la gran dama fosse la mandante. Le deposizioni processuali del personale di servizio non lasciarono dubbi: c'era una relazione saffica tra Charlotte e la sua datrice di lavoro (in *Jean Santeuil*, embrione della *Recherche*, la *liaison* omosessuale tra Françoise e Charlotte esibisce un nome parlante). I quotidiani attizzano la curiosità morbosa dei lettori riempiendo pagine di resoconti pruriginosi, le vendite schizzano alle stelle. La sentenza accoglierà la tesi del delitto d'onore, Marie se la caverà col solo danno d'immagine e un severo giudizio morale da parte del giudice.

In realtà la stampa era stata complice, consapevole o no, di una scientifica operazione di depistaggio: la politica (e soprattutto la mano oscura di un'*intelligence* già ben organizzata) si era servita dei giornali per allestire un tipico scenario *false flag*. I due amanti avevano sottratto a Madame una cassa di documenti, ma il furto passa in secondo piano, oscurato dal *gossip* sulla storia lesbica. In compenso si mettono in moto i servizi segreti di mezza Europa: in quella cassa c'erano forse carte esplosive, raccolte nel corso di un'esistenza vissuta da agente doppio o triplo? Quasi in contemporanea scoppiava un nuovo e più grave caso internazionale, lo scandalo di Panama, un crac finanziario che mise sul lastrico migliaia di risparmiatori. Madame c'era dentro fino al collo: Proust fa chiari riferimenti alla clamorosa *affaire*, tratteggiando in *Jean Santeuil* il ritratto sottilmente sarcastico di quel *monsieur Marie* che sarà sì il *double fictionnel* del ministro Maurice Rouvier, ma è anche – o soprattutto – allusivo alla *señora* bisex (dato ironico, con implicazioni autobiografiche, fin qui incredibilmente sfuggito). Lucien Bonaparte Wyse, fratello minore di Madame, dirigeva l'équipe tecnica incaricata dei rilievi per il taglio dell'istmo; István Türr, antico amante di Marie e marito della poco amata sorella Adeline, aveva speso nelle logge francesi il proprio prestigio garibaldino e massonico per conquistare nuovi azionisti, tutti destinati a perdere i loro risparmi nel disastroso fallimento. Emersero relazioni imbarazzanti tra gli spregiudicati avventurieri della finanza implicati nel crac della Compagnia, Herz e Reinach, e illustri amici di Marie: poiché Herz aveva acquistato la villa di Luigi Menabrea sulla collina di Tresserve, a un tiro di schioppo dal famoso *chalet de Solms*, si parlò del clan di Aix-les-Bains come 'cupola' degli affaristi. Polemiche ancor più aspre e accuse infamanti suscitavano i rapporti dei due con Francesco Crispi, legato a Marie fin dagli anni torinesi, agli esordi del regno d'Italia e della loggia Ausonia; o forse da prima, dall'epoca delle frequentazioni mazziniane e dell'attentato a Napoleone III, su cui pesa da sempre il dubbio relativo alla presenza dell'avvocato siciliano sulla scena del crimine.

Sul nome 'Villeparisis' lo stesso Marcel indica la pista giusta: si tratta d'un calco arguto sul cognome del primo marito. E infatti Solms è un borgo tedesco, Villeparisis una cittadina a pochi km da Parigi. Ma c'è dell'altro: non doveva

esser difficile per i contemporanei riconoscere una sorta di controfigura di Mme Rattazzi nella mortifera *dark lady* protagonista di un truce *feuilleton* di successo, *La princesse rouge*: «Pour arriver là [...], comptons les cadavres sur lesquels avait dû marcher Séverine, les victimes qu'elle avait dû semer autour d'elle» (Blavet 1882, 127), dice della sua eroina il romanziere, noto cronista mondano che firmava i suoi pezzi con lo pseudonimo *Parisis*. *Tout se tient*, dunque: e se ancora non bastasse, un altro indovinello corrobora l'identificazione già chiara ai lettori più accorti. Mme de Villeparisis, ci fa sapere Proust ([1987-1992] 1999, I, 26), è parente del maresciallo Mac Mahon. Eh no, si obietterà, non risultano rapporti di consanguineità o affinità con Mme Rattazzi... Mai sottovalutare l'astuzia di Marcel: erano parenti a pieno titolo, perché a Urbano era stata conferita, come a Mac Mahon, la massima onorificenza sabauda, il collare dell'Annunziata. Chi la riceveva diventava cugino del re e di tutti gli altri insigniti; e con questa cuginanza *par alliance* il cerchio si chiude, lasciando però in sospeso lo stesso terrificante interrogativo che grava sul 'doppio' Séverine. Quanti sono i cadaveri imputabili a Mme Rattazzi? Sappiamo di suicidi per amore, riusciti o solo tentati; di altri misteriosi episodi si trova traccia in memorie di poliziotti non sempre affidabili. Secondo il segretario di Eugène Sue, il famigerato pamphlettista Vésinier, fu un manicaretto al veleno confezionato dalle amorevoli manine della bella esule e non il colpo apoplettico diagnosticato dai medici a spegnere per sempre la voce dell'autore dei *Mystères de Paris*, uno tra i più fieri oppositori di Napoléon le Petit. È più che probabile, come si accennava, che Marie abbia avuto una parte non secondaria nella preparazione dell'attentato di Felice Orsini, assiduo frequentatore dello chalet savoiaro e buon amico della padrona di casa: la coppia imperiale ne uscì incolume, ma le bombe fecero strage tra i passanti.

Merita un cenno anche l'enigma Cavour. Gli storici più autorevoli sostengono che lo statista morì di malaria e non danno alcun credito alle rivelazioni apparse sul quotidiano d'ispirazione mazziniana *Il Ficcanaso*, ristampate in un opuscolo anonimo (1871) che indicava la vera causa del repentino decesso nel crimine di un'«avvelenatrice francese» al soldo di Napoleone III: una killer (ritratta in un inconfondibile identikit) che nel testo si firma con le iniziali M. S. Di nuovo un dettaglio, quello della sigla, trascurato da tutti, ma che forse conteneva un indizio importante: quale altra *femme fatale* potevano designare quelle lettere, se non la chiacchieratissima Marie (de) Solms? È solo giornalismo-spazzatura, si è detto; fantasie scandalistiche a fini di lucro. Ma, ammesso che di bufala si tratti, resta da spiegare perché la stessa accusa ricompaia, oltre 20 anni dopo (e più di 30 ne erano trascorsi dalla dipartita del Conte), nelle memorie del maggiore Cappa, già guardia del corpo del defunto statista. Il libro s'inserisce nel solco di un genere all'epoca molto in voga, le memorie di poliziotti coinvolti, come investigatori o testimoni, in eventi oscuri o fatti criminosi di grande impatto sull'opinione pubblica: ricordi romanzati, conditi spesso con interpolazioni piccanti dovute all'invasiva collaborazione del *ghost*

writer di turno, ma non per questo da considerarsi del tutto inattendibili. Il racconto dell'avvelenamento nella versione Cappa è ritenuto una rielaborazione dell'opuscolo del '71, adibita a rimpolpare il racconto delle talvolta stravaganti (a dir poco) esperienze dell'autore. Ma a uno sguardo più attento non sfugge che Cappa, quasi di soppiatto, insinua nella vecchia narrazione un particolare che, se a qualche lettore dello screditato libercolo fosse rimasto un dubbio sull'identità di Mme M. S., doveva spazzar via ogni incertezza: un rapido cenno alla protezione dell'avvelenatrice da parte di un diplomatico straniero, palese riferimento alla documentata relazione di Mme de Solms con l'ambasciatore degli Stati Uniti nel regno sardo-piemontese, John Moncure Daniel. Quindi, non solo il riesumatore del *cold case* confermava il racconto di chi aveva denunciato il misfatto, ma si dimostrava ben addentro a certe ormai remote vicende. Ulteriore ragguaglio, sempre in tema di veleni: sulla dipartita del primo marito, che tolse cortesemente il disturbo lasciando libera Marie di convolare a nozze con l'avvocato Rattazzi dopo pochi giorni di vedovanza, abbiamo la testimonianza del diretto interessato, citata nell'informativa di un *mouchard* secondo cui lo stesso Solms, consapevole della fine imminente, si diceva vittima di sostanze tossiche a opera della moglie; altre note confermano che la *vox populi* era dello stesso avviso, e non solo per il caso in questione.

Torniamo ora all'incompresa conversazione su uova marce e pesci che *foetebant quatríduani*, un pezzo magistrale di prosa umoristica. Però quel finale, quella similitudine bizzarra... «Non sembrava una tavola da pranzo, ma un tavolo operatorio»: che vuol dire? Il traduttore disperato deve aver associato l'acido fenico, un battericida di largo impiego in chirurgia, con la sala operatoria. Ma che le cose non filino lisce è subito chiaro se prendiamo in esame una traduzione precedente (recepita, ahimè, in Proust 2022, 1090): «c'era un barbo all'acido fenico: non sembrava più un servizio da tavola, ma un servizio contro il contagio». Qui la versione di «Ça n'avait pas l'air d'un service de table, mais d'un service de contagieux» (Proust [1987-1992] 1999, 1133) s'inerpica in un'interpretazione senza capo né coda che lascia lo smarrito lettore a brancolare nel buio. Beninteso il *service de table* non è né «una tavola da pranzo» né «un servizio da tavola» (ossia un insieme di piatti, scodelle, zuppiere ecc.): è quello che oggi chiamiamo *catering*, una fornitura di cibo a domicilio in occasione di un ricevimento. Il servizio di *catering*, in casa di zia Madeleine, era così abominevole che sembrava un «service de contagieux»: non certo un tavolo operatorio, tanto meno un assurdo «servizio contro il contagio», bensì un 'pasto distribuito agli infetti (*contagieux*) confinati in un lazzaretto' durante un'epidemia, di peste o (più spesso in tempi proustiani) di colera, traducibile dunque come «rancio da lazzaretto». Si comprende allora come nelle battute della duchessa di Guermantes si nasconda una sfumatura d'umorismo macabro, perché ovviamente a Marcel era nota la fama sinistra di Mme Rattazzi: come si accennava, la documentazione d'archivio raccolta nel

corposo dossier ci tramanda anche i coretti di strada intonati al passaggio della presunta *venéneuse*.

Norpois, stoicamente, sfida l'intossicazione. Ma chi è Norpois? L'ambasciatore Vincent Benedetti, rispondono i biografi. Non è la soluzione giusta. È possibile che il diplomatico francese abbia prestato qualche suo tratto al personaggio proustiano, ma siamo pur sempre di fronte a dettagli irrilevanti, mentre l'esplorazione della stampa coeva apre prospettive completamente diverse. È sorprendente che nessuno abbia pensato al generale Luigi Menabrea, uno dei padri del nostro Risorgimento: ingegnere, scienziato, ufficiale con ruolo di spicco nelle guerre d'indipendenza, più volte ministro e, nel 1867, successore di Rattazzi alla presidenza del consiglio; infine ambasciatore del regno d'Italia a Parigi per ben dieci anni, dal 1882 al 1892. Era legato da un'antica amicizia a Mme Rattazzi (che pubblica nel 1900 *Fin d'une ambassadrice*, involontario *assist* all'ironia proustiana); per giunta, il solito informatissimo Petrucci ci fa sapere che quel militare tutto d'un pezzo, il devoto cattolico di cui qualche collega parlamentare dileggiava la bigotteria, ebbene sì, anche lui aveva perso la testa per Marie. L'eroismo dimostrato di fronte al pesce fetido era davvero una prova d'amore. Tutto chiaro, dunque? No, manca ancora un tassello fondamentale per completare il mosaico. Ci aiutano le osservazioni più intelligenti che siano state fatte sul personaggio Norpois, ossia la puntuale segnalazione di particolari che rinviano al dottor Adrien Proust, padre di Marcel (Miguet-Ollagnier 2003, 35). Strana fusione, quella del marchese di Valdora e della figura paterna, due uomini in apparenza privi di elementi comuni (in verità ne avevano diversi, tanto da confluire *in unum* come Ulisse e Alessandro nell'inferno dantesco): avrà un significato? Lo ha, ed è un significato deflagrante.

La spiegazione arriva da un biglietto ritrovato da chi scrive negli archivi della Préfecture de Police parigina e datato 1875 (Lazzerini 2018, 183). La spia di turno riferiva che la figliuola di Mme Rattazzi era malata da giorni; che regolarmente il dottor Proust, definito *grand ami* della madre (e si capisce subito che cosa intenda il *mouchard*)¹², passava a visitarla, senza però produrre alcuna ricetta. Allarmato, l'informatore avanzava il sospetto, considerata la fama per niente rassicurante della vedova, che la bambina fosse in pericolo, insomma che Madame cercasse di farla fuori, con la complicità del medico suo intimo amico, per mettere le mani sul lascito del defunto statista alla

¹² Il malpensante tace sugli interessi medicali di Mme Rattazzi, che fin dal 1873 aveva lanciato un progetto di *fondation pieuse*, un ospedale per malati di cancro in memoria dei Bonaparte colpiti dalla malattia, di cui parlano quotidiani e riviste del settore (cfr. *Le Bordeaux médical* del 4 gennaio 1874, p. 320). Per promuovere l'iniziativa benefica, di cui poi si perdono le tracce, Marie intraprese una specie di *tour* delle capitali europee: nel giugno del '74 era a Vienna, in casuale concomitanza con la Conferenza Sanitaria Internazionale che si aprì il 1° luglio, dove (curiosa combinazione!) il dott. Proust era, col dott. Antoine Fauvel, delegato della Francia (Panzac 2003, p. 175). Il viaggio proseguì per l'Ungheria, dove il generale Türr preparò alla cognata ed ex amante (ma dell'ex, trattandosi di Mme Rattazzi, non v'è certezza) un'accoglienza da capo di stato.

piccola. Non c'era niente di vero in queste illazioni: Isabella Roma si ristabilì perfettamente. Ma l'importanza del rapporto è straordinaria, perché ci dà un'idea fededegna della *communis opinio* su Mme Rattazzi e offre in poche righe una chiave fondamentale per la comprensione della *Recherche*. Tornano alla mente le vacanze separate dei coniugi Proust, Jeanne in villeggiatura con i bambini, Adrien altrove: probabilmente a Aix-les-Bains, dove ancora intorno al 1883 le memorie di Marie Colombier, disinibita attricetta-*bas bleu* amica della (per lei) mitica pronipote di Napoleone, ce lo descrivono in allegra compagnia della regina del luogo (Lazzerini 2018, 196). Davvero una fedeltà da far invidia a Norpois! Quanto ai *contagieux*, sotto l'involucro dell'ambasciatore spunta il dottor Proust, igienista ed epidemiologo di fama internazionale chiamato un po' dovunque a organizzare lazzeretti, che del vitto servito in quei luoghi aveva senza dubbio perfetta cognizione. Una lunga esperienza che, lascia intendere maliziosamente Marcel, doveva essere di grande aiuto a 'Norpois' nel superamento del disgusto per le ripugnanti pietanze servite *chez tante* Madeleine.

Abbiamo riletto un episodio marginale, con qualche battuta divertente e un finale che s'intuisce arguto ma che è rimasto incomprensibile ai più. Scoperto l'arcano, resta l'impressione che il tono scherzoso abbia sviato l'attenzione da un livello più profondo, che lo sguardo critico non abbia oltrepassato il velo protettivo d'intime angosce e cicatrici non rimarginate. La *Recherche* è un'indagine che ruota intorno a un'infelicità familiare mai apertamente confessata; una lunga esplorazione con un *Leitmotiv* dissimulato, il rapporto conflittuale con la figura paterna. Proust lo sapeva: solo attraverso la cognizione del dolore (prendiamo in prestito, *et pour cause*, il titolo del romanzo di Carlo Emilio Gadda) ci si può presentare serenamente all'appuntamento con la Fata. Aveva trascorso i suoi ultimi anni recluso nella sua camera, in lotta con la malattia e soprattutto con le sue nevrosi; viveva soltanto per il suo romanzo, in una sfida continua a sé stesso e al mondo: ai critici che ironizzando sulle sue pagine lo avevano ferito con inconsapevole crudeltà, alla memoria del padre che non aveva creduto in lui, che aveva trascurato la famiglia e reso infelice l'adorata *petite maman*. Continuare a scrivere, dolorosamente, disperatamente, era ormai l'unico scopo di una vita resa sempre più angosciata dalle crisi respiratorie e dal senso della fine imminente, che sopraggiunse il 18 novembre 1922. «Comincio a capire», scriveva il 21 febbraio dello stesso anno, «i versi di Baudelaire sulla morte che libera, però vorrei finire la mia opera e dimostrare alla Fata che sono un romanziere».

L'opera era finita, per la verità, parecchie pagine prima dell'effettiva conclusione, con le parole amorevolmente indulgenti affidate dall'autore a un *alter ego* femminile che nella vita reale aveva vissuto una vicenda simile alla sua, ma più drammatica. Il personaggio in questione, Mme Sazerat, tanto bistrattato dalla critica, ha un ruolo determinante nel romanzo. Altro che banalità! Ricordate l'apparentemente fatua conversazione sul suo cane così somigliante

a quello dei Polignac? È un indizio decisivo. La signora che fa una fugace apparizione nella chiesa di Combray è il *double fictionnel* di un personaggio ben riconoscibile a posteriori: Jeanne de Polignac, figlia di Alphonse, amante storico di Marie. Tutto diventa chiaro quando, inopinatamente, la sorte riunisce a Venezia il narratore, Mme Sazerat e Mme de Villeparisis nel vero finale della *Recherche*, dove già si profila l'ombra della morte (*Der Tod in Venedig*); dove la piena cognizione del dolore diviene finalmente pacificazione. Molti anni sono passati: la decaduta superstar della vita mondana, l'antica maliarda «bella come un angelo, cattiva come un demonio» che ha travolto le loro famiglie, l'amante dei rispettivi padri, è una vecchietta ingobbita e deturpata da chiazze rossastre. Mme Sazerat si emoziona fino a svenire nell'udirne il nome e ricorda le difficoltà che lei e sua madre avevano dovuto affrontare a causa della seduttrice seriale¹³; ma non pronuncia una sola parola di rancore, dicendosi anzi felice che la breve vita di suo padre sia stata allietata dall'amore per la donna più bella e desiderata dell'epoca. Si conclude così, per interposta persona, la discesa non alle Madri ma al padre, alla ricerca del tempo perduto e della liberazione dai sentimenti tossici. Chi poteva aprire e chiudere la lunga peregrinazione – non l'insignificante 'arco lirico' continiano ma un lento, apparentemente divagante e invece rigoroso percorso investigativo – se non Jeanne de Polignac, la traduttrice francese di Sherlock Holmes? Se Mme Sazerat *c'est lui*, Marcel, possiamo immaginare che la Fata lo abbia trovato sereno.

Anche la piccola indagine qui esperita è giunta a termine. Non può mancare, a mo' di congedo, una riflessione che spesso mi si è affacciata alla mente durante la stesura di queste pagine:

Depuis deux cents ans, les romantiques et leurs innombrables héritiers nous ont répété à qui mieux mieux que la littérature était un langage qui trouvait sa fin en lui-même. Il est temps d'en venir (d'en revenir) aux évidences qu'on n'aurait pas dû oublier : la littérature a trait à l'existence humaine, c'est un discours, tant pis pour ceux qui ont peur des grands mots, orienté vers la vérité et la morale. La littérature est un dévoilement de l'homme et du monde, disait Sartre ; et il avait raison. Elle ne serait rien si elle ne nous permettait pas de mieux comprendre la vie (Todorov 1984, 188).

¹³ Alphonse de Polignac neppure dopo il matrimonio aveva resistito alla seduzione di Marie e l'aveva raggiunta a Torino per festeggiare il suo addio al nubilato (!) in vista delle nozze con Rattazzi, lasciando sole per varie settimane moglie e figlioletta. Al ritorno a Parigi lo attendeva la sfuriata del suocero, il banchiere Mirès, e soprattutto il trasferimento coatto in Messico da lui imposto; ma arrivò prima la fine. Al lutto si aggiunse il fallimento di Mirès: Mme Sazerat, quando dice di Mme de Villeparisis che «ha fatto impazzire mio padre, lo ha rovinato e subito dopo abbandonato». sembra sommare le sventure di padre e nonno, come se al crac del ricchissimo finanziere non fossero estranee le trame di Mme Rattazzi (retroscena plausibile).

Bibliografia

- Auerbach, Erich, [1927] 2007. «Marcel Proust: Il romanzo del tempo perduto», in Id., *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, introduzione di Mario Mancini, Roma, Carocci, 173-179.
- Auerbach, Erich, [1929] 2001. *Dante als Dichter der irdischen Welt, 2. Auflage mit einem Nachwort von Kurt Flasch*, Berlin-New York, de Gruyter.
- Auerbach, Erich, [1929] 2009. «Dante, poeta del mondo terreno», in Auerbach [1963] 2009, 3-161.
- 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, 2 voll.
- Auerbach, Erich, [1958] 1960. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli.
- Auerbach, Erich, [1963] 2009. *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli.
- Auerbach, Erich [1938], «Figura», in Auerbach [1963] 2009, 176-226.
- Avalle, d'Arco Silvio, [1966] 1990. «L'ultimo viaggio di Ulisse», in Avalle 1990, 209-233.
- Avalle, d'Arco Silvio, [1975] 1990. «... de fole amor», in Avalle 1990, 260-282.
- Avalle, d'Arco Silvio, [1978] 1990. «Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso», in Avalle 1990, 161-173.
- Avalle, d'Arco Silvio, 1990. *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore.
- Baltes, Matthias et al. (ed.), 2004. *Apuleius, De Deo Socratis / Über den Gott des Sokrates*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Berardinello, Lorenzo (ed.), 2019. *Gualtiero di Châtillon, Alessandreide*, Pisa, Pacini.
- Blavet, Émile, 1882. *La princesse rouge*, Paris, Librairie Nationale (Denoc et Cie Éditeurs).
- Beugnot, Bernard, 1994. *La mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Honoré Champion.
- Bianchi, Luca, 2017. *Boezio di Dacia, Sull'eternità del mondo – Sui sogni – Sul sommo bene*, Milano, La Vita Felice.
- Bianchi, Luca, 2024. *Il pane dei filosofi. Studi su Dante e la tradizione averroista*, Roma, Aracne.
- Casas Rigall, Juan (ed.), [2007] 2014, *Libro de Alexandre*. Edición, estudio y notas de. J. C. R., Madrid, Real Academia Española.
- Catapano, Giovanni, 2006. Aurelio Agostino, *De beata vita - Sulla vita felice*, in Id., *Tutti i dialoghi*, a cura di G. C., Milano, Bompiani, 229-296.
- Contini, Gianfranco, [1947] 1970. «Introduzione alle *paperoles*», in Contini 1970, 69-110.

- Contini, Gianfranco, [1958] 1970. «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*», in Contini 1970, 335-361.
- Contini, Gianfranco, 1970. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.
- Corti, Maria, 1981. *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Libreria Commissionaria Sansoni [Società Dantesca Italiana – Centro di Studi e Documentazione Dantesca e Medievale, Quaderno 1].
- Corti, Maria, 1993. *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi.
- Croce, Benedetto, 1921. *La poesia di Dante*, Bari, Gius. Laterza & Figli.
- Croce, Benedetto, 1929. Rec. a Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 27, 213-215.
- Curtius, Ernst Robert, [1985] 2009. *Marcel Proust*, introduzione, traduzione e cura di Lea Ritter Santini, Milano, Ledizioni LediPublishing (ed. digitale che riproduce l'ed. 1985, Bologna, il Mulino).
- Curtius, Ernst Robert, 1925. «Marcel Proust», in *Französischer Geist im neuen Europa*, Stuttgart – Berlin – Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 9-145.
- Dotti, Ugo (dir.), 2011. Giovanni di Salisbury, *Il Policratico, ossia della vanità di curia e degli insegnamenti dei filosofi*, traduzione e cura di Ugo Dotti, Torino, Nino Aragno Editore (ed. digitale).
- Gastaldelli, Ferruccio (dir.), 1990. San Bernardo, *Parabola / Parabole*, Introduzione di Jean Leclercq, traduzione di Ottavio Banti, note di Michael Casey, in Id., *Sentenze e altri testi (Opere di san Bernardo)*, dir. F. Gastaldelli, Milano, Scriptorium Claravallense – Fondazione di Studi Cistercensi, vol. 2), 671-761.
- Harf-Lancner, Laurence (dir.), 1990. *Lais de Marie de France*, traduits, présentés et annotés par L. H.-L. Texte édité par Karl Warnke, Paris, Le Livre de Poche (Lettres gothiques).
- Lazzerini, Lucia, 2010. *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi.
- Lazzerini, Lucia, 2013. *Les troubadours et la Sagesse*, Égletons, Cahiers de Carrefour Ventadour.
- Lazzerini, Lucia, 2017. «Llull e i trovatori: amore, saggezza e follia», *eHumanista/IVITRA* 11, 72-88.
- Lazzerini, Lucia, 2018. *La fée et la diablesse. Histoire d'une hantise poétique et mondaine de Flamenca à Calendau et Pinocchio jusqu'à la Recherche du temps perdu*, Égletons, Cahiers de Carrefour Ventadour.
- Lazzerini, Lucia, 2022a. «Un verso di Peire de Cols e un *locus difficilis* di Flamenca (con qualche osservazione su questioni di metodo)», *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 19, 97-110.
- Lazzerini, Lucia, 2022b. «*Specula principis*, ideologia della sovranità e letterature romanze medievali. Dal *Policraticus* a *Erec et Enide*, dall'*Alexandreis* al

- Libro de Alexandre*», in Consolino, Franca Ela / Staiti, Chiara, 2022. «*Biblia Regum*»: *Bibbia dei re, Bibbia per i re (secc. IV-XIII)*, Turnhout, Brepols.
- Lazzerini, Lucia, 2022c. «Citazioni, parodie, arte allusiva e allegoria nei romanzi medievali. Note sulla cultura ecclesiastica dei *vulgares eloquentes* (con una proposta per un *locus deperditus: Flamenca*, vv. 3711-3712)», in Larghi, Gerardo / Meliga, Walter / Vatteroni, Sergio, 2022. *Miscellanea di studi trobadorici e provenzali in onore di Saverio Guida*, Modena, STEM Mucchi, 275-336.
- Lubac, Henri de, [1959] 1988. *Esegesi medievale*, parte I, vol. II/4, tr. it. di Gennaro Auletta, Milano, Jaka Book.
- Lucchini, Guido, 2016. «Auerbach e lo storicismo tedesco», *Carte Romanze* 4/2, 259-302.
- Maisano, Riccardo (a cura di), 2013. Girolamo, *Commento a Isaia*, Roma, Città Nuova, 4 voll., II.
- Mancini, Mario, 2015. *Stilistica filosofica: Spitzer, Auerbach, Contini*, Roma, Carocci.
- Méla, Charles (ed.), 1992. Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette ou le Roman de Lancelot*, Paris, Le Livre de Poche [Lettres Gothiques].
- Miguet-Ollagnier, Marie, 2003. *Gisements profonds d'un sol mental: Proust*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Mineo, Nicolò, 2009. «Il Dante di Auerbach», *Moderna* 11, 121-134.
- Onofri, Massimo, [1995] 2023. «Ingrati maestri», in Id., *La critica in contumacia*, Roma, Inshibboleth Edizioni, 17-178.
- Padoan, Giorgio [1960] 1977. «Ulisse *fandi fictor* e le vie della sapienza», in Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 170-199.
- Padoan, Giorgio, 1965. Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. P., Milano, Mondadori [Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, a cura di Vittore Branca, vol. 6].
- Panzac, Daniel, 2003. *Le docteur Adrien Proust. Père méconnu, précurseur oublié*, Paris, L'Harmattan.
- Pirovano, Donato, 2021. *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Roma, Donzelli Editore.
- Proust, Marcel, [1986] 2006. *Alla ricerca del tempo perduto*, ed. diretta da Luciano De Maria e annotata da Alberto Beretta Anguissola e Daria Galateria, tr. it. di Giovanni Raboni, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 4 voll.
- Proust, Marcel, [1987-1992] 1999. *À la Recherche du temps perdu*, texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard.
- Proust, Marcel, 2022. *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, con un saggio di Erich Auerbach, Torino, Einaudi.
- Ratazzi [sic], Madame Urbain, 1899. *La grand'mère*, Paris, Flammarion.

- Rosen, Elisheva, 2014. « La pratique des clés au prisme de la *Recherche* », in Glinoe, Anthony (dir.) / Lacroix, Miche (dir.), 2014. *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, Liège, Presses universitaires de Liège (éd. électronique).
- Segre, Cesare (ed.), 2003. *La Chanson de Roland*, nouvelle édition refondue, traduite de l'italien par Madeleine Tyssens, Genève, Droz.
- Spitzer, Leo, [1928] 1971. «Sullo stile di Proust», tr. it. di Pietro Citati e Maria Luisa Spaziani, in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, con un saggio introduttivo di Pietro Citati, Torino, Einaudi, 231-336.
- Spitzer, Leo, 1960. «Sviluppo di un metodo», *Cultura Neolatina* 20, 109-128.
- Spitzer, Leo, 1985. *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia – Racine – Saint-Simon*, con un prologo e un epilogo di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni Editore.
- Todorov, Tzvetan, 1984. *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Éditions du Seuil.
- Wright, Thomas (ed.), [1863] 2003 (rist. anast.). Alexander Neckam, *De naturis rerum*, con uno scritto di Mino Gabriele, Lavìs, La Finestra.
- Zambon, Francesco, 2021. *Allegoria. Una breve storia dall'antichità a Dante*, Roma, Carocci.

Appendice alla seconda sezione

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

Edizione e saggi introduttivi di Matthias Bürgel e Christian Rivoletti

Gli appunti del corso universitario sulla lirica medievale

MATTHIAS BÜRCEL



<https://orcid.org/0009-0001-0217-4405>

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

1. *La Vorlesung del semestre invernale 1930/31*

In questa sezione presentiamo gli appunti autografi di un corso universitario sulla lirica trobadorica tenuto da Erich Auerbach. Il testo è un documento di notevole interesse, dal momento che nell'insieme complessivo degli scritti dello studioso tedesco i riferimenti alla poesia provenzale risultano piuttosto pochi (cfr. Bürgel 2025, 51-56, dove ci si sofferma in maniera più dettagliata sui luoghi successivamente indicati). In proposito va ricordata l'importanza di alcune pagine di *Dante als Dichter der irdischen Welt* (= Auerbach 1929), che contengono spunti interpretativi dalla portata fondamentale relativi alle origini della poesia in lingua d'oc (cfr. Lazzerini 2010, 11-15). Su quest'ultimo argomento, inoltre, Auerbach sarebbe tornato anche nel manuale ideato per gli studenti turchi (Auerbach 1949, 108) nonché, in modo puntuale, nella

conferenza tenuta nel 1948 presso il Pennsylvania State College (Auerbach 2010, 62)¹.

Di fronte all'assenza di uno studio auerbachiano dedicato esplicitamente ai rimatori in lingua d'oc, spetta pertanto un significato non marginale al testo qui edito, che fra l'altro fu vergato soltanto un anno dopo la pubblicazione del succitato volume dantesco. Lo scritto, riscoperto da Christian Rivoletti nel Literaturarchiv Marbach, consiste negli appunti per una *Vorlesung* dal titolo *Die Provenzalen und der neue Stil in Italien*, svoltasi nel semestre invernale 1930/1931 (il corso risulta in programma ogni martedì dalle 10 alle 11: cfr. Philipps-Universität Marburg 1930, 28). Si tratta del primo corso monografico tenuto da Auerbach nel momento in cui assunse la cattedra in qualità di successore di Spitzer: in effetti, il *Vorlesungsverzeichnis* [elenco dei corsi universitari] lo registra ancora come «Dr. Auerbach» (*ibid.*).

Si noti che il contenuto del manoscritto non copre interamente la materia del corso, bensì soltanto la prima parte (ovvero quella che verte sui trovatori), mentre non vi appaiono osservazioni in merito al Dolce Stil Nuovo. Tale carattere incompleto degli appunti si manifesta anche nello schema della partizione delle lezioni (*infra*, 1r)²: «3 Einführung, 3 Interpretation, 3 Musik, 2 Übertragung nach Italien mit *trobar clus*, 3 Interpretation Italienisch» [«3 introduzione, 3 interpretazione, 3 musica, 2 trasmissione in Italia con *trobar clus*, 3 interpretazione italiana»]. Ora, mentre non vi sono dubbi sul fatto che il manoscritto ci trasmetta la «Einführung» al corso, risulta difficile capire se esso contenga anche la sezione successiva, cioè «Interpretation» (*ibid.*): da un lato, le parole con cui Auerbach introduce il genere dell'alba, «eine völlig vereinzelte Form, von der wir, wenn die Zeit reicht, zwei Beispiele lesen wollen» (*infra*, 15r) [«una forma del tutto isolata e di cui, se il tempo lo consentirà, vorremmo leggere due esempi»], potrebbero effettivamente far pensare a una seconda parte della *Vorlesung* dedicata alla lettura approfondita di singoli componimenti trobadorici. Dall'altro lato, invece, la formula posta in apertura dei successivi profili biografici, «es bleibt mir nun noch übrig Ihnen einen Abriss der eigentlichen Gedichte der Provenzalischen Dichtung zu geben» (*ibid.*) [«mi resta ora ancora da offrirvi un quadro d'insieme dei componimenti poetici veri e propri della *lirica provenzale*»], sembra piuttosto indicare che tale sezione sia confluita nelle pagine pervenuteci. In effetti, non si può escludere che Auerbach, in un secondo momento, abbia deciso di cambiare l'impostazione del corso, abbreviando la «Interpretation» trobadorica per conferire in tal modo più spazio alla poesia stilnovistica. Sembra invece meno plausibile immaginare che il prosieguo del testo sia stato vergato su un altro quaderno successivamente

¹ L'elenco degli scritti di Auerbach sul tema viene completato da sei brevi passi di *Mimesis* (Auerbach [1946] 2024) e di due accenni alla mancanza di autografi trobadorici superstiti in Auerbach (1958, 211) ([1958] 1960, 253).

² Tutti i rimandi tra parentesi si riferiscono alla numerazione delle carte del ms. originale, indicata all'interno della trascrizione e della traduzione offerte nel presente fascicolo.

disperso, visto che l'ultima carta del manoscritto di Marbach, che consiste di fogli sciolti (vd. su questo anche la *Nota al testo infra*), è stata riempita soltanto per un terzo. In ogni caso risulta evidente che non vi sono tracce della terza sezione (intitolata «Musik») inizialmente annunciata.

A prescindere da possibili modifiche e omissioni rispetto allo schema originario per quanto riguarda la parte provenzalistica del corso, ci si può spiegare l'assenza di appunti per quella stilnovistica con il fatto che quest'ultima abbia seguito, come si può supporre, quanto già esposto nei capitoli iniziali di Auerbach (1929). Basti leggere le parole «wir kommen auf Giraut und Arnaut beim Übergang zum Dolce stil nuovo zurück» (*infra*, 18r) [«torneremo su Giraldo e su Arnaldo a proposito del passaggio al *Dolce stil nuovo*»], che annunciano già il blocco tematico «Übertragung nach Italien mit *trobar clus*» [«trasmissione in Italia con *trobar clus*»]: vi si allude evidentemente a concetti espressi nella parte finale del primo capitolo – corredata, fra l'altro del soprattitolo «Provenzalen» – della monografia dantesca:

[...] bei Peire d'Alvernhe, Giraut von Bornelh und vor allem bei Arnaut Daniel, wird das antithetische Versteckspiel zum Gefäß des eigentlichen Inhalts, und damit zur Wurzel einer gewaltigen Tradition. Wieder ist es eine Allegorese [...]. (Auerbach 1929, 32)

[in Peire d'Alvernia, in Giraut di Borneill, e soprattutto in Arnaldo Daniello, il gioco a nascondersi con le antitesi diventa l'involucro del contenuto effettivo, e quindi radice di una solida tradizione. È ancora un'allegoria (...)] (Auerbach [1929] 2005, 22)

[...] hier aber, an diesem Punkt, sprengt das *trobar clus* den engen Rahmen des provenzalischen Kulturkreises; hier ist die Brücke zum Dolce Stil Nuovo und zu Dante. (Auerbach 1929, 33)

[ma a questo punto il *trobar clus* spezza l'angusta cornice della cultura provenzale; e qui è il ponte con il *Dolce Stil Nuovo* e con Dante.] (Auerbach [1929] 2005, 22).

E si potrebbero facilmente aggiungere altri esempi, in cui il contenuto del ms. conservato a Marbach corrisponde perfettamente a nozioni presenti nel primo capitolo del celebre volume dantesco, dove peraltro i poeti occitanici vengono quasi sempre citati in un'ottica comparatistica, che tende a mettere in evidenza la loro inferiorità, sia dal punto di vista retorico- stilistico che da quello estetico, rispetto agli stilnovisti (cfr. Bürgel 2025, 54). Auerbach, quindi, con ogni probabilità, si sarà avvalso per la seconda parte del corso, cioè per le sezioni «Übertragung nach Italien mit *trobar clus*» nonché «Interpretation Italienisch», di ampie parti del suo libro appena pubblicato. Per le lezioni dedicate alla letteratura provenzale, invece, lo studioso avvertiva, così sembra, la necessità di servirsi di un testo precedentemente scritto in frasi complete. Invero, negli appunti si scorgono facilmente alcuni elementi che rimandano alle finalità orali e didattico-espositive del ms. e che Auerbach, nonostante il loro carattere chiaramente apostrofico, decise di mettere comunque per iscritto. A tal proposito, basti considerare formule quali «von der Wirkung aber des Petrarkismus können Sie sich gar keine zu grosse Vorstellung machen»

(c. 2r) [«della portata dell'influsso del petrarchismo non potete farvi un'idea abbastanza grande»]; «wie Sie sehen werden» (ivi, c. 13r) [«come vedrete»]; «Sie sehen schon aus dem Titel» (*ibid.*) [«già da questo titolo vedete»] ecc.

2. La struttura e le fonti dell'introduzione alla poesia provenzale

Il carattere generale degli appunti per il corso tenuto a Marburgo è dunque quello di un'introduzione storico-letteraria alla poesia dei trovatori, interessata più nelle grandi linee di sviluppo della lirica romanza che nell'analisi critico-interpretativa o filologica di singoli componimenti. Così, Auerbach presenta inizialmente (*infra*, 1r), in modo molto sintetico, le principali coordinate storiche, geografiche e linguistiche della poesia in lingua d'oc. Successivamente (*infra*, 2r)³, si leggono alcune brevi osservazioni sull'influsso dei trovatori provenzali sulle altre letterature europee, che confluiscono in una riflessione sui concetti poetologici del Romanticismo (*infra*, 2r-3r), di cui risultavano fisiologicamente imbevuti anche gli studi primordiali della Filologia romanza nella Germania ottocentesca, ossia i lavori pionieristici di Friedrich Diez. All'idea herderiana della nascita di ogni movimento letterario dal *Volksgeist*, che Diez aveva applicato alla lirica occitanica, Auerbach oppone una sintesi delle varie teorie più recenti sulle origini della poesia trobadorica, a partire dagli studi di Alfred Jeanroy (1925³) e Gaston Paris (1912). Tali pagine (*infra*, 3r-7r) riprendono piuttosto fedelmente, sia nell'ordine strutturale che nel contenuto principale, il saggio sullo stesso argomento di Alfred Pillet (1928), che viene espressamente citato alle cc. 3r e 7v: di conseguenza si espongono, dopo i riassunti dei lavori dei due studiosi francesi, le ipotesi che per la nascita della lirica provenzale attribuiscono rispettivamente un ruolo cruciale alle *auctoritates* latine dell'età classica, in particolare ad Ovidio (teoria rappresentata da Willibald Schrötter 1908; cfr. Pillet 1928, 8-10), alla mistica (tesi proposta da Eduard Wechssler 1909; cfr. Pillet 1928, 10-12), alla poesia araba (per cui ci si riferisce a Konrad Burdach 1918 e 1925 nonché a Samuel Singer 1918; cfr. Pillet 1928, 12-16) e alla poesia medio-latina (citando Henning Brinkmann 1926; cfr. Pillet 1928, 16-19).

Anche le conclusioni auerbachiane in merito al valore di tali posizioni divergenti (*infra*, 7r-10r; in particolare 7r-8r) sono ancora parzialmente modellate sulla parte finale del contributo di Pillet (1928, 19-20), pur costituendo già una specie di ponte che conduce alla sezione successiva degli appunti. Infatti, nel concordare con Pillet le difficoltà di far risalire la poesia provenzale ad un'unica fonte, Auerbach sottolinea l'importanza della cultura della Tarda antichità, soprattutto quella dell'area mediterranea, identificando nella continuazione

³ Auerbach attinge già qui, forse, vagamente ad Anglade (1929, 2-3)

alto- medievale delle espressioni artistiche classiche una «Vulgärantike» (*infra*, 9r), cioè un'«antichità volgare»: in quest'ultima si rifletterebbe sul piano culturale ciò che su quello linguistico era avvenuto con lo sviluppo del latino volgare. Sulla base di quest'ultima osservazione, lo studioso berlinese costruisce di seguito la parte senza dubbio più originale del suo testo (*infra*, 10r-13r), in cui abbozza una propria ipotesi a proposito della nascita della lirica romanza, individuando le radici della concezione d'amore del canto trobadorico in idee mistico-neoplatoniche, ovvero, appunto, in un neoplatonismo volgare («Vulgärneoplatonismus»; *infra*, 12r; per un'analisi esaustiva di tale concetto, anche rispetto agli altri scritti auerbachiani, cfr. Rivoletti 2025, *infra*).

Nella parte successiva degli appunti (*infra*, 13r-15r), Auerbach ritrae un panorama delle forme liriche occitaniche, abbozzando in grandi linee i tratti salienti della canzone, del sirventese (fra cui annovera anche il *planh* e la *chanson de croisade*), della pastorella, della romanza e dell'alba. Tale sequenza di presentazione dei generi poetici⁴ costituisce già una prima spia per l'identificazione della fonte delle pagine in oggetto: mi riferisco al terzo capitolo di Joseph Anglade (1929, 50-73), intitolato «L'art des troubadours. Les genres» e del quale il brano auerbachiano offre un riassunto sintetico. Leggendo l'introduzione della forma della canzone in entrambi i testi, emerge subito che lo stretto orientamento al modello francese conduce, talvolta, a traduzioni pressoché letterali:

Le nombre des strophes en [*scil.* de la chanson] est variable, il va ordinairement de six à sept. Elle se termine par un ou deux *envois* (*tornada*). Le nombre des vers dans chaque strophe est également variable. (ivi, 56)

Sie [*scil.* die Kanzone] besteht aus mehreren, meist 6 oder 7 Strophen gleichen Baues und ein oder manchmal auch 2 kürzeren Schlussstrophen, dem Abgesang, prov. *tornada*. Die Zahl der Verse in den einzelnen Strophen ist ausserordentlich verschieden. (*infra*, 13r-14r)

[Essa (*scil.* la canzone) consta di più strofe, per lo più sei o sette, di identica struttura, e di una, o talora due, strofe finali più brevi: il congedo, in provenzale: *tornada*. Il numero dei versi nelle singole strofe è straordinariamente variabile.]

Elles [*scil.* les chansons] » commencent presque toutes par une description du printemps [...]. (Anglade 1929, 56)

«Die Kanzonen beginnen fast alle mit einer Naturschilderung, meist mit einer Frühlingslandschaft. (*infra*, 14r)

[Le canzoni cominciano quasi tutte con una descrizione della natura, per lo più con un paesaggio primaverile.] (*infra*, 14r)

⁴ Per il ruolo cruciale della critica tedesca nella definizione del sistema dei generi lirici provenzali nonché per un ripensamento su quest'ultimo cfr. Asperti (2013). Sul problema dell'identificazione e della classificazione dei generi letterari romanzi si vedano inoltre le riflessioni metodologiche di Canettieri (2011) nonché il contributo fondamentale di Meneghetti (2013).

Come già accennato, la parte conclusiva degli appunti (*infra*, 15r-21r) è dedicata a ritratti storico-letterari e biografici di alcuni *trobadors*, che contengono inoltre osservazioni sulle caratteristiche principali dei loro componimenti. Anche quest'ultima sezione si rivela composta, salvo qualche eccezione su cui torneremo, sulla falsariga del celebre volume di Anglade (1929)⁵: invero, Auerbach ne riassume i capitoli IV («Les principaux troubadours: première période»; ivi, 100-122), V («La période classique»; ivi, 123-147), VI («La période classique (*suite*)»; ivi, 148-171) e, sebbene soltanto in maniera parziale, VII («La période albigeoise: Peire Cardenal»; ivi, 172-195). La panoramica di Anglade determina anche la scelta dei trovatori presentati negli appunti marburghensi; tuttavia si segnalano alcune omissioni di poeti ricordati invece dallo studioso francese a cavallo dei capitoli VI e VII, ovvero prima della sezione su Peire Cardenal, con la quale il testo auerbachiano si chiude: mancano infatti i nomi di Peire d'Alvergne, Folquet de Marseilla, Raimon de Miraval e Bernart Sicart de Marvejols (per il “canone trobadorico” di Auerbach cfr. Bürgel 2025).

3. *Le tesi innovative negli appunti di Auerbach*

Il fatto che Auerbach si sia avvalso in maniera così sostanziale dei lavori di Pillet (1928) e di Anglade (1929) fa sospettare che il tempo a sua disposizione per la preparazione del corso marburghense, dopo la chiamata di Spitzer a Colonia, sia stato piuttosto limitato. A maggior ragione vale la pena di soffermarsi su alcuni passi del testo in cui il neo-cattedratico dell'università assiana si allontana dalle sue fonti, introducendo concetti originali e innovativi. Un primo caso riguarda la presentazione dell'ipotesi di Wechsler (1909) relativa alle origini della lirica in lingua d'oc. Come si è già visto, anch'essa viene riprodotta in sostanza secondo quanto esposto da Pillet (1928, 10-12). Tuttavia, Auerbach vi aggiunge alcuni aspetti innovativi: possiamo supporre che ciò accada per ragioni facilmente riconducibili al fatto che la sua propria interpretazione condivida con quella del collega berlinese, nonostante varie altre discrepanze, l'importanza attribuita alla mistica di stampo neoplatonico (cfr. anche Bürgel 2025). Tali aspetti innovativi sottolineano, da un lato, il ruolo cruciale (messo in secondo piano nell'analisi di Pillet) del rapporto fra cristianesimo e lirica trobadorica; dall'altro esprimono un verdetto molto più duro sull'impostazione generale del volume in oggetto:

⁵ L'orientamento al modello di Anglade è ancora più significativo tenendo presente che l'interpretazione delle origini della lirica occitanica dello studioso francese risulta del tutto inconciliabile con le idee auerbachiane a tal proposito: «Un fonds ineffable de paganisme caractérise les origines de la poésie des troubadours [...]» (Anglade 1929, 196); «Le sentiment religieux n'apparaît pas davantage chez les troubadours de la première période; il est également à peu près absent de la période 'classique'» (ivi, 197).

Unzweifelhaft hat Wechssler das große Verdienst, endlich den Gedanken energisch durchgeführt zu haben, daß eine (vorwiegend) gesellige Dichtung auch (in erster Linie) aus dem geselligen Leben zu erklären ist. (Pillet 1928, 11)

[Non vi è dubbio sul fatto che a Wechssler spetti il grande merito di aver finalmente compiuto in modo energico il pensiero, che una poesia (prevalentemente) sociale si spieghi anche (innanzitutto) per via della vita sociale.]

Aber Wechssler hat als erster das grosse Verdienst die Dichtung eines gesellschaftlichen höfischen Kreises aus den Voraussetzungen dieser Kreise erklären zu wollen, die sozialen Verhältnisse zu berücksichtigen und das Hauptproblem: Minne und Christentum behandelt zu haben. Das hat vor und neben ihm nur Vossler versucht, mit weit feinerem Gefühl allerdings, eben nicht ausdrücklich für den provenzalischen Minnesang als solchen. Aber in dem Buche selbst stimmt fast nichts, es ist alles schief oder übertrieben. (*infra*, 5r-6r)

[Ma Wechssler ha avuto per primo il grande merito di voler spiegare la poesia di una cerchia cortese della società a partire dai presupposti propri di questa cerchia, di prendere in considerazione i rapporti sociali e di aver affrontato il problema principale: *Minne* e cristianesimo. Prima di lui, e accanto a lui, soltanto Vossler ha tentato qualcosa di simile, con un senso incomparabilmente più fine, però non esplicitamente riferito al *Minnesang* provenzale in quanto tale. Tuttavia, nel libro stesso quasi nulla è convincente: tutto risulta storto o esagerato.] (*infra*, 5r-6r)

Auerbach abbandona dunque il modello di Pillet (il cui dettato viene ancora seguito in modo quasi letterale all'inizio del passo appena citato) nel momento in cui entrano in gioco argomenti che appartengono ad ambiti di ricerca da lui stesso toccati.

A ben vedere riscontriamo lo stesso approccio anche nelle sezioni che riassumono i capitoli sopraelencati di Anglade (1929). Così, nel paragrafo su Giraut de Borneil, lo studioso non esita a introdurre un accenno a *Un sonet fatz malvat e bo* (BEDT 242.80)⁶, da lui definita «Antithesenkanzone» [canzone antitetica] (*infra*, 18r), un componimento, questo, che non viene ricordato nelle pagine rispettive della monografia francese, ma a cui Auerbach aveva già fatto riferimento nella sua tesi di abilitazione scientifica (Auerbach 1929, 68). Invero, mentre nell'edizione di Kolsen, ivi citata in nota (*ibid.*), la traduzione tedesca porta semplicemente il titolo «Rätsellied» [canzone indovinello] (cfr. Kolsen 1910, 335), anche nel suo lavoro dantesco Auerbach aveva già impiegato lo stesso termine utilizzato nel ms. di Marbach per rendere evidente il tratto più saliente del testo.

La presente menzione della canzone giraldiana risulta però degna d'interesse anche per un'altra ragione: si tratta dell'unico passo dello scritto che reca tracce di una correzione realizzata in un momento cronologicamente successivo⁷: servendosi di un inchiostro diverso, Auerbach ridimensiona in seconda battuta lo statuto di «erste Antithesenkanzone» [prima canzone antitetica] di BEDT 242.80

⁶ Auerbach lo cita come *Un sonet fatz matraz e bo*. Qui e di seguito, si indicano i testi trobadorici con riferimento alla *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (<http://www.bedt.it>), diretta da Stefano Asperti.

⁷ Su questo si veda anche *infra* la *Nota al testo*.

mediante l'aggiunta «schon Guilhelm» [già Guilhem], riferendosi, con ogni probabilità, al celebre *Farai un vers de dreg nien* (BEdT 183.7). Effettivamente, una recente tesi di dottorato nota a proposito di *Un sonet fatz malvatz e bo* che «[l]e antitesi [...] costituiscono il procedimento retorico per eccellenza della poesia dei trovatori» (Cutruzzolà 2022, 114, n. 197⁸). Auerbach poteva leggere il testo di BEdT 183.7 sia in Lommatzsch (1917, 4-5), sia in Appel (1912, 80, dove, fra l'altro, precede immediatamente BEdT 242.80), e quindi in due delle quattro antologie⁹ elencate nella bibliografia del corso (*infra*, 1r). Tuttavia, per effettuare tale autocorrezione gli bastava ricorrere semplicemente al proprio volume del 1929, dove proprio a proposito di Guglielmo IX aveva già parlato di uno «Hang zum dialektischen Spiel» (Auerbach 1929, 32) [tendenza al gioco dialettico] (Auerbach [1929] 2005, 22).

Un altro caso, in cui le ricerche eseguite in prospettiva della monografia dantesca potevano spingere Auerbach a seguire, a un certo punto, meno strettamente la sua fonte francese, riguarda le osservazioni circa le caratteristiche stilistico-formali dei componimenti di Arnaut Daniel: si tratta di un argomento che lo studioso aveva soltanto sfiorato nel suo libro (cfr. Auerbach 1929, 68), ma che, in virtù del parere di eccellenza poetica conferita dall'Alighieri al poeta perigordino in *Purg.* XXVI, doveva in ogni caso aver suscitato l'interesse del dantista tedesco.

Negli appunti, Auerbach sostiene dunque che Arnaut rima

selten innerhalb der selben Strophe, sondern lässt die nächste Strophe die Reime genau an der entsprechenden Stelle wiederaufnehmen, und zwar nicht nur die letzte Silbe sondern, schon 2 oder 3 vorher, oder das ganze Wort, so dass manche Gedichte von ihm, auf ganz wenigen Reimwordthen aufgebaut sind, meist auf 6: Erfinder der Sestine, des reichen Reimes. (*infra*, 18r)

[di rado all'interno della stessa strofa, ma lascia che la strofa successiva riprenda le rime esattamente nello stesso punto, e non soltanto sull'ultima sillaba, bensì già su due o tre sillabe precedenti, o sull'intera parola, cosicché alcune sue poesie sono costruite su un numero molto ridotto di parole-rima, per lo più sei: inventore della sestina, della rima ricca.] (*infra*, 18r)

Nel passo corrispettivo, Anglade descrive i componimenti poetici del «miglior fabbro del parlar materno» nel modo seguente:

C'est le poète des rimes riches, des rimes 'chères', comme il dit. [...] Il a de plus l'habitude de faire rimer les mots non dans la même strophe mais d'une strophe à l'autre. Et c'est ainsi qu'il fut, d'après Dante, qui l'a imité, l'inventeur de la 'sextine', où les six rimes enjambent, suivant un certain ordre, de l'une à l'autre des six strophes. Cette recherche de la rime rare [...]. (Anglade 1929, 137)

⁸ Ivi si rimanda opportunamente allo studio in proposito di Cerullo (2002).

⁹ Le altre due sono Bartsch (1904) e Crescini (1926). Inoltre, vi è anche una sezione antologica in Gora (1915), anch'esso citato in bibliografia. Che Auerbach si sia servito per la cretomazia di Appel dell'edizione del 1912, lo si evince da Harry Ransom Center (1960).

Si sarà notato che la presentazione della tecnica rimica arnaldiana di Auerbach non è affatto priva di aspetti problematici: mentre la mancanza di una distinzione chiara fra *rimas ricas* e *rimas caras* dovrebbe sempre risalire al libro di Anglade (si vedano la prima e l'ultima frase del passo appena citato), risulta difficile ricondurre a quest'ultimo anche le altre imprecisioni ivi presenti¹⁰: in effetti, il critico berlinese non distingue in maniera limpida fra il principio alla base della la sestina (variazione dell'ordine di successione delle sei rime secondo la legge della *retrogradatio cruciata*) e la struttura delle *coblas dissolutas*, in cui le rime interstrofiche occorrono invece fra le singole strofe in posizioni perfettamente corrispondenti¹¹. Dal momento che la sopraricordata presenza del discorso sullo stile di Arnaut nel libro dantesco (Auerbach 1929, 68) si innesta su alcune riflessioni in merito al *De vulgari eloquentia*, non si può escludere che tale modifica poco felice del modello di Anglade sia ascrivibile alla lettura dalla descrizione sommaria dalla «stanthia sine rithimo» in *DVE* II xiii 2, dove Dante sostiene che «huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime» (Alighieri 1979, 226) [di questo tipo ha fatto uso spessissimo Arnaldo Daniello] (ivi, 227)¹².

Infine si segnala un'ulteriore discrepanza rispetto ad Anglade (1929) nel profilo biografico di Jaufre Rudel: mentre lo studioso francese introduce quest'ultimo poeta tramite la dedica marcabruniana a lui indirizzata in BEdT 293.15, *Cortezamen voill comensar* (ivi, 104: «Cette composition est intéressante par un autre côté. Elle est adressée au troubadour Jaufre Rudel, qui se trouvait alors en Terre Sainte»), per definirlo poi «doux poète» (*ibid.*), Auerbach presenta il celebre trovatore assieme a Bernart de Ventadorn in qualità di «Klassiker der hohen Minne» [«classici dell'alta *Minne*»] e attinge successivamente alla *vida*, a cui rimanda anche in modo esplicito:

¹⁰ Per contro, si confrontino, sia con gli appunti di Auerbach, sia con il brano di Anglade, le osservazioni molto dettagliate a proposito della tecnica rimica e metrica arnaldiana di Canello (1883, 16-25). Su Arnaut Daniel come esponente più importante del *trobar ric* cfr. le sempre attuali pagine di de Riquer (2001, I, 74-75).

¹¹ Così perlomeno negli studi a disposizione di Auerbach; cfr. lo stesso saggio introduttivo di Canello (1883, 19- 20), da cui si evince la pertinenza di tale definizione di *coblas dissolutas* rispetto a un buon numero di componimenti di Arnaut, confermata anche dagli studi moderni, che continuano a sottolineare l'importanza del trovatore di Ribérac a tale proposito; cfr. Beltrami (1996, 12): «Arnaut è partito dal tipo, specificamente 'suo' o almeno a lui caro, delle *coblas dissolutas* (nessuna rima entro la strofa, mentre ogni verso trova il proprio corrispondente di rima in tutte le altre strofe)». Tuttavia, la questione terminologica è stata affrontata in maniera sistematica soltanto in tempi più recenti da Bampa (2015), che per il metro in oggetto giunge alla definizione seguente (ivi, 18): «possiamo dunque affermare che siamo di fronte a delle *coblas dissolutas* quando, in un testo, l'identità di suono nella terminazione di due parole collocate alla fine di due versi è esclusivamente interstrofica». Per l'impiego di *motz tornatz* ricorrenti allo stesso luogo in ogni strofa, anch'essa evocata dal passo auerbachiano, sarebbe più appropriato parlare di *coblas retronchadas* (cfr. per esempio Sansone 1984, 31): anche quest'ultimo termine tecnico, utilizzato dalle *Leys d'Amors* trecentesche, era già conosciuto ai tempi di Auerbach, come dimostra, sempre a mero titolo d'esempio, l'uso da parte di Stimming (1873, 88).

¹² Per le letture auerbachiane del *De vulgari eloquentia*, cfr. Meneghetti 2018.

Jaufre Rudel war ein Fürst von Blaye. [...] Er liebte [...] die Prinzessin von Tripolis, die er nie gesehen hatte – nur aus den Berichten von Pilgern kannte – er dichtete für sie sehnsuchtsvolle Kanzonen und wurde schliesslich Kreuzfahrer, um sie zu sehen. Aber unterwegs erkrankte er, kam sterbend in Tripolis an – der Prinzessin wurde es berichtet, sie besuchte ihn, er stirbt in ihren Armen und sie wurde, nach feierlichem Begräbnis, Nonne. Diese Geschichte stammt aus den anonymen Troubadourviten des 13. Jahrhunderts [...]. (*infra*, 16r-17r)

[Jaufre Rudel era un principe di Blaye. [...] Amò [...] la principessa di Tripoli, che non aveva mai visto – la conosceva soltanto attraverso i racconti dei pellegrini – compose per lei canzoni piene di nostalgia e divenne infine crociato per poterla vedere. Ma durante il viaggio si ammalò, giunse morente a Tripoli; la principessa ne fu informata e gli fece visita, così egli morì fra le sue braccia, ed ella, dopo solenni esequie, si fece monaca. Questa storia proviene dalle anonime vite dei trovatori del XIII secolo.] (*infra*, 16r-17r)

Evidentemente, lo studioso riporta qui direttamente le informazioni essenziali desunte dal testo della biografia provenzale:

Jaufre Rudels de Blaia si fo [...] princes de Blaia. Et enamoret se de la comtessa de Tripol, ses vezer, per lo ben qu'el n'auzi dire als pelerins que venguen d'Antiocha. E fez de leis mains vers [...]. E per voluntat de leis vezer, el se croset e mes se en mar, e pres lo malautia en la nau e fo condug a Tripol [...] per mort. E fo fait saber a la comtessa et ella venc ad el [...] et enaissi el mori entre sos bratz. Et ella lo fez a gran honor sepellir [...] e pois, en aquel dia, ella se rendet monga [...]. (Chiarini 2003, 142)

[Jaufre Rudel di Blaia fu [...] principe di Blaia. E s'innamorò della contessa di Tripoli, senza averla vista, per il bene che sentì dirne dai pellegrini che erano venuti da Antiochia. E fece su di lei molte canzoni [...]. E per il desiderio di vederla si fece crociato e si mise in mare, e una malattia lo prese sulla nave, e fu portato a Tripoli [...] come morto. E fu fatto sapere alla contessa ed ella andò da lui [...] e così egli morì fra le braccia di lei. Ed ella lo fece seppellire con grande onore [...] e poi, in quello stesso giorno, si fece monaca [...].] (ivi, 143)

Auerbach poteva trovare la *vida* di Jaufre in tre delle antologie da lui utilizzate, ossia Appel (1912, 189), Lommatzsch (1917, 22-23) e Crescini (1926, 386). La formula «nach feierlichem Begräbnis» (*infra*, 17r) [«dopo solenni esequie»] sembra indicare che la fonte, perlomeno nel caso specifico, fosse il volume di Lommatzsch, che si era servito del testo approntato da Jeanroy (1915, 21). Infatti, solo quest'ultima edizione legge, al passo corrispondente dell'originale occitanico, *a gran honor* [con grande onore], ovvero la lezione di IKN², messa a testo anche da Chiarini, la quale risulta senza dubbio essere più vicina a tale traduzione tedesca rispetto alla variante di AB *honradamenz* [onorevolmente] (cfr. anche Chiarini 2003, 144¹³) preferita invece da Appel e Crescini. Effettivamente, poche righe dopo segue una citazione di Bernart de Ventadorn (BEdT 70.15), per cui Auerbach si avvale, come dimostra un esame delle varianti formali, della stessa antologia del 1917 (*infra*, n. 133).

¹³ Ivi si leggono anche osservazioni in merito al carattere generalmente deteriore del testo trasmesso da AB.

Nel caso del ricorso immediato alla *vida* di Jaufre Rudel, cioè, per una volta, a una fonte primaria, l'abbandono del modello di Anglade è latore di un significato diverso rispetto a quello dei passi precedentemente analizzati, visto che l'unico rimando al principe di Blaia in *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Auerbach 1929, 65) risulta del tutto marginale e privo di accenni alla biografia del poeta. Pertanto, si può supporre che si tratti di un caso eccezionale, in cui l'attenzione di Auerbach era rivolta in maniera più diretta al trovatore stesso. Infatti, soffermandosi, quasi trent'anni dopo, sulla mancanza di autografi trobadorici e raccolte del XII secolo, lo studioso avrebbe citato «gli originari *breus de pergamina*» (Auerbach 1958, 211) ([1958] 1960, 253)¹⁴ e quindi un verso della celeberrima canzone rudelliana *Quan lo rius del fontana* (BEdT 262.5; v. 29).

Possiamo facilmente immaginare cosa abbia suscitato l'interesse particolare di Auerbach per Jaufre: effettivamente Anglade parla, proprio a proposito del componimento in oggetto, di «un mélange d'amour et de religion» (Anglade 1929, 106), di una «tendance au mysticisme érotique» (*ibid.*), facendo riferimento poi anche all'interpretazione di Appel (1901) che identificava l'*amors de terra lonhdana* con una «erdenferne Liebe» [amore lontano dalla terra] (ivi, 343), ovvero con «un amour mystique pour la mère de Dieu, pour la Vierge» (Anglade 1929, 107). Tale lettura si avvicina già all'argomento, come si è visto, particolarmente caro ad Auerbach della dimensione mistica inerente alla poesia trobadorica. In effetti, il passo immediatamente successivo al riassunto della *vida* contiene l'autocorrezione forse più significativa del ms. di Marbach: si tratta della resa della formula «mysticisme érotique», utilizzata da Anglade per descrivere le caratteristiche dei componimenti di Jaufre. Vediamo quindi che il critico tedesco sostituisce la lezione originaria «poetische[r] Mystizismus» in seconda battuta con quella di «erotische Schwärmerei» – un'evidente banalizzazione, dato che l'elemento più difficile del sintagma originale (il misticismo) cede il posto a quello pressoché scontato (la natura erotica dell'amore), a cui viene affiancato inoltre il concetto della «Schwärmerei» [«esaltazione»], un chiaro residuo di concezioni romantiche (cfr., per un caso simile in Auerbach, Lazzerini 2010, 10). È un punto in cui si manifesta in maniera quasi esemplare il carattere intuitivo dell'analisi auerbachiana della lirica provenzale: «[s]i percepisce nell'investigatore un'inquietudine legata alla sensazione che qualcosa gli sfugga» (Lazzerini 2010, 11); tuttavia, Auerbach, «da critico esperto nell'auscultazione di ogni impercettibile battito testuale [...] sa captare perfettamente quel sentore di complicità esoterica, di aristocratico *divertissement* dialettico-enigmistico» (ivi, 12). Infatti, proprio BEdT 262.5, la canzone dell'*amor de lonh*, sarebbe diventata successivamente oggetto di studi che mettono perspicacemente in evidenza possibili interpretazioni mistico-

¹⁴ L'interesse di Auerbach riguarda in questo caso soprattutto le dinamiche di diffusione dei testi; argomento su cui cfr. ora Rieger (1999), che prende le mosse proprio dal passo rudelliano citato da Auerbach.

allegoriche del testo (cfr. Frank 1942; Lazzerini 1993). Se Auerbach riteneva forse inopportuno sbilanciarsi davanti a un pubblico studentesco fino al punto da collegare il sostantivo “misticismo” all’intera poesia rudelliana, egli comunque non esitava di identificare l’*amors de terra lonhdana* con «ein unerreichbares Traumbild göttlicher Vollendung» (*infra*, 17r) [«un’irraggiungibile immagine onirica di perfezione divina»], una definizione, questa, che si avvicina in modo sorprendente a letture del testo molto più recenti, quale, appunto, quella di Lazzerini (1993), dove si sottolinea la natura polisemica della lirica, carica di un ricco sostrato mistico-allegorico¹⁵.

Inoltre, è senza dubbio degno di nota il fatto che lo studioso tedesco, nello stesso passo degli appunti, denunci il carattere inattendibile della *vida* del trovatore, scorrendo lucidamente il nesso fra tale racconto e i temi stessi della poesia rudelliana:

Diese Geschichte stammt aus den anonymen Troubadourviten des 13. Jahrhunderts, die sehr viel romantisches Märchen enthalten: sie hat sich wahrscheinlich aus der erotischen Schwärmerei seiner Gedichte gebildet. (*infra*, 17r)

[Questa storia proviene dalle anonime vite dei trovatori del XIII secolo, che contengono moltissimo del fiabesco-romantico: essa si è probabilmente formata a partire dall’esaltazione erotica delle sue poesie.] (*infra*, 17r)

Anche a proposito del rapporto fra il contenuto dei componimenti trobadorici e il testo delle *vidas*, Auerbach accenna quindi in modo cursorio a un importante problema critico-filologico che soltanto molto tempo dopo sarà oggetto di studi approfonditi (cfr., proprio per il caso paradigmatico di Jaufrè Rudel, Meneghetti 1980)¹⁶.

I passi degli appunti marburghensi in cui Auerbach si allontana dalle sue fonti principali, Pillet (1928) e Anglade (1929), riguardano, quindi, o elementi puntuali a cui aveva già accennato in Auerbach (1929), o tutto quello che in un certo senso risulta collegato al grande tema del rapporto fra lirica trobadorica e misticismo, e pertanto, su suggerimento di Appel e di Anglade, anche l’attività poetica di Jaufrè Rudel. Infatti, come si è visto, la sezione più innovativa dello scritto del 1930/1931, che è anche l’unica non modellata su alcuna fonte precisa (*infra*, 10r-13r), verte proprio sulla sopra menzionata ipotesi in merito alle origini del *trobar*, cioè sul nesso fra il pensiero neoplatonico, formatosi

¹⁵ Si veda inoltre Gubbini (2012, in part. le pp. 15-28), dove si mettono in evidenza i legami del tema dell’*amor de lonh*, che percorre tutti i testi di Jaufrè Rudel, con il *topos*, prima platonico, poi impiegato da Agostino nelle *Confessioni*, della *regio dissimilitudinis*, chiamata anche *regio longinquitatis*. Per quanto riguarda il carattere irraggiungibile dell’amore rudelliano (un argomento su cui esiste una bibliografia ormai sterminata), cfr. ora anche Pochettino (2025, 75), dove lo si definisce «il desiderio inesaurito per una *ren* sempre impossibile da possedere realmente e dai tratti spesso fumosi e sfuggenti».

¹⁶ Si veda inoltre, per le *vidas* trobadoriche in generale, Meneghetti (1992) e (2001) nonché, per la presenza e la natura delle citazioni liriche in tale genere letterario, Menichetti (2012) e (2016).

nella tarda antichità e fortemente presente nelle correnti mistiche cristiane, e lo sviluppo della lirica romanza. Si tratta della stessa intuizione che si può individuare nelle pagine inizialmente ricordate di Auerbach (1929) e il cui potenziale interpretativo è stato confermato da vari studi provenzalistici degli ultimi decenni (cfr. perlomeno Lazzerini 2013¹⁷). Alla luce del suo legame intrinseco con gli altri scritti auerbachiani, il brano in oggetto merita senza dubbio uno studio a sé stante, per cui si rimanda alle pagine di Christian Rivoletti (2025 *infra*), dove le idee esposte in tale sezione del ms. vengono collocate all'interno del pensiero globale di Auerbach e in particolare della sua concezione storico-letteraria.

Tuttavia, va osservato che gli appunti per la *Vorlesung* marburghense rivelano, allo stesso tempo, un interesse invece piuttosto limitato da parte di Auerbach per le questioni legate allo studio ravvicinato dei testi provenzali stessi, aspetto che si riflette non da ultimo nella pressoché totale mancanza di attenzione per il versante ecdotico. In effetti, tenendo presente il carattere introduttivo del corso universitario, stupisce non poco il fatto che non fosse stato previsto neppure un breve *excursus* sulla tradizione manoscritta della lirica in lingua d'oc. Così, nella bibliografia iniziale, l'assenza più vistosa è senza dubbio quella di Gustav Gröber (1875- 1877)¹⁸, titolo, questo, pure citato in Auerbach (1958, 211, 219) ([1958] 1960, 253, 261). Dato il carattere ambiguo di tanti passi trobadorici, che necessariamente richiedono una lettura che tenga presente anche le varianti testuali, sembra davvero difficile immaginare, a questo punto, che per il corso tenuto a Marburgo sia stata prevista un'analisi dettagliata di singoli componimenti in lingua d'oc. Si conferma dunque pienamente che l'attenzione di Auerbach, anche nella *Vorlesung* del 1930-1931, era rivolta innanzitutto al ruolo generale della poesia trobadorica in quanto fenomeno storico-culturale imprescindibile per lo sviluppo ulteriore delle letterature romanze, su cui poi si sarebbero effettivamente innestati i momenti successivi della lirica medievale romanza, ovvero il Dolce Stil Nuovo e, soprattutto, la poesia giovanile di Dante¹⁹.

¹⁷ Cfr. inoltre Bürgel (2025) e la bibliografia ivi indicata nonché, adesso, Lazzerini (2025).

¹⁸ Sulla spesso complessa storia della ricezione del lavoro di Gröber, cfr. Zinelli (2002, 271-274). Si consideri anche la recente edizione italiana di tale studio pionieristico (Gröber 2024).

¹⁹ Infatti, risulta senza dubbio significativo che Auerbach indichi, sempre nella bibliografia iniziale, in qualità di libri rilevanti per il problema trattato («für das hier behandelte Problem»; *infra*, 1r), il proprio libro dantesco nonché quello di Vossler (1908) e pertanto un altro studio, in cui i poeti provenzali venivano letti in un'ottica interessata soprattutto nella loro funzione preparatoria della poesia dantesca (ci si riferisce effettivamente alla sezione IV dell'opera vossleriana, intitolata *Die literarische Entwicklungsgeschichte der "Göttlichen Komödie"* [La storia dello sviluppo letterario della "Divina Commedia"]). Per l'inferiorità che, agli occhi di Vossler, spettava alla poesia dei trovatori, basti leggere la frase con cui riassume il suo parere in merito al rapporto fra Dante e Arnaut Daniel: «In der "Komödie" endlich hat Dante die gequälte Kunst des Troubadours völlig überwunden» [Nella "Commedia", finalmente, Dante ha superato del tutto l'arte travagliata del trovatore] (ivi, 664).

Riferimenti bibliografici

- Alighieri, Dante, 1979. *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in Id., *Opere minori*, II, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Anglade, Joseph, 1929. *Les troubadours. Leurs vies, leurs œuvres, leurs influences*, Paris, Colin, 4e éd.
- Appel, Carl, 1901. «Wiederum zu Jaufré Rudel», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 107, 338-349.
- Appel, Carl, 1912. *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Vierte verbesserte Auflage, Leipzig, Reisland.
- Appel, Carl, 1915. *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer.
- Asperti, Stefano, 2013. «Per un ripensamento della “teoria dei generi lirici” in antico provenzale», *Studi mediolatini e volgari* 59, 1-41.
- Auerbach, Erich, 1929. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, De Gruyter.
- Auerbach, Erich, [1929] 2005. *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id. 2005. *Studi su Dante*. Pref. di Dante Della Terza, tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2005, 3-161 [1963¹].
- 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, 1949. *Introduction aux études de philologie romane*, Frankfurt am Main, Klostermann.
- Auerbach, Erich, 1958. *Literatursprache und Publikum*, Bern, Francke.
- Auerbach, Erich, [1958] 1960. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, tr. it. di Fausto Codino, Milano, Feltrinelli.
- 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.
- Bampa, Alessandro, 2015. «Primi appunti sulle *coblas dissolutas* dei trovatori», *Medioevi. Rivista di letterature e culture medievali* 1, 15-43.
- Bartsch, Karl, 1904. *Chrestomathie provençale (Xe-XVe siècles)*, sixième édition entièrement refondue par E. Koschwitz, Marburg, Elwert.
- Beltrami, Pietro G., 1996. «Lo *ferm voler* di Arnaut Daniel: noterella per una traduzione», *Anticomoderno* 2, 9-19.
- Burdach, Konrad, 1918. «Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes», *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse* 45/47, 994-1098.
- Burdach, Konrad, 1925. *Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes*, I, 1: *Mittelalter*, Halle, Niemeyer.

- Brinkmann, Henning, 1926. *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, Halle, Niemeyer.
- Bürigel, Matthias, 2025. «Inspirations néoplatoniciennes: Auerbach e i trovatori», in *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, a cura di Matthias Bürigel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 8, 51-75.
- Canettieri, Paolo, 2011. «Appunti per la classificazione dei generi trobadorici», *Cognitive Philology* 4, 1-41.
- Canello, Ugo A., 1883. *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello. Edizione critica corredata delle varianti di tutti i manoscritti, d'un'introduzione storico-letteraria e di versione, note, rimario e glossario*, Halle, Niemeyer.
- Cerullo, Speranza, 2002. «Il paradosso d'amore: tecnica de oppositis e concezione erotica nelle liriche di Gualtiero di Châtillon, *La parola del testo* 6 (2), 7-26.
- Chiarini, Giorgio, 2003. *Jaufre Rudel. L'amore di lontano*. Roma, Carocci.
- Crescini, Vincenzo, 1926. *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali. Introduzione grammaticale, crestomazia e glossario*, Terza edizione migliorata. Milano, Hoepli.
- Cutrozzola, Maria Serena, 2022. *Giraut de Borneil. Saggio di edizione critica. Giraut de Borneil. Essai d'édition critique*. Tesi diretta in cotutela da Università di Siena – Université de Lausanne e discussa all'Università di Siena il 3 giugno 2022; tutor: Stefano Asperti; cotutor: Caterina Menichetti; https://usiena-air.unisi.it/retrieve/e0f6eaab-d985-44d2-e053-6605fe0a8db0/phd_unisi_086389.pdf.
- de Riquer, Miguel, 2001. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 4 ed., Barcelona, Ariel, 3 voll. [1975¹].
- Frank, Grace, 1942. «The Distant Love of Jaufré Rudel», *Modern Language Notes* 57 (7), 528-534.
- Gröber, Gustav, 1875-1877. «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien* II, 337-670.
- Gröber, Gustav, 2024. *Le raccolte poetiche dei trovatori*, a cura di Giosuè Lachin, Padova, Esedra.
- Gubbini, Gaia, 2012. *Passione in assenza. Lessico della lirica e temi del romanzo nella Francia medievale*, Roma, Vecchiarelli.
- Harry Ransom Center, 1960. *Auerbach Shelflist*, Austin, The University of Texas, https://www.global-archives.de/fileadmin/user_upload/Auerbach_Shelflist_1960.pdf.
- Jeanroy, Alfred (1925³). *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédites*, 3. éd., avec additions et un Appendice bibliographique, Paris, Champion [1889¹].

- Jeanroy, Alfred, 1915. *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris, Champion.
- Kolsen, Adolf, 1910. *Sämtliche Lieder des Troubadours Giraut de Bornelh*, mit Übersetzung, Kommentar und Glossar. I: *Texte mit Varianten und Übersetzung*, Halle, Niemeyer.
- Lazzerini, Lucia, 1993. «La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese», *Medioevo romanzo* 18, 153-205 e 313-369.
- Lazzerini, Lucia, 2010. «Auerbach e l'interpretazione dei testi medievali: la lezione di Figura», in Ead., *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 9-127 [versione ampliata di Ead., «Gli studi danteschi di Auerbach e la centralità del concetto di *figura*», in Paccagnella, Ivano / Gregori, Elisa (ed.), 2011. *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007), Padova, Esedra, 45-66].
- Lazzerini, Lucia, 2013. *Les troubadours et la sagesse. Pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen Âge à la lumière des quatre sens de l'écriture et du concept de figura*, Egletons, Carrefour Ventadour, 2013.
- Lazzerini, Lucia, 2025. «La riflessione di Auerbach su *Figura* come paradigma indiziario e spunto generativo: Dante e il caso Proust (tutta un'altra *Recherche*)», in *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, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 8, 99-131.
- Lommatzsch, Erhard, 1917. *Provenzalisches Lesebuch. Lieder der Troubadours mit einer Auswahl biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Meneghetti, Maria Luisa, 1980. «Una *vida* pericolosa. La 'mediazione' biografica e l'interpretazione della poesia di Jaufre Rudel», *Cultura neolatina* 40, 145-163.
- Meneghetti, Maria Luisa, 1992. *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi [1984¹].
- Meneghetti, Maria Luisa, 2001. «Uc e gli altri. Sulla paternità delle biografie trobadoriche», in *Il racconto nel medioevo romanzo*. Atti del Convegno, Bologna 23-24 ottobre 2000. Con altri contributi di filologia romanza, *Quaderni di Filologia Romanza* 15, 147-162.
- Meneghetti, Maria Luisa, 2013. «Sistema dei generi e/o coscienza del genere nelle letterature romanze», *Medioevo romanzo* 37 (1), 5-23.
- 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.
- Menichetti, Caterina, 2012. «Le citazioni liriche nelle biografie provenzali (per

- un'analisi stilistico-letteraria di 'vidas' e 'razos'», *Medioevo Romanzo* 36 (1), 2012, 128-60.
- Menichetti, Caterina, 2016. «Sulla tradizione degli inserti lirici nella sezione biografica del canzoniere P», *Romance Philology* 70, Spring 2016 (*Pietre al cantiere trobadorico*), 143-164.
- Paris, Gaston, 1912. «Les origines de la poésie lyrique en France» in Id., *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, publiés par Mario Roques, Paris, Société amicale Gaston Paris, 539-615.
- Philipps-Universität Marburg, 1930. *Vorlesungen. Im Winterhalbjahr 1930/31*, Marburg, Philipps-Universität.
- Pillet, Alfred, 1928. *Zum Ursprung der altprovenzalischen Lyrik*, Halle, Niemeyer.
- Pochettino, Eleonora, 2025. «La *dezirada companha* di *Quan lo rius de la fontana* e un possibile caso di participio passato a valore attivo», in Carapezza, Francesco / Di Luca, Paolo / Sanguineti, Francesca / Scarpati, Oriana (a cura di), 2025. «*Babariol babariol barbarian*». *Studi in ricordo di Costanzo Di Girolamo*, Napoli, Federico II University Press, 61-75.
- Rieger, Dietmar, 1999. «*Senes breu de parguamina?* Zum Problem des gelesenen Lieds im Mittelalter», *Romanische Forschungen* 99, 1-18.
- Rivoletti, Christian, 2025. «Auerbach interprete della lirica d'amore medievale: l'influsso di Hegel e il disegno storico di *Mimesis*», in *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, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 8, 153-164.
- Sansone, Giuseppe E. (ed.), 1984-1986. *La poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, 2 voll., Milano, Guanda.
- Schrötter, Willibald, 1908. *Ovid und die Troubadours*, Halle, Niemeyer.
- Schultz-Gora, Oskar, 1915. *Altprovenzalisches Elementarbuch*, Heidelberg, Winter.
- Singer, Samuel, 1918. *Arabische und europäische Poesie im Mittelalter*, Berlin, Akademie der Wissenschaften.
- Stimming, Albert, 1873. *Der Troubadour Jaufré Rudel, sein Leben und seine Werke*, Berlin, Hettler.
- Vossler, Karl, 1908. *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, II, 1: *Die literarische Entwicklungsgeschichte*, Heidelberg, Winter.
- Wechssler, Eduard, 1909. *Das Kulturproblem des Minnesangs*, I: *Minnesang und Christentum*, Halle, Niemeyer.
- Zinelli, Fabio, 2002. «Gustav Gröber e i libri dei trovatori (1877)», *Studi Mediolatini e Volgari* 48 (2002), 229-274.

Auerbach interprete della lirica d'amore medievale: l'influsso di Hegel e il disegno storico di *Mimesis*

CHRISTIAN RIVOLETTI 

<https://orcid.org/0009-0007-9048-078X>
Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

1. *La lirica d'amore medievale all'interno del disegno storico di Mimesis*

Nel libro su Dante il confronto tra la poesia amorosa medievale e quella antica si restringe a un unico passo (Auerbach [1929] 2001, 30-31), nel quale peraltro la poesia antica viene indicata soltanto in modo indiretto e senza ulteriori specificazioni. Si tratta del seguente passaggio, dove Auerbach mette in luce come prima della poesia provenzale la poesia erotica non avesse espresso altro che la dimensione sensibile della passione amorosa, sottolineando dunque che i Provenzali furono i primi a realizzare quell'originale fusione del desiderio sensuale con la sfera metafisica che sta a fondamento della filosofia platonica:

[...] während bis zum Auftreten des Minnesanges die eigentliche Liebesdichtung nie etwas anderes ausgedrückt hat als die sinnliche Begierde in all ihren Abwandlungen, nie etwas anderes gepriesen hat als die sinnlichen Qualitäten ihres Gegenstandes — während sich die Dichter stets bewußt blieben ein leichtes, nicht der erhabenen Poesie und den großen Bildungsmächten angehöriges Thema zu behandeln und ihren wirklichen oder vorgeblichen Liebeszustand als etwas letzthin mit bloßem Genuß verknüpft, Vorübergehendes, sonst aber Krankhaftes und Unnatürliches betrachteten — hat sich nun eine Verschmelzung der sinnlichen Begierden mit den metaphysischen Grundlagen der Bildung vollzogen, die allen früheren Kulturen Europas fremd war. (Auerbach [1929] 2001, 30-31)¹

¹ Nel presente saggio introduttivo 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

[...] mentre fino al comparire del Minnesang la poesia d'amore vera e propria non aveva mai espresso altro che il desiderio dei sensi con tutte le sue sfumature, non aveva mai lodato altro che le qualità sensibili del suo oggetto, mentre i poeti erano sempre stati coscienti di trattare un tema leggero che non ricordava la poesia elevata e le grandi forze culturali, ed avevano considerato il loro stato amoroso, reale o fittizio, come una cosa legata esclusivamente al puro piacere e passeggera, se non morbosa e innaturale, si compì ora una fusione dei desideri dei sensi con i principi metafisici della cultura, che era estranea a tutte le precedenti civiltà europee.] (Auerbach [1929] 1999, 21)

Nel giovanile libro su Dante reperiamo dunque già l'intuizione che nella poesia antica l'amore avesse soltanto dimensione fisica e sensibile, e che invece nel Medioevo dei Provenzali e degli Stilnovisti si realizzasse un legame tra l'amore e la sfera spirituale.

Molti anni dopo, nel capolavoro di Auerbach, tale idea conoscerà uno sviluppo di grande rilievo, divenendo un importante momento di svolta all'interno di un complesso disegno storico, nel quale i riferimenti all'antichità e al Medioevo vengono integrati in un quadro più ampio che descrive processi di grande portata e che riguarda anche le epoche successive. Sono soprattutto due i passi di *Mimesis* nei quali troviamo tracce della ripresa e dell'ampliamento di questa idea. Nel primo, contenuto nella pagina finale del capitolo VI, dedicato al romanzo arturiano e cavalleresco, Auerbach si sofferma espressamente sulla concezione dell'amore nella letteratura volgare delle origini e sulla sua elevazione a tema di rango alto rispetto all'antichità:

Die antike Dichtung erkannte ihr [d.h. der Liebe] zumeist nur mittlere Würde zu; weder in der Tragödie noch im großen Epos ist sie als Gegenstand herrschend. Ihre zentrale Stellung in der höfischen Kultur wurde für den allmählich sich formenden hohen Stil der europäischen Vulgärsprachen vorbildlich; die Liebe wurde ein Gegenstand hohen Stils (wie es Dante in der Schrift *De Vulgari Eloquentia* II 2 bestätigt) und war oft der bedeutendste Gegenstand desselben. Damit ging Hand in Hand ein *Sublimierungsprozeß der Liebe*, der zur Mystik oder zur Galanterie führt; und *in beiden Fällen führt er weit fort von der konkreten Wirklichkeit der Welt*. Zu der *Sublimierung der Liebe* haben die Provenzalen und der italienische Neue Stil entscheidender beigetragen als die höfische Epik; doch auch diese hat bedeutenden Anteil an der Rangerhöhung der Liebe, indem sie sie in das Ständisch-Heldenhafte einführte und es mit ihm verschmolz. (Auerbach [1946] 2024, 147, corsivi miei)

[La poesia antica riconosceva all'amore per lo più soltanto una dignità media; esso non è l'argomento predominante né nella tragedia né nel grande epos. La sua posizione centrale nella civiltà cortese divenne esemplare per lo stile sublime, formantesi poco a poco nelle parlate volgari europee; l'amore divenne un argomento di stile sublime (come conferma Dante nel *De Vulgari Eloquentia*, II, 2) e ne fu spesso l'argomento principale. Di pari passo si ebbe un *processo di sublimazione dell'amore*, che conduce al misticismo o alla galanteria, e *in tutti e due i casi porta lontano dalla realtà concreta del mondo*. A questa *sublimazione*

le opere di Auerbach abbiamo 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.

dell'amore i provenzali e il dolce stil nuovo contribuirono in misura più decisiva che l'epica cavalleresca; ma anche questa ha una parte importante nel nobilitare l'amore che per essa entra nel mondo eroico-cavalleresco e con esso si fonde.] (Auerbach [1946] 1992, vol. I, 156, con qualche modifica, corsivi miei)

L'innovativo innalzamento dell'amore, introdotto dalla poesia medievale, diviene all'interno della complessiva architettura storica disegnata in *Mimesis* un momento di svolta determinante. Rispetto alla poesia (e più in generale alla letteratura) antica, «l'amore divenne un argomento di stile sublime», scrive Auerbach, tuttavia si assistette al contempo ad «un processo di sublimazione dell'amore» che lo allontanò dalla sua rappresentazione realistica. Tale allontanamento raggiunse il suo culmine nel misticismo e nella galanteria – e in quest'ultimo termine possiamo riconoscere un riferimento alle epoche posteriori, in particolare alla galanteria del successivo classicismo francese (su questo fenomeno torneremo sotto).

In queste righe, la concezione dell'amore viene messa direttamente in collegamento con il tema principale del libro (la rappresentazione della realtà), e in tal modo i suoi caratteri specifici divengono elementi di rilievo di quella dialettica che sta alla base del concetto di realismo auerbachiano. Secondo tale concetto, il realismo si ottiene quando elementi particolari, individuali, quotidiani, o comunque appartenenti alla sfera corporea e materiale divengono oggetto di un'attenzione seria e problematica, e possono dunque venir rappresentati attraverso uno stile alto, o addirittura sublime². Sono proprio la dimensione corporea e materiale, da una parte, e il tono alto e sublime, dall'altra, gli aspetti in gioco più rilevanti nei mutamenti della concezione dell'amore analizzati da Auerbach. Mentre nella poesia antica l'amore ha perlopiù una dimensione legata ai sensi e alla materia, e può essere oggetto di uno stile medio, nella poesia provenzale e stilnovistica avviene l'importante fusione tra il tema amoroso e lo stile elevato. È un momento determinante, perché pone le basi per una rappresentazione realistica moderna, dove gli elementi materiali, da una parte, e il tono alto, dall'altra, conoscono finalmente un'unione definitiva. Tuttavia tale sviluppo storico è tutt'altro che lineare: la fusione proposta dalla lirica medievale contiene infatti in sé, sin dalle sue origini, anche il germe della sublimazione, ovvero di un processo che, pur elevando la dimensione erotica, la scarnifica privandola della sua componente fisica e materiale. Tale processo troverà il proprio culmine successivamente, ovvero nella trattazione dell'amore offerta dalla letteratura dell'*Âge classique*, come Auerbach illustra in un passo del capitolo XV di *Mimesis* commentando una citazione dalla prefazione della *Fedra*, in cui Racine prende distanza dalla violenza fisica presente nei modelli di Euripide e di Seneca:

² Per una panoramica e una discussione del concetto di realismo letterario in Auerbach si rimanda a Rivoletti 2025a e, per il ruolo specifico del sublime in relazione al realismo, a Porter 2025.

Dabei lässt sich ein ganz allgemeiner Gegensatz zur Antike feststellen: in den antiken Werken ist die Liebe nur sehr selten ein Gegenstand hohen Stils; sie ist dort, wenn sie als Hauptgegenstand, also ohne Verbindung mit anderen, göttlich-schicksalhaften Motiven auftritt, nur in Dichtungen mittlerer Höhenlage behandelt; aber sobald von ihr die Rede ist, sei es selbst in einem erhabenen epischen oder tragischen Werk, wird ohne jede Scheu das Körperliche zur Sprache gebracht. Mit der französischen Tragödie ist es gerade umgekehrt. Sie hat die erhabene Auffassung der Liebe übernommen, wie sie sich in der höfischen Kultur und nicht ohne Mitwirkung der Mystik im Mittelalter entwickelt und im Petrarcismus weiter ausgebildet hatte [...] Aber bei alledem ist kaum ein Hauch von dem zu spüren, was der damalige Geschmack als niedrig und ungehörig empfand, vom Körperlichen und Geschlechtlichen. (Auerbach [1946] 2024, 385)

[Si determina una contrapposizione d'ordine generale rispetto all'arte antica: nelle opere antiche l'amore è assai di rado argomento di stile sublime; esso, quando sia l'argomento principale, e cioè senza legame con altre situazioni divine o fatali, vi è trattato soltanto in poesie di livello medio; ma non appena esso compaia, sia pur anche in un'opera sublime epica o tragica, è espresso senza alcun ritegno il lato somatico. Nella tragedia francese avviene proprio il contrario. Essa ha accolto la concezione sublime dell'amore quale si è formata nella cultura cortigiana, non senza influenza della mistica medioevale, e ulteriormente sviluppatasi col petrarchismo. [...] Ma in tutto questo è difficile rintracciare anche una briciola di quello che il gusto d'allora considerava basso e sconveniente, e cioè del corporale e del sessuale.] (Auerbach [1946] 1992, vol. II, 145, con qualche modifica)

La tesi dell'elevazione dell'amore realizzata dalla lirica medievale, alla quale Auerbach fa riferimento già nei suoi scritti a cavallo degli anni Venti e Trenta, fa dunque sistema con la sua concezione del realismo letterario e trova posto nella descrizione delle dinamiche storiche di lunga durata che caratterizzano l'evoluzione della letteratura occidentale. Sia la dimensione fisica e materiale, sia lo stile alto, che conferisce dignità a ciò che viene rappresentato, sono elementi imprescindibili per una moderna rappresentazione realistica dell'amore. L'alternante presenza dell'uno o dell'altra nelle varie fasi della concezione dell'amore considerate da Auerbach (antichità, lirica medievale e classicismo francese) ci mostra il tortuoso processo compiuto dalla cultura occidentale per pervenire al realismo moderno, e ne costituisce al contempo un importante presupposto.

2. *L'influsso dell'Estetica di Hegel e l'originalità della tesi di Auerbach*

L'*Estetica* di Hegel ha influenzato in modo profondo e duraturo il pensiero di Auerbach, a partire almeno dal libro su Dante del 1929 sino alla concezione di filosofia della storia alla base di *Mimesis*³. Ed è proprio nell'*Estetica*, in particolare

³ Per una ricostruzione dell'influsso concettuale e terminologico esercitato dall'*Estetica* hegeliana sull'idea di realismo letterario elaborata da Auerbach nel corso della sua vicenda intellettuale si rimanda a Rivoletti 2025a. Sull'importanza della concezione di filosofia della storia in Hegel e Auerbach vedi Mazzoni 2007 e 2022 e, adesso, Valagussa 2025, in part. § II. Riguardo

nel paragrafo dedicato al concetto dell'amore (Hegel 1970, 182-190; Hegel 1997, 625-628), che possiamo riconoscere la fonte di alcune idee espresse da Auerbach sulla rappresentazione letteraria dell'amore. Vi reperiamo innanzitutto l'origine dei rilievi relativi all'arte classica, ovvero dell'osservazione (presente in entrambi i passi di *Mimesis* citati nel precedente paragrafo) che l'amore nella lirica antica non costituisca un genere di stile alto, e anche della considerazione (presente anch'essa nel passo sopra citato, tratto dal capitolo XV di *Mimesis*) che l'amore venga concepito prevalentemente in una dimensione legata al piacere fisico e sensibile. Hegel afferma infatti che

In dieser subjektiven Innigkeit der Empfindung kommt die Liebe in der klassischen Kunst nicht vor und tritt überhaupt *nur als ein für die Darstellung untergeordnetes Moment oder nur nach der Seite des sinnlichen Genusses* auf. (Hegel, 1970, 183, corsivi miei)

[Nell'arte classica l'amore non si trova in tale intimità di sentimento, ed in generale si presenta *solo come un momento subordinato per la manifestazione, oppure solo per il lato del godimento sensibile.*] (Hegel 1997, 631, corsivi miei)

A convalida di questa tesi seguono vari esempi tratti dall'epica di Omero, dalla lirica di Saffo e di Anacreonte, nonché dai tre grandi tragici greci. In merito a questi ultimi, va rilevato che Hegel fa riferimento proprio alla «colpevole [...] passione dei sensi» (Hegel 1997, 632) che caratterizza la *Fedra* di Euripide – un rimando che ha molto probabilmente ispirato le riflessioni di Auerbach sul confronto tra Racine e la tragedia antica nel passo sopra citato del capitolo XV di *Mimesis*.

Anche la poesia latina, si afferma nell'*Estetica*, rientra in questa caratterizzazione, mentre è proprio con la poesia del Medioevo italiano (qui il primo riferimento è Petrarca, ma nelle righe successive si rimanda anche a Dante) che si assiste a un mutamento della concezione dell'amore, mutamento che implica l'attribuzione di una maggiore importanza e il coinvolgimento di una sfera più elevata e quasi spirituale, capace di andare al di là della dimensione puramente corporea e sensuale:

Dasselbe ist in der römischen Poesie der Fall, wo die Liebe nach Auflösung der Republik und Strenge des sittlichen Lebens mehr oder weniger *als ein sinnlicher Genuß erscheint*. Dagegen hat den *Petrarca* [...] eben diese Phantasieliebe, die sich unter dem italienischen Himmel in der kunstgebildeten Inbrunst des Herzens *mit Religion verschwisterte*, unsterblich werden lassen. Auch *Dantes Erhöhung* ging aus von seiner Liebe zu Beatrice, die sich dann in ihm *zu religiöser Liebe erklärte* [...]. (Hegel 1970, 185, corsivi miei)

[Lo stesso avviene nella poesia romana, in cui l'amore appare, dopo la caduta della repubblica e l'allentarsi della vita etica, più o meno *come un godimento sensuale*. Invece *Petrarca* [...] è divenuto immortale proprio per questo amore della fantasia, che sotto il cielo italiano *si è affratellato con la religione* nel fervore artistico del cuore. Anche *l'elevazione di Dante* è

all'influsso di Hegel sullo storicismo di Auerbach andranno infine comunque tenuti presenti, a mio avviso, l'idea di prospettivismo storicistico e il «senso del limite che Vico attribuisce all'interprete», in quanto 'correzione' del carattere assoluto della filosofia della storia ottocentesca (su questi aspetti mi permetto di rinviare a Rivoletti 2009, in part. 110-111).

partita dal suo amore per Beatrice, che si è in lui *trasfigurato in amore religioso* (...)] (Hegel 1997, 631, corsivi miei)

Dall'*Estetica* dunque Auerbach trae la contrapposizione fondamentale tra le due concezioni dell'amore: quella antica e quella medievale, la quale per prima introduce la dimensione spirituale ed eleva il tono del soggetto erotico. Ma non è tutto: sempre da Hegel viene tratta anche l'idea che tale elevazione sia destinata a trasformarsi successivamente, nella letteratura del classicismo francese del XVII e XVIII secolo, in una sensibilità fatta di galanteria (termine che viene letteralmente ripreso in *Mimesis*) e in un sentimento «sublimato» (altro concetto che viene preso a prestito da Auerbach):

Bei den späteren Franzosen wird sie dagegen *mehr galant*, nach der Eitelkeit hingewendet, eine zur Poesie oft höchst geistreich mit sinnvoller Sophisterei *gemachte* Empfindung, bald ein Sinnengenuß ohne Leidenschaft, bald eine Leidenschaft ohne Genuß, eine *sublimierte*, reflexionsvolle Empfindung und Empfindsamkeit. – Doch ich muß diese Andeutungen, welche auszuführen hier der Ort nicht ist, abbrechen. (Hegel 1970, 185-186, corsivi miei, tranne 'gemachte' già in corsivo nel testo originale)

[Nei Francesi del periodo tardo esso diviene *più galante*, rivolto alla vanità, un sentimento fatto poesia spesso con molta ingegnosa sofisticheria, ed ora presentato come un godimento sensuale senza passione, ora come passione senza godimento, come sentimento e sensibilità *sublimata*, riflessiva. Ma devo interrompere queste indicazioni, che non è qui il luogo di sviluppare ulteriormente.] (Hegel 1997, 633, corsivi miei).

In definitiva, Auerbach deriva dall'*Estetica* l'idea stessa di una dialettica tra dimensione sensuale e passione sublimata, dialettica sulla quale Hegel (anche in questo passo conclusivo del paragrafo) insiste, utilizzandola per evidenziare i mutamenti storici della concezione amorosa.

La frase finale del paragrafo dell'*Estetica*, nella quale Hegel dichiara di dover «interrompere» le proprie considerazioni, si presta ad essere interpretata come un invito, rivolto al lettore, a proseguire ed approfondire le intuizioni ivi esposte ed appena abbozzate. Auerbach sembra aver raccolto tale invito: il riferimento alle idee hegeliane è tutt'altro che una ripresa pedissequa, risulta invece un punto di partenza per dare sostanza alle tesi dell'*Estetica* con osservazioni specifiche ed argomentazioni più precise. Se Hegel si era limitato ad asserire che l'amore conosce nel Medioevo un innalzamento di rango, andando al di là della dimensione sensibile, Auerbach illustra invece come tale superamento rechi con sé una differente concezione della donna e del rapporto tra i due sessi. Infatti, egli sostiene, se nella poesia antica l'amata era semplice oggetto passivo del desiderio sensuale maschile, nel Medioevo la donna, elevandosi a una posizione superiore a quella dell'uomo che la venera come un'entità irraggiungibile, assurge a una nuova dignità spirituale, la quale costituisce il fondamento stesso dell'innalzamento stilistico riscontrabile nella lirica coeva. Il concetto viene ben illuminato in un passo degli appunti del corso universitario sulla poesia d'amore medievale che abbiamo trascritto e tradotto nel presente fascicolo di *Polythesis*:

[...] der wesentliche Gehalt der provenzalischen Dichtung und des Minnesangs überhaupt ist die Liebe, es handelt sich grundsätzlich um Liebesdichtung und ich habe schon Gelegenheit gehabt zu erwähnen, dass gerade darin der grundlegende Unterschied zur Antike liegt, dort eine vollkommen sinnliche, auf Genuss und Erfüllung aufgebaute Lyrik, in der der Mann führend ist und die Frauen zwar begehrt, aber nicht geehrt, nicht als gleichberechtigt, geschweige als höherstehend betrachtet werden – hier eine die [sic!] Verehrung des Mannes zu der unerreichbaren Herrin, eine fast mystische Hingabe, bei der die sinnlichen Motive nur ganz entfernt anklingen. In der Antike ist die Liebeslyrik ein leichteres $\gamma\epsilon\upsilon\omicron\sigma$ der Dichtung und die Liebe selbst ein im wesentlichen physisches Phänomen: der Minnesang erhebt sie zur höchsten im wesentlichen seelischen Würde und das Singen von ihr ist Dichtung erhabensten Stils. (*infra*, 10r)⁴

[...il contenuto essenziale della poesia provenzale e del *Minnesang* in generale è l'amore: si tratta fondamentalmente di poesia amorosa, e ho già avuto occasione di ricordare che proprio qui risiede la differenza fondamentale rispetto all'antichità: là una lirica completamente sensuale, costruita sul godimento e sul compimento, nella quale l'uomo è la figura dominante e le donne, pur desiderate, non vengono tuttavia onorate, e non vengono considerate né alla pari, né tanto meno come esseri superiori – qui invece la venerazione dell'uomo verso una signora irraggiungibile, una dedizione quasi mistica nella quale i motivi sensuali risuonano soltanto assai da lontano. Nell'antichità la lirica amorosa è un genere poetico più leggero, e l'amore stesso è un fenomeno essenzialmente fisico; il *Minnesang* la innalza alla più alta dignità, essenzialmente spirituale, e il canto dell'amore diventa poesia di stile supremamente elevato.] (*infra*, 10r)

Il confronto con la fonte hegeliana ci permette di misurare ed apprezzare la precisione argomentativa e l'originalità delle tesi sostenute da Auerbach. Sicuramente l'idea più innovativa, e al contempo più significativa, è rappresentata dalla teoria sull'origine neoplatonica dell'elevazione del concetto di amore realizzata dalla poesia medievale – un'idea che non è in alcun modo presente nell'*Estetica* hegeliana, e che, perlomeno in questa forma di inquadramento all'interno di un'evoluzione storico-letteraria di lunga durata, non risulta reperibile neppure negli studi coevi sulla lirica del Medioevo (questi ultimi vengono passati in rassegna da Auerbach negli appunti preparatori del corso universitario)⁵. È nella frase immediatamente successiva al passo citato sopra, che Auerbach avanza la propria tesi originale:

⁴ Tutti i rimandi tra parentesi si riferiscono alla numerazione delle carte del ms. originale, indicata all'interno della trascrizione e della traduzione offerte nel presente fascicolo.

⁵ In proposito vanno però ricordati gli spunti che Auerbach poteva trovare in un libro che non risulta nella bibliografia posta in apertura del manoscritto contenente i suoi appunti per il corso universitario sulla poesia d'amore medievale. Mi riferisco alle indicazioni presenti nel primo volume dell'opera di Eduard Wechssler *Das Kulturproblem des Minnesangs*, I: *Minnesang und Christentum* (Wechssler 1909), alle quali Auerbach fa riferimento nella carta 5r dei suoi appunti e che sono state accuratamente analizzate da Matthias Bürgel (2025). Tuttavia le intuizioni di Wechssler non si iscrivono in un'ottica di lunga durata e all'interno di quella complessità di dinamiche storiche in gioco descritte da Auerbach e su cui ci soffermiamo nelle pagine seguenti di questo saggio introduttivo.

Und doch hat diese Rangerhöhung der Liebe als Gesinnung eine antikische Wurzel – freilich nicht in der Liebeslyrik der augusteischen Dichter, sondern im Platonismus. (*infra*, 10r)

[E tuttavia questa elevazione di rango dell'amore come disposizione interiore ha una radice antica – certo non nella lirica amorosa dei poeti augustei, bensì nel platonismo.] (*infra*, 10r)

Seppure tale tesi sia già presente anche nel libro su Dante del 1929, è soltanto negli appunti preparatori del corso, che abbiamo qui riprodotto, che Auerbach ci offre una descrizione dell'evoluzione storica della concezione neoplatonica in rapporto al concetto di amore. In proposito, evidenzia la trasformazione che attraversa il lungo periodo della tarda antichità e che conduce sino al Medioevo: durante questa fase, all'interno di un intreccio di tradizioni che coinvolgono, oltre al neoplatonismo, anche la mistica cristiana, si sviluppa una concezione secondo la quale le apparenze terrene vengono interpretate non in quanto tali, ma come segni e simboli del sovrannaturale e del divino. Di conseguenza l'imperfetto amore terreno viene considerato come un gradino indispensabile per raggiungere la pienezza e perfezione dell'amore divino, il quale risiede nella dimensione ultraterrena. È proprio su questo fondamento cristiano-neoplatonico che nel Medioevo possono sorgere la lirica provenzale e quella stilnovistica. Auerbach spiega come, al suo interno, il concetto di sottomissione e di servitù d'amore acquisiscano un carattere spirituale, inseguendo la ricerca della virtù e della perfezione, in una maniera analoga a quanto già teorizzato «nel *Simposio* platonico, soltanto trasformato mediante il rivestimento in forme contemporanee di concetti e terminologie cristiane e feudali» (*infra*, 12r). Tutto questo fa sì che l'amore si allontani dalla dimensione corporea e che la passione venga sublimata⁶. In questi appunti troviamo dunque anche una spiegazione dettagliata della genesi del procedimento della sublimazione, che invece nel passo già citato del capitolo VI di *Mimesis* viene soltanto accennato.

È a questo punto, inoltre, che Auerbach introduce il concetto di “Vulgärplatonismus” (“platonismo volgare”), cercando subito di spiegare il senso del composto da lui appositamente coniato per illustrare la proposta teorica:

eben darum nenne ich es Vulgärplatonismus, denn die Minne verhält sich zur echten platonischen Liebe genau wie die Vulgärsprache der Romania zum klassischen Latein – in beiden Fällen ist die neue mittelalterliche Form durch ‘natürliche historische volksmässige unterliterarische’ Entwicklung aus der alten ursprünglichen erwachsen; wobei ‘natürlich’, ‘historisch’, ‘volksmässig’ [13r], ‘unterliterarisch’ im Gegensatz steht zur künstlichen, historistischen, gelehrten und auf die antiken Quellen zurückgreifenden Bemühungen der

⁶ Al processo di sublimazione della passione amorosa Auerbach farà riferimento anche all'interno della magistrale ricostruzione dell'evoluzione storica del termine *passio* offerta nel saggio *Passio als Leidenschaft* (cfr. Auerbach [1941] 1970, 157, 174 e *passim*). È interessante ricordare che, limitatamente alla lirica trobadorica, è stato recentemente mostrato come nel suo sviluppo diacronico si assista ad una progressiva spiritualizzazione dell'elemento corporeo nella concezione e nella verbalizzazione stessa del discorso amoroso (Gubbini 2009).

Humanisten, die darauf hielten das klassische Latein und die ursprüngliche platonische Lehre wiederaufleben zu lassen – nicht aber stehen die Worte natürlich historisch volkmässig unterliterarisch im Gegensatz zu Bildung und Kultur – der Vulgärplatonismus und die Vulgärsprachen haben zu dieser Zeit bereits eine sehr hohe Bildung und Kultur, zwar anders als die antike oder die humanistische, aber bereits eine sehr komplizierte und traditionsbeladene Hochkultur. (*infra*, 12r-13r)

[Proprio per questo lo chiamo platonismo volgare [*Vulgärplatonismus*], poiché la *Minne* si pone nei confronti del vero amore platonico esattamente come la lingua volgare della Romania nei confronti del latino classico: in entrambi i casi la nuova forma medievale è cresciuta dall'antica originaria attraverso uno sviluppo naturale, storico, popolare, subletterario; laddove “naturale, storico, popolare, subletterario” si contrappone agli sforzi artificiali, storicistici, eruditi e rivolti alle fonti antiche degli umanisti, i quali miravano a far rivivere il latino classico e la dottrina platonica originaria – i termini “naturale”, “storico”, “popolare”, “subletterario” [13r] non sono dunque in opposizione a istruzione e cultura: il platonismo volgare e le lingue volgari possiedono già, a questa altezza cronologica, un livello molto elevato di formazione e di cultura, senz'altro diverso da quello antico o umanistico, e tuttavia già una cultura alta, molto complessa e ricca di tradizione.] (*infra*, 12r-13r)⁷

Importante è la precisazione che il concetto di “Vulgärplatonismus” non vada inteso in senso deteriore, bensì come un'evoluzione storica «naturale» e «popolare», che sta in opposizione agli «sforzi artificiali, storicistici, eruditi [...] degli umanisti» – e andrà sottolineato che tale opposizione, nella quale il primo termine acquisisce una connotazione positiva, mentre il secondo può nascondere tendenze ed esiti negativi, è ricorrente nel pensiero di Auerbach, applicata ad ambiti ed epoche diverse⁸.

⁷ E nel foglio 9v, si legge la seguente frase: «das innere Centrum und der entscheidende Gehalt dieser altprovenzalischen Dichtung aus der die moderne europäische Poesie entstanden ist, ist die Liebe – die Liebe in einer ganz eigentümlichen Ausprägung, die zwar der antiken Liebesdichtung völlig fernsteht, die aber meiner Überzeugung nach trotzdem eine Fortsetzung und Umbildung antiker Motive ist – nämlich ein vulgär umgebildeter Neuplatonismus» [«il centro interiore e il contenuto decisivo di questa poesia antico-provenzale, dalla quale è nata la poesia europea moderna, è l'amore – l'amore in una configurazione del tutto peculiare, che senz'altro è completamente lontana dalla poesia amorosa antica, ma che, a mio avviso, è nondimeno una continuazione e una rielaborazione di motivi antichi – vale a dire un neoplatonismo riplasmato in forma volgare»].

⁸ L'opposizione tra un'evoluzione storica «naturale» e «popolare», da una parte, e un mutamento imposto invece attraverso «sforzi artificiali», dall'altra, è una costante del pensiero storicistico di Auerbach e sta alla base anche del suo modo di concepire le trasformazioni storico-linguistiche. Risulta evidente, ad esempio, da un passo di una delle conferenze tenute durante l'esilio all'Università di Istanbul, nel quale si propone un confronto, tutto interno alla storia della lingua francese, tra il modo di agire dei riformatori del Cinquecento e quelli del secolo successivo. Mentre i primi, ricorrendo al modello del greco e del latino, oltre che a varie altre strategie erudite, andarono incontro a un definitivo insuccesso rischiando di snaturare e far crollare l'impianto stesso della lingua, i riformatori del XVII secolo – osserva Auerbach – cercarono di plasmare «l'uso linguistico basandosi sul modello popolare – ovvero, come disse Malherbe, sulla parlata dei facchini di Saint-Jean», ottenendo in tal modo risultati storicamente determinanti e duraturi, e mostrando un principio di validità generale secondo il quale le riforme linguistiche non possono venire artificialmente imposte e «il fondamento di ogni lingua [...] [è piuttosto] la lingua parlata dal popolo» (cito dal saggio intitolato *La formazione delle lingue nazionali nell'Europa del XVI*

Il prefisso “Vulgär-” non va quindi interpretato come assenza di istruzione e di cultura: rinvia invece, spiega Auerbach, a «un altissimo grado di istruzione e cultura» e a una tradizione di lunga durata, ovvero quella tardoantica a cui fanno riferimento le righe precedenti. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a spiegazioni e distinzioni che non troviamo nei testi di Auerbach sinora conosciuti⁹, e che ci inducono dunque a leggere le pagine qui riprodotte come una testimonianza importante dell’evoluzione del suo pensiero.

Riferimenti bibliografici

- Auerbach, Erich, [1929] 2001. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, 2. Auflage mit einem Nachwort von Kurt Flasch, Berlin-New York, De Gruyter.
- Auerbach, Erich, [1929] 1999. *Dante, poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 3-161.
- 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, [1941] 1970. «"Passio" come passione», in *San Francesco, Dante, Vico ed altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato, 155-175.
- 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, 1953. «Epilegomena zu *Mimesis*», *Romanische Forschungen* 65, 1-18.

secolo, in corso di pubblicazione in Auerbach 2026; ho analizzato questo passo in Rivoletti 2025b, 1084-1085).

⁹ Nel libro su Dante, lo studioso aveva scelto di adottare il termine “Vulgärspiritualismus” (“spiritualismo volgare”, Auerbach [1929] 2001, 25 ss.; Auerbach [1929] 1999, 17 ss.), sottolineando che si trattava di un «Hilfswort», ovvero di una sorta di termine ausiliario: «die Erkenntnis, daß das unmittelbare Erbe der Antike für Europa [...] der synkretistisch getrübe Neuplatonismus, der sich mit dem Christentum verband, und für den wir das Hilfswort Vulgärspiritualismus gebrauchen, diese Erkenntnis ist noch längst nicht allgemein wirksam geworden»; «non è ancora universalmente accettata l’idea che l’erede diretto dell’antichità, per l’Europa, [...] fu [...] Il neoplatonismo, oscurato dal sincretismo, che si unì al cristianesimo, e per il quale noi ricorriamo al termine di spiritualismo volgare» (Auerbach [1929] 2001, 30; Auerbach [1929] 1999, 20, dove però la parola «Hilfswort» non viene tradotta). Molto tempo dopo, l’adozione di questo neologismo verrà criticata dallo stesso Auerbach come tentativo artificioso di categorizzazione (Auerbach 1953, 16; Auerbach, [1953] 2022, 91): tale autocritica solleva l’ipotesi che Auerbach, dopo la stesura del saggio su Dante, potesse sentirsi non ancora soddisfatto riguardo alla scelta terminologica, e abbia cercato nuove soluzioni (come ad esempio il termine adottato negli appunti del corso del 1930/1931, effettivamente più efficace per la sua capacità di rinviare alla radice platonica), prima di abbandonare del tutto la strada dei neologismi (come ci spiega la pagina degli *Epilegomena*).

- Auerbach, Erich, [1953] 2022. «Epilegomena a *Mimesis*», in Auerbach 2022, 73-92.
- 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, 2026. *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.
- Bürgel, Matthias, 2025. «*Inspirations néoplatoniciennes: Auerbach e i trovatori*», in *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, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 8, 51-75.
- Gubbini, Gaia, 2009. *Tactus, osculum, factum. Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma, Nuova Cultura.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1970. *Vorlesungen über die Ästhetik II* (Werke, vol. XIV), 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.
- Mazzoni, Guido, 2007. «Auerbach: una filosofia della storia», *Allegoria* 56, 80-101.
- Mazzoni, Guido, 2022. «Il paradosso di Auerbach», in Auerbach 2022, 9-52.
- Porter, James I., 2025. «La teoria del sublime secondo Auerbach», in *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, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 7, 25-45.
- 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, 2025a. «Il “principio dell'immersione”: realismo letterario e storicismo in Erich Auerbach», in *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, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 7, 49-76.

- Rivoletti, Christian, 2025b. «*Le peuple en armes: A Rediscovered French Typescript on the History of War Literature by Erich Auerbach (Istanbul, 1940-41)*», in *Literature, War, and Exile: A Rediscovered Typescript by Erich Auerbach (Istanbul, 1940-41)*, Special Dossier edited by Christian Rivoletti, *Modern Language Notes* 140 (5), 1167-1190 [disponibile anche in versione online open access; URL: <https://muse.jhu.edu/issue/56303> consultato il 16/12/2025].
- Valagussa, Francesco, 2025. «Auerbach. Figura e senso storico. Il progetto di una filologia della letteratura mondiale», in *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, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 8, 261-273.
- Wechssler, Eduard, 1909. *Das Kulturproblem des Minnesangs*, I: *Minnesang und Christentum*, Halle, Niemeyer.

Nota al testo

MATTHIAS BÜRCEL 

<https://orcid.org/0009-0001-0217-4405>

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

CHRISTIAN RIVOLETTI 

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

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Il manoscritto, riscoperto da Christian Rivoletti, è conservato presso il Deutsches Literaturarchiv e consiste di 21 fogli sciolti, numerati a mano¹. Il testo in lingua tedesca – indubbiamente autografo, come risulta da confronti con manoscritti coevi – è stato vergato sul *recto* dei fogli con grafia regolare, in parte su carte prive di rigatura (cc. 1-12), in parte su fogli con rigatura a quadretti (cc. 13-21)², lasciando sempre un margine a sinistra, in corrispondenza delle quattro perforazioni³.

Sul *verso* delle cc. 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16 e 17 sono state eseguite inoltre integrazioni riferite di norma a passi che si leggono sul *recto* della carta successiva: ciò rende evidente che si tratta di aggiunte eseguite dall'autore durante la stesura stessa degli appunti. Alcune integrazioni, consistenti ad

¹ Il manoscritto è conservato nella *Handschriftensammlung* (collezione manoscritti) del lascito di Auerbach, con il titolo „Provenzen“ (Zugangsnummer: HS.2005.0012; Mediennummer: HS009762405). Nell'allestimento dell'edizione si deve a Matthias Bürgel la trascrizione del testo tedesco e la redazione di buona parte delle note a piè di pagina. L'intero lavoro di edizione del testo è frutto di riflessioni comuni e del lavoro di collaborazione di entrambi i curatori. Si ringraziano Claude Auerbach e il Literaturarchiv Marbach per aver gentilmente concesso la pubblicazione del testo.

² Il numero delle righe per pagina oscilla fra 29 e 34, la maggioranza delle pagine consiste di 32-33 righe.

³ Tale margine si restringe tuttavia nel corso della stesura del testo, giungendo quasi a corrispondere nella parte in basso di alcune delle ultime carte al solo spazio della perforazione delle carte.

esempio in meri riferimenti bibliografici, sono contraddistinte da asterischi inseriti nel corpo del testo; per altre, invece, manca ogni indicazione in merito alla loro collocazione precisa. Alla c. 3r, due linee verticali che incontrano in basso una linea orizzontale sembrano segnalare che la porzione di testo così marcata vada letta dopo l'integrazione apportata alla c. 2v.

Le numerose correzioni *currenti calamo* sono state effettuate invece mediante cassatura del contenuto da sostituire e stesura della seconda versione nell'interlineo, dove si leggono anche le amplificazioni prive di riverberazioni sul testo precedente. Alla c. 15r, si trova un'aggiunta collocata eccezionalmente oltre il margine sinistro in alto. L'unica integrazione del testo apportata in un secondo momento, come sembra indicare il colore d'inchiostro diverso, si registra alla c. 18r.

L'intero testo non è scandito da alcuna suddivisione interna; tuttavia i rientri a destra segnalano sistematicamente l'inizio di un nuovo argomento.

Nella trascrizione del testo che riportiamo di seguito, abbiamo mirato a rendere fluida, per quanto possibile, la lettura dello scritto auerbachiano. A tal fine abbiamo corretto tacitamente le sviste e i *lapsus calami* evidenti, integrando ove necessario anche alcune lettere mancanti. Inoltre, abbiamo sciolto tutte le abbreviazioni utilizzate dall'autore. Non siamo invece intervenuti, ovviamente, sui pochi casi di appunti non sviluppati in frasi complete. Sono stati altresì rispettati gli scostamenti dalle norme ortografiche correnti nonché alcuni usi idiosincratici di Auerbach (come ad esempio la rinuncia alla lettera β). L'interpunzione corrisponde a quella di Auerbach, salvo alcuni rari casi in cui si è intervenuti per garantire la comprensione corretta del testo. Mentre nel ms. non vengono contraddistinti i titoli delle opere letterarie e i termini in lingue diverse dal tedesco, nella trascrizione ci siamo avvalsi in ambedue i casi dei corsivi. La divisione in capoversi segue rigorosamente i rientri a destra riscontrabili nel ms. Abbiamo avuto cura, inoltre, di indicare l'inizio di una nuova carta fra parentesi quadre.

Nel testo abbiamo direttamente integrato le aggiunte apportate sul *verso* delle carte sopraelencate, segnalando in nota casi dubbi ed eventuali osservazioni. Le note, che sono tutte state aggiunte dai curatori, permettono inoltre al lettore di ricostruire lo sviluppo diacronico del testo: ci siamo infatti serviti della sigla «CORR.» per le lezioni vergate in prima battuta e poi corrette da Auerbach tramite cassatura, nonché della sigla «AGG.» per indicare le integrazioni successive, apportate nell'interlineo. Si segnala che il richiamo di nota segue sempre l'ultima parola del segmento di testo interessato: quest'ultimo viene riportato in nota includendo ogni volta sia la parola precedente alla variante effettuata, sia quella immediatamente successiva ad essa. Nelle note, inoltre, abbiamo riportato la lezione primitiva cassata (la quale risulta in effetti cassata anche nel ms.) e abbiamo invece posizionato fra due asterischi la lezione che Auerbach ha aggiunto in un secondo momento, e che noi abbiamo dunque

messo a testo. Sempre in nota sono state registrate inoltre le aggiunte marginali, contraddistinguendole tramite la sigla «MARG.».

Dell'intero testo offriamo infine anche una traduzione in lingua italiana. Questa è stata realizzata rispettando del testo originale sia il tono, per molti versi vicino a un parlato accademico, sia alcuni tratti strutturali del carattere di appunti (ad esempio in vari passi sono state mantenute anche nella traduzione le frasi con costruzione nominale, prive di verbo), e cercando tuttavia nel complesso di offrire al lettore italiano un testo leggibile e scorrevole. Per comodità del lettore italofono, nella traduzione abbiamo riprodotto tutte le note di carattere esplicativo che corredano la trascrizione del testo tedesco. Al contrario, delle note che compongono l'apparato critico testuale della trascrizione del manoscritto originale abbiamo offerto nella traduzione italiana soltanto una piccola scelta, selezionando esclusivamente quelle che riportano le porzioni di testo più ampie e significative (in modo che tali porzioni risultino disponibili anche in traduzione italiana), e rinviando invece il lettore per tutti i dettagli all'apparato completo che corredera l'edizione del testo tedesco.

Erich Auerbach, *La lirica d'amore medievale: i provenzali*¹

Trascrizione dal manoscritto originale tedesco

[1r] Provenzalen

allgemeine Einteilung 14 Stunden. 3 Einführung, 3 Interpretation, 3 Musik,
2 Übertragung nach Italien mit *trobar clus*, 3 Interpretation Italienisch

Literatur

Für Provenzalisch Diez, Anglade – Bartsch, Crescini, Appel,
*Origines*², Lommatzsch (Übersetzungen Diez, Heyse, Bartsch) – Schulz-Gora
Altprovenzalisches Elementarbuch – Lexikon Raynouard-Levy³

Für Italienisch: Gaspary, de Sanctis, Bertoni (*il Duecento* in der
Storia letteraria d'Italia), – Monaci – Casini⁴ (Casini in Groeber, *Grundriss*)⁵

Für das hier behandelte Problem: Vossler und E.A.⁶

Texte

Die provenzalische Dichtung, von der wir zuerst zu sprechen haben, beginnt um 1100. Sie entwickelt sich im Laufe von 50⁷ Jahren zu⁸ grosser Blüte, beginnt seit der ersten Hälfte des⁹ 13. Jhd. zu verfallen und ist mit dem Ende dieses Jahrhunderts, unter dem Einfluss politischer und kulturelle Veränderungen, erledigt. Sie umfasst geographisch ganz¹⁰ Südfrankreich, ebenso¹¹ wie die provenzalischen Gebiete von der Garonnemündung in hohem Bogen nach

¹ Il titolo è redazionale: il manoscritto originale, per la cui descrizione si rinvia alla *Nota al testo*, oltre che ai particolari indicati nei saggi introduttivi di Bürgel 2025 e di Rivoletti 2025, non reca un titolo. Le note a piè di pagina sono dei curatori.

² *Origines* nell'interlineo. Si tratta, come si può presumere dal prosieguito del testo (infra, 3r-4r), di Jeanroy [1889] (1925³) e/o di Paris (1912).

³ Supponiamo che si tratti delle opere seguenti: Diez (1829), Anglade (1929), Bartsch (1904), Crescini (1926), Appel (1912), Lommatzsch (1917), Schultz-Gora (1915), Raynouard (1836-1845), Levy (1894-1924). Per identificare l'edizione della rispettiva opera probabilmente utilizzata da Auerbach (nel caso che ve ne fossero più di una, come per esempio, nei testi di Appel e di De Sanctis), ci si è serviti dell'elenco della sua biblioteca conservato presso lo Harry Ransom Center (1960).

⁴ Auerbach dovrebbe riferirsi qui, così pensiamo, a Gaspary (1885), De Sanctis (1928), Bertoni (1930), Monaci (1912), Casini (1901).

⁵ «Casini in Groeber, *Grundriss*» è stato aggiunto al margine sinistro, il nome di Casini all'interno dell'elenco è stato sottolineato

⁶ Crediamo che tali volumi si possano identificare con Vossler (1908) e Auerbach (1929).

⁷ CORR.: von 100 50

⁸ CORR.: Jahren von zu

⁹ CORR.: seit demr Anfang ersten Hälfte des

¹⁰ CORR.: geographisch fast ganz

¹¹ Südfrankreich, also ausser der heutigen Provence das Languedoc ebenso

Norden, das Gebiet von Limoges miteinflussend, dann südöstlich bis zu den Alpen und mit ihnen zum Meer. Für die, die es nicht wissen: Provenzalisch eigene Sprache, gegenüber Französisch, dem Katalanischen näher. Hauptunterschied 'chanter' 'cantar' (Palatalisierung k, freies a > e)¹². Die provenzalische Dichtung auf einem alten Kulturgebiet: griechische Ansiedlungen; römische *Provincia*, während des ganzen Mittelalters vermutlich¹³ höhere Kultur. Die provenzalische Poesie hat sehr früh bei Beginn der philologischen Studien Interesse erregt. Ein französischer mehr Sammler als Gelehrter Raynouard, dann deutsche Romantik, Diez.

¹⁴Das grosse Interesse der provenzalischen Poesie wegen ihres grossen Einflusses und ihrer Verbreitung. Sie gilt als Anfang der gesamten europäischen Minnesangs und der Kultur der hohen Minne, für¹⁵ Frankreich ist das sicher, für Deutschland zum mindesten in sehr hohem Grade zutreffend, und nicht nur dieses: sie bildet weit früher als die übrigen romanischen Sprachen eine eigene Literatursprache (Koinè von Dialekten verschieden), und diese Literatursprache [2r] erobert als solche Gebiete ausserhalb des provenzalischen Sprachgebiets, in Norditalien und Teilen Spaniens, wo man provenzalisch zu dichten begann; das hat sich zwar nicht gehalten, aber bei der Geburt der italienischen nationalen Dichtung¹⁶ hat die provenzalische gewiss Pate gestanden, die italienische Liebesdichtung, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts am Hof Friedrich II. und Toskana erwacht, steht völlig unter provenzalischem Einfluss, sie entlehnt ihr die Terminologie und die wichtigsten Kunstformen, und sie bestimmt das Werden der grossen italienischen Dichterschule des Dolce Stil Nuovo, aus der Dante stammt. Dante aber seinerseits ist der Anfang der modernen spätmittelalterlichen Poesie überhaupt, und somit steht die provenzalische Dichtung gleichsam in direkter Linie als Ahnherr nicht nur des Minnesangs, sondern auch der modernen europäischen Dichtung da – um so mehr als das Ausfallstor des Danteschen Dichtungsstils nach Europa Petrarca war, der seinerseits in der Provence geboren und erzogen ist und unmittelbar Beziehungen zu den Provenzalen besass¹⁷. Von der Wirkung aber des Petrarkismus können Sie sich gar keine zu grosse Vorstellung machen – weit über die Epochen, die man

¹² In verità la palatalizzazione di /k/ + A latina è anche un tratto dei dialetti provenzali settentrionali «e coesiste nella lingua letteraria affianco a forme non palatalizzate» (Di Girolamo / Lee 1996, 38).

¹³ CORR.: Mittelalters ~~unvergleichlich~~ vermutlich

¹⁴ Probabilmente va collocato qui l'appunto che si legge a c. 7v: «Literarische Bedeutung der provenzalischen Poesie. Interesse, das sie erregt hat. Ursprungstheorien. Romantische Volkstheorie Paris Maitanzlieder. Einflusstheorien. Pillet. Geisteswissenschaften 5, 1929». In effetti, si tratta di una sintesi del contenuto delle cinque carte successive, per la redazione delle quali Auerbach fa riferimento a Pillet (l'anno della pubblicazione è in realtà 1928).

¹⁵ AGG.: Minnesangs *und der Kultur der hohen Minne*, für

¹⁶ CORR.: der ~~prov.~~ italienischen nationalen Dichtung

¹⁷ L'abbaglio in merito al luogo di nascita di Petrarca sembra confermare che Auerbach per la concezione del corso non ebbe molto tempo a disposizione.

gemeinhin petrarkistisch nennt, hat er der Liebespoesie und im weitesten Sinne die sentimentalische Dichtung Europas gewisse Grundformen des Ausdrucks hinterlassen, bis zum Ende des 18. Jhd. ist es dominierend gewesen und noch heute wäre er wohl nachweisbar.

Begreiflich das ungeheure wissenschaftliche Interesse für das Altprovenzalische – gleichsam die Wurzel der europäischen Dichtung – wenn man das Heldenepos ausnimmt, dessen Wesen und Entstehung aus den Mythen, Geschichten und Taten der Völker zwar auch viele Probleme bietet, aber instinktiv doch weniger rätselhaft und weniger „aus dem Nichts“ geboren erscheint. Begreiflich, dass die¹⁸ neuere Philologie – sie ist in der Romantik entstanden, also 130 Jahre alt – ein leidenschaftliches Interesse zunächst für die Entstehung des provenzalischen Minnesangs gehabt hat. Die neuere Philologie [3r] ist in und aus der Romantik entstanden – daraus erklärt sich auch die Meinung über die Entstehung der provenzalischen Poesie¹⁹, die lange Zeit die herrschende war oder vielmehr die selbstverständliche, einzige war: sie wurde eigentlich erst bewiesen und dargestellt, als sie innerlich unbelebt war. Es war die herderisch-romantische Auffassung des Ursprungs aller Poesie aus dem Volksgeist, aus den irrationalen Tiefen der Seele des Volkes. Diese Meinung ist so selbstverständlich gewesen, dass Diez sie gar nicht zu erweisen sucht, sie ist auch gar nicht zu erweisen, denn sie ist keine wissenschaftliche These im positiven Sinne, sondern eine gefühlsmässige Anschauung vom Wesen der Dichtkunst, die ja auch jetzt noch vielfach herrscht²⁰, denn etwa die Formulierungen von George und Klages²¹, um irgendwelche Beispiele zu nennen, sind wie viele ähnliche moderne Theorien nur Varianten des alten Themas.

Die erste methodische Untersuchung über den Gegenstand geschah in dem klassischen Band von Alfred Jeanroy *Les origines de la poésie lyrique en France*, 1889, ³1925, Rezension von Gaston Paris abgedruckt in *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*²², Bd. XXX 1891/2²³. [2v] Jeanroy betrachtet vorzugsweise die nordfranzösische Lyrik und stellt fest, dass sie, soweit sie aus ihrer Blütezeit erhalten ist, höfischen Charakter trägt und von der höfischen provenzalischen Lyrik stammt. Er macht nun den Versuch, eine frühere verlorene²⁴, rein volkstümliche Schicht der nordfranzösischen

¹⁸ CORR.: Begreiflich, dass das ganze Jahrhundert die neue Philologie die

¹⁹ CORR.: provenzalischen VolksPoesie

²⁰ AGG.: noch *vielfach* herrscht

²¹ Il riferimento è ovviamente al pensiero dei due poeti contemporanei ad Auerbach: Stefan George e Ludwig Klages.

²² L'indicazione «abgedruckt in *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*» figura sulla c. 2v.

²³ Nella sua citazione, Auerbach mescola la sede dell'ultima versione del contributo di Paris (1912) e l'indicazione cronologica della pubblicazione della recensione originaria (Paris 1891-1892).

²⁴ CORR.: frühere populäre Stufe verlorene

Dichtung aus gewissen Spuren, die sich in²⁵ den späteren höfischen Gedichten und in der Literatur anderer Völker, die von ihr beeinflusst waren, erhalten haben, zu²⁶ rekonstruieren, wobei er volkstümliche Lyrik nicht in dem vagen romantischen Sinne „vom Volk geschaffen“, sondern „für das Volk geschaffen“ auffasst. [3r] Beide²⁷ stellen fest, dass die uns erhaltene nordfranzösische von der südfranzösischen Lyrik abstammt; beide können nicht leugnen, dass das überlieferte Material der südfranzösisch-provenzalischen Lyrik höfischen und nicht volkstümlichen Charakter trägt; Jeanroy hat zudem bewiesen, dass gewisse ältere nordfranzösische Typen, die volkstümlich anmuten, nicht autochton, sondern ebenfalls Weiterbildungen älterer provenzalischer höfischer Gedichte sind. Während nun Jeanroy für²⁸ das provenzalische Gebiet nicht weiter geht, und nicht unternimmt, die altprovenzalische Lyrik in der überlieferten höfischen Form weiter zurückzuverfolgen, und den Leser in²⁹ dem Gefühl entlässt – soweit wir zurückdenken können, ist alles höfisch – [2v] Gaston³⁰ Paris geht viel weiter. Er sucht die³¹ [3r] überlieferte³² romantische Auffassung mit einer grossen Hypothese zu stützen: er schliesst aus der Tatsache, dass einige der erhaltenen [4r] höfischen literarischen und aristokratischen Formen³³, z.B. die *pastorela*, in spielerischer Weise ein ländliches Dekor verwenden, wie es in der eleganten Kunst-Poesie³⁴ von der antiken Idylle bis zu den Schäferspielen des 18. Jhd. üblich war – er schliesst also aus dieser Tatsache, auf eine nicht erhaltene lyrische Volksdichtung, auf ein bäuerliches Maitanzlied, das den höfischen Formen sämtlich zu Grunde liege. Er stützt diese Hypothese mit anderen Hypothesen, er lokalisiert sogar dies imaginäre Maitanzlied, sein Aufsatz ist hochinteressant und sehr lehrreich wie alles, was er geschrieben hat, aber bewiesen hat er von all dem nichts, und es ist ein Zeichen für die Macht des romantischen Gedankens, dass gerade des Parissche Hypothese von den Maitanzliedern, von denen nichts erhalten ist als ein paar Anspielungen bei Kirchenschriftstellern in Konzilsbeschlüssen ([3v]: bei Voretzsch, *Altfranzösische Literatur* dargestellt, S. 74 ff.³⁵) [4r] auf³⁶ Lieder, die das Volk bei seinen Maifeiern singt – in die

²⁵ CORR.: Spuren ~~und~~, die sich in

²⁶ CORR./AGG.: Gedichten ~~erhalten haben, und~~ *und in der Literatur anderer Völker, die von ihr beeinflusst waren*, erhalten haben

²⁷ CORR.: 1891/2. Beide ~~Gelehrte gehen davon aus betrachten das Verhältnis der nordfranzösischen Lyrik zur südfranzösischen aus; beide~~

²⁸ CORR.: Jeanroy ~~zwar unsicher nicht weiter, und für~~

²⁹ CORR.: den Zuhörer *Leser* in

³⁰ CORR.: auffasst. ~~Die Arbeit von Jeanroy ist äusserst vorsichtig.~~ Gaston

³¹ MARG.: «Pillet, *Schriften der Königsberger Gelehrten Geisteswissenschaftliche Klasse* Band 5». Si tratta di Pillet (1928).

³² CORR.: höfisch ~~sucht Gaston Paris die überlieferte~~

³³ AGG.: höfischen *literarischen und aristokratischen* Formen

³⁴ AGG.: der *eleganten Kunst-*Poesie

³⁵ Auerbach si riferisce a Voretzsch (1913): quest'ultima edizione dell'opera figura nell'elenco conservato presso lo Harry Ransom Center (1960)

³⁶ AGG.: Kirchenschriftstellern *in Konzilsbeschlüssen* auf

gesamte Literatur übergegangen ist – und selbst die neueren Gegner nehmen etwas von ihr in die neuen Theorien hinein.

Gegenüber den Methoden von Jeanroy und Gaston Paris, die das Gebiet der mittelalterlichen europäischen Lyrik³⁷ nicht verliessen, entstanden seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts bei deutschen Gelehrten neue Auffassungen und Methoden, die auf die Erforschung fremder Einflüsse – sei es nicht³⁸ mittelalterliche, sei es ausserlyrische, sei es aussereuropäische Dichter – zielten. Zunächst die nicht mittelalterlichen. Es lag nahe, an den antiken lateinischen Einfluss³⁹ der augusteischen Dichter zu denken. Vergil spielt im Unterricht des Mittelalters eine grosse Rolle, Ovid zitieren einige Troubadours⁴⁰ gern, bei dem grössten Provenzalen Bernard von Ventadorn hat Vossler Anklänge an Tibull herausgehört. Das bekannteste Buch dieser Art ist *Ovid und die Troubadours* von Schrötter (1908). Das Ergebnis dieser Untersuchungen war nicht überraschend. Es ergibt sich eine grosse Anzahl äusserlicher Anklänge: Neigung zu dem künstlichen Schäferspiel der theokritisch-vergilischen Ekloge, Betrachtung der Liebe als eine lehrbare Kunst nach Ovids *Ars amatoria*, was bei den Troubadours später⁴¹ einen anderen, tieferen Sinn bekommt, als Ovid sich hätte träumen lassen – eine ganze Menge von Stilmitteln und Metaphern – und [5r] es ergab sich ferner, eine abgrundtief verschiedene Geisteshaltung, die in einem Wort schlagend, aber natürlich etwas oberflächlich: als der Unterschied zwischen der Dichtung sinnlicher Liebe als Genuss zu den *puellae* – und der hohen platonischen, völlig unsinnlichen oder besser übersinnlichen Minne zur Herrin. Verschiedene Stellung des Mannes, da der Frau – eine völlig andere Welt. Soviel vorläufig von der Antike. [4v] Die betreffenden Gelehrten, also besonders Schrötter, haben sich streng an nachweisbar literarische Entlehnungen gehalten und überall, oft gezwungen solche auf[ge]deckt und masslos überschätzt – die geistige Verschiedenheit dagegen vernachlässigt.

[5r] Einen grosszügigen Versuch, den Minnesang aus anderen als lyrischen Quellen zu bestimmen, unternahm Wechssler in einem Buch, das auf 2 Bände berechnet war, von dem aber nur der erste erschienen ist: *Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909. Er fasst den Minnesang⁴² als ein geistiges Erwachen, als Folgeerscheinung eines neuen Lebensideals, der Lebensfreude als Abwendung von der Askese, als eine Art Vorankündigung der Renaissance oder dessen, was man sich gemeinhin unter Renaissance vorstellt [, auf]. Dabei gelangt er aber nicht, wie man danach meinen sollte, zu einer Erklärung der Liebespoesien als wirklicher erotischer Erlebnisse – sondern ganz umgekehrt: es geschah damals eine Art Frauenemanzipation, und der Minnesang war eine Art nordischer

37 AGG.: mittelalterlichen *europäischen* Lyrik

38 es ~~an~~ nicht

39 AGG.: den *antiken lateinischen* Einfluss

40 CORR.: zitieren ~~die~~ einige Troubadours

41 CORR.: was ~~manche Troubadours hier~~ bei den Troubadours bald später

42 CORR.: den ~~Liebes~~ Minnesang

Gelehrsamkeit, eine Art Unterricht in der *cortesía*, dem neuen Lebensideal der Höflichkeit: der Sänger war sozial untergeordnet ihr⁴³ Hofmeister und Lehrer, und all seine Liebespein war fingiert. Wechssler untersucht zuletzt die Beziehungen solchen Verhaltens zum Lehenwesen, zum Mystizismus ferner die Beziehungen zwischen Frauenkult und Marienkult und⁴⁴ überhaupt zwischen Religion und Minne.

Wechsslers Buch ist völlig brüchig – weder das Ganze stimmt, noch das einzelne. Er besass, als er es schrieb, weder die ungeheuren Kenntnisse, die diese grossartige Behandlung des Themas verlangt – noch besitzt er Takt und Gefühl genug, um vor argen Verzerrungen in der Deutung einzelner Texte geschützt zu sein. Ausserdem ist das Buch mit⁴⁵ einem falschen Pathos, das man nicht leicht erträgt. Aber Wechssler hat als erster das grosse Verdienst die Dichtung eines gesellschaftlichen höfischen Kreises aus den Voraussetzungen dieser Kreise erklären zu wollen, die [6r] sozialen Verhältnisse zu berücksichtigen und das Hauptproblem: Minne und Christentum behandelt zu haben. Das hat vor und neben ihm nur Vossler versucht, mit weit feinerem Gefühl allerdings, eben nicht ausdrücklich für den provenzalischen Minnesang als solchen. Aber in dem Buche selbst stimmt fast nichts, es ist alles schief oder übertrieben.

Ausserordentlich⁴⁶ bedeutsam waren alsdann die Versuche des genialen Konrad Burdach in Berlin und seines Schülers Singer⁴⁷ (ersterer *Sitzungsberichte* 45, 47, letzterer *Abhandlungen* 1918, *phil. hist. [Klasse]*⁴⁸) den Ursprung des Minnesangs überhaupt als arabisch aufzufassen⁴⁹. Er verfolgt die Formen des mittelalterlichen höfischen Lebens und die Hofdichtung zurück⁵⁰ zu den spanisch-arabischen Höfen des 9., 10. und 11. Jahrhunderts, findet dort Parallelen zu den provenzalischen Liedformen und verfolgt sie noch weiter (zu den Persern) zurück. Die These hat sehr viel Aufsehen erregt, doch scheitert ihre positive Beweisführung daran, dass die gemeinsamen Züge allzu vag sind – nicht, dass sie zufällig sein könnten, vor allem aber⁵¹ sehr allgemein und wahrscheinlich auf

⁴³ AGG.: war *sozial untergeordnet* ihr

⁴⁴ CORR.: zwischen Frauen~~minne~~kult und Marien~~minne~~kult und

⁴⁵ CORR.: Buch ~~von~~ mit

⁴⁶ CORR.: ~~Aufsehen~~ Ausserordentlich

⁴⁷ Non risulta che Samuel Singer, fra l'altro soltanto un anno più giovane di Burdach, sia mai stato un allievo di quest'ultimo. Infatti il germanista austriaco studiò a Vienna (quindi né a Halle, né a Berlino, dove insegnava Burdach) e conseguì l'abilitazione scientifica a Berna; cfr. Schnyder (2010) e Jungbluth (1957). L'errore va ricondotto (perlomeno così sembrerebbe) al fatto che Auerbach segua, in questa parte del testo (come già osservato in Bürgel 2025), l'esposizione e il contenuto di Pillet (1928), che introduce insieme gli scritti di Burdach e di Singer (ivi, 356-357), senza tuttavia sostenere che il secondo era stato allievo del primo.

⁴⁸ Ci si riferisce a Burdach (1918) e Singer (1918). Il volume indicato al di là del margine (vd. n. 49) è Burdach (1926).

⁴⁹ MARG.: z.T. auch Vorspiel I [v]om A.

⁵⁰ AGG.: Lebens *und die Hofdichtung* zurück

⁵¹ AGG.: könnten, *vor allem* aber

gemeinsame Vorbilder zurückgehend – und an dem Mangel nachweisbarer⁵² Verbindungen. Ähnlich steht es mit einer anderen Ursprungsthese, die von Henning Brinkmann (*Entstehungsgeschichte des Minnesangs* '26) stammt. Brinkmann behauptet den Ursprung des provenzalischen Minnesangs aus der mittelalterlichen Dichtung in lateinischer Sprache und⁵³ zwar insbesondere aus einer lateinischen Dichterschule, die im 11. Jahrhundert in Angers geblüht hat. Das Buch Brinkmanns ist besonders von den Germanisten arg zerpfückt worden: tatsächlich sind die Beziehungspunkte die Brinkmann bringt recht oberflächlich, und er scheint auch gewisse chronologische und metrische Schwierigkeiten unterschätzt zu haben. Ausserdem scheint es mir absurd, eine so tiefe und mächtige Sache wie die provenzalische Dichtung auf einer inneren, gelehrten und engen Erscheinung wie den Dichtern von Angers beruhen zu lassen. Alle diese Theorien haben im allge[7r⁵⁴]meinen keine durchgreifende Wirkung, keine von ihnen hat sich durchsetzen können. Andererseits haben sie unsere Materialkenntnis und vor allem unsere Einsicht in die Beziehungen der verschiedenen Kulturkreise sehr bereichert, und das ist wohl das beste was sich von ihnen erwarten liess. Denn wenn auch die besten Beweise⁵⁵ einer Abstammung des provenzalischen Minnesangs aus der Antike, aus dem Orient, aus gewissen mystischen Strömungen, aus der mittellateinischen Literatur misslungen sind – Beziehungspunkte sind überall aufgedeckt worden, und den, der all das liest, überfällt das Gefühl einer allgemeinen Verbundenheit all dieser Kulturen, eines einheitlichen⁵⁶ Bundes, der in immer neuen Formen und Erscheinungsarten zu Tage tritt. Mit diesen Resultaten hat die Forschung nach den Quellen genug⁵⁷ gewonnen und hat ihre⁵⁸ Berechtigung erwiesen – auch wenn es keiner ihrer einzelnen Thesen gelungen ist, sich durchzusetzen. Ja, man wird sogar sagen müssen, dass die Hoffnung, es könne sich eine Erscheinung wie der provenzalische Minnesang auf eine bestimmte andere geistige Erscheinung⁵⁹ zurückführen lassen, oder aus einer einzigen ganz bestimmten Gruppe soziologischer Voraussetzungen, von vornherein keine Aussicht hatte sich zu erfüllen. Es ist bei all diesen Ursprungsfragen immer die gleiche Erscheinung: ein Minnesangforscher⁶⁰, der ausserdem etwas von alter Philologie oder Arabistik oder christlicher Mystik oder mittellateinischen Literatur weiss, aufdeckt Ähnlichkeiten, die ihn frappieren: sofort ist er bereit, die eine dieser Erscheinungen aus den anderen abzuleiten – und ein grosser Teil der Gelehrten,

⁵² Il termine 'nachweisbarer' è sottolineato nel ms.

⁵³ CORR.: Sprache, die und

⁵⁴ MARG.: Bircher [sic!] Hirschfeld Rezension. Si tratta verosimilmente di Birch-Hirschfeld (1878). Non è stato purtroppo possibile reperire la recensione a cui Auerbach si riferisce.

⁵⁵ AGG.: die *besten* Beweise

⁵⁶ CORR.: eines grossen Stromes einheitlichen

⁵⁷ AGG.: Forschung *nach den Quellen* genug

⁵⁸ AGG.: und *hat* ihre

⁵⁹ AGG.: andere *geistige* Erscheinung

⁶⁰ CORR.: ein Provençalist Minnesangforscher

geblendet⁶¹ durch das helle Licht, das der betreffende Forscher auf die gedachten Ähnlichkeiten fallen lässt, beginnen, der neuen Lehre anzuhängen. Aber alsbald zeigt sich etwa, dass die Frage der chronologischen Priorität zweifelhaft ist, dass [8r] direkte Beziehungen zwischen beiden Kreisen nicht nachzuweisen oder sogar unwahrscheinlich sind; dass die auf den besten Blick so frappierenden Ähnlichkeiten doch recht oberflächlich sind, und vor allem, dass sie Gemeingut des gesamten Kulturkreises zu sein und in beiden Fällen aus einer gemeinsamen dritten Quelle zu stammen scheinen. Eine bedeutende geistige Erscheinung in unserem seit Jahrtausenden so durcheinandergeschüttelten und in seinen Traditionen so vielfältigen⁶² Europa ist notwendig ein höchst kompliziertes Produkt verschiedenster Strömungen und Elemente, und es gehört eine garnicht mehr vorstellbare Enzyklopädie historischen Wissens dazu, um eine solche Erscheinung wirklich ganz und gar gleichsam chemisch⁶³ zu analysieren – ganz abgesehen davon, dass bei dieser kaum vorstellbaren chemischen Analyse, wenn sie wirklich eine grosse Erscheinung betrifft, doch immer ein Rest übrig bleibt, der gerade das Wichtigste ist, nämlich das Charakteristische, Eigene, Neue, Spontane. Wenn ich nun sage, dass jede grosse Erscheinung des europäischen Mittelalters notwendig, höchst kompliziert in ihren historischen Voraussetzungen ist, und notwendigerweise eine Fülle von historischen übernommenen Elementen⁶⁴ in sich enthält, so ist dadurch keineswegs die Rolle des Volkstümlichen und des Volkes herabgesetzt⁶⁵. ([7v]: Was ist volkstümlich. Richtig fragen. Konkret vorstellen. Schöpfung des Resultats individuell spontan. Schichten mitwirkend, gleichviel ob volks- oder bildungsmässig. Überschätzung dieses Unterschieds. Aber hier gerade richtig, bei der Kompliziertheit der Filiation.) [8r] Im Gegenteil. Die grösste Schwierigkeit bei der Erforschung der historischen Voraussetzungen liegt ja gerade darin, dass die Filiation der Überlieferungen, der christlichen, antikischen, germanischen, arabischen nicht literarisch sich vollzogen hat, sondern gleichsam unterliterarisch und unterirdisch, in den Mythen, Geschichten, Institutionen der Völker des frühen Mittelalters. Unter der dünnen Decke der literarischen Tätigkeit der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends bewegt sich eine nicht im⁶⁶ einzelnen verfolgbare, aber aus ihren späteren Resultaten zu erschliessende geistige Entwicklung der Stämme und Völker, die die entferntesten Traditionen bewahrt und weiterbildet, indem sie sie unaufhörlich den Bedürfnissen der jeweiligen Gegenwart umbildet und verändert, neue Elemente in sie aufnimmt und mit ihnen verschmilzt.

⁶¹ CORR.: Gelehrten, ~~verblüfft~~ geblendet

⁶² AGG.: und *in seinen Traditionen so* vielfältigen

⁶³ AGG.: gar *gleichsam* chemisch

⁶⁴ AGG.: historischen *übernommenen* Elementen

⁶⁵ Seguono due asterischi che sembrano rimandare all'appunto su c. 7v: pertanto nel testo abbiamo riportato di seguito, tra parentesi tonde, il contenuto di tale appunto.

⁶⁶ CORR.: nicht ~~nach~~ im

[9r] Diese unterirdische Tradition ist natürlich viel weniger konservativ als die gelehrte und gebildete: sie bildet ganz bedenkenlos alte Vorstellungen in gegenwärtige um, macht etwa die antiken Götter zu bösen Geistern und Teufeln, und Achill oder Aeneas zu einem Ritter. Andererseits stirbt⁶⁷ auch die gelehrte Überlieferung nie ganz aus, sie versucht ständig, die unterirdische und unterliterarische populäre zu⁶⁸ beeinflussen und zu korrigieren, in demselben Sinne wie die Grammatiken, die Volkssprache korrigieren wollen, und empfehlen, man solle richtiges Latein sprechen, *vetulus* und nicht *veclus*, *pauper mulier*, nicht *paupera mulier* sagen, [8v] ohne prinzipiellen und dauernden Erfolg, aber doch mit vielen Teilerfolgen. [9r] Das Hauptsammelbecken aber, aus dem die mittelalterliche Kultur ihre Traditionen schöpft, ist ohne Zweifel die Spätantike. Aus ihr ist das Christentum, aus ihr die neuen Rechts- und Wirtschaftsformen⁶⁹, aus ihr die Formen der bildenden Kunst und in den romanischen Ländern die Sprache hervorgegangen; man wird sich daran gewöhnen müssen, auch in der Dichtkunst mehr als bisher eine schöpferische Fortsetzung⁷⁰ antiker Tradition zu erblicken und überhaupt, wie es die Philosophie und die Kunstgeschichte längst tut, im frühen Mittelalter eine Vulgärantike ebenso wie sprachlich ein Vulgärlatein zu⁷¹ sehen – weniger den Gegensatz des Mittelalters zur Antike als vielmehr die Zusammenhänge zu betonen⁷². Der Ausgangspunkt von alldem ist das grosse hellenistische Kultursammelbecken der Mittelmeerländer, wie es sich in Verfolgung der Eroberungen Alexanders des Grossen und der römischen Weltherrschaft in den Jahrhunderten um Christi Geburt herum zu bilden begann – woraus sogleich erhellt, dass der hier postulierte Begriff der Antike weit umfangreicher ist als der gewöhnliche. In die antike griechisch-römische Kultur strömen nämlich noch während ihrer Blütezeit ein und verschmelzen mehr oder weniger mit ihr ägyptische, babylonische, persische, syrische und andere orientalische Kulturen, und aus dem Völker- und Mythengewimmel der römischen Weltherrschaftszeit sind alle [10r] späteren okzidentalischen Kulturen geboren worden – vor allem das Christentum in seiner historisch-herrschenden Gestalt, aber auch die mohammedanisch-arabischen Kulturen: gerade diese sind ein wichtiger Kanal für gewisse antike Überlieferungen geworden, besonders auf den Gebieten der Medizin und der Philosophie; erinnern Sie sich dass die Hochscholastik ihr Grundprinzip, den Aristotelismus, im 12. und 13. Jahrhundert aus arabischen Schriftstellern rezipierte.

Auf einen so grossen und so weitschichtigen Schauplatz muss man sich begeben, wenn man die Genesis der altprovenzalischen Lyrik nicht im einzelnen erforschen (das ist heut noch nicht möglich und wird es wohl niemals sein)

⁶⁷ CORR.: Andererseits ~~bleibt~~ stirbt

⁶⁸ AGG.: unterliterarische *populäre* zu

⁶⁹ AGG.: neuen *Rechts- und* Wirtschaftsformen

⁷⁰ AGG.: eine *schöpferische* Fortsetzung

⁷¹ AGG.: Vulgärantike *ebenso wie sprachlich ein Vulgärlatein* zu

⁷² CORR.: zu ~~sehen~~ betonen

sondern im ganzen sich begreiflich machen will⁷³. [9v] Das innere Centrum und der entscheidende Gehalt dieser altprovenzalischen Dichtung aus⁷⁴ der die⁷⁵ moderne europäische Poesie entstanden ist, ist die Liebe – die Liebe in einer ganz eigentümlichen Ausprägung, die zwar der antiken Liebesdichtung völlig fernsteht, die aber meiner Überzeugung nach trotzdem eine Fortsetzung und Umbildung antikischer Motive ist – nämlich ein vulgär umgebildeter Neuplatonismus⁷⁶.

[10r] Ich⁷⁷ will erst von dem Gehalt sprechen. Die formalen Fragen sind spezieller, während ich wegen des Gehalts noch etwas allgemeines zu sagen habe. Denn der wesentliche Gehalt der provenzalischen Dichtung und des Minnesangs überhaupt ist die Liebe, es handelt sich grundsätzlich um Liebesdichtung und ich habe schon Gelegenheit gehabt zu erwähnen, dass gerade⁷⁸ darin der grundlegende Unterschied zur Antike liegt, dort eine vollkommen sinnliche, auf Genuss und Erfüllung aufgebaute Lyrik, in der der Mann führend ist und die Frauen zwar begehrt, aber nicht geehrt, nicht als gleichberechtigt, geschweige als höherstehend betrachtet werden – hier eine die Verehrung des Mannes zu der unerreichbaren Herrin, eine fast mystische Hingabe, bei der die sinnlichen Motive nur ganz entfernt anklingen. In der Antike ist die Liebeslyrik ein leichteres *γενοσ* der Dichtung und die Liebe selbst ein im wesentlichen physisches⁷⁹ Phänomen: der Minnesang erhebt sie zur höchsten im wesentlichen seelischen Würde und das Singen von ihr ist Dichtung erhabensten Stils. Und doch hat diese Rangerhöhung der Liebe als Gesinnung eine⁸⁰ antikische Wurzel – freilich nicht in der Liebeslyrik der augusteischen Dichter, sondern im Platonismus. Ich kann diese sehr schwierigen [11r] und vielverflochtenen Dinge nur⁸¹ mit wenigen Worten andeuten. In der platonischen Liebeslehre, wie sie im Gastmahl und im *Phaidros* dargestellt wird, ist die Wurzel und Quelle folgender Anschauung: dass die in den Erscheinungen uns entgegentretende Schönheit nicht die eigentliche und wahre Schönheit sei, sondern nur ein Symbol oder Zeichen für die verborgene⁸² und überirdische Schönheit: nicht die irdische Erscheinung sei eigentlich unseres Begehrens wert, sondern die in ihr nur fragmentarisch und unvollkommen verkörperte ewige

⁷³ Seguono tre asterischi che sembrano rimandare all'appunto su c. 9v: quest'ultimo potrebbe essere stato effettivamente un primo abbozzo del concetto successivamente esposto.

⁷⁴ CORR.: Dichtung ist die Li aus

⁷⁵ CORR.: der sich die

⁷⁶ Per il significato di volgare in questo contesto, si rimanda a quanto osservato nel saggio introduttivo di Rivoletti 2025.

⁷⁷ CORR.: ~~Drei Punkte sind dabei zu berücksichtigen: das Formale: Vers, Strophe und also die metrische Form des Gedichts im allgemeinen, damit verbunden die verschiedenen speziellen Spezialgenera – und der Gehalt. Ich~~

⁷⁸ CORR.: dass die provenzalische Liebe gerade

⁷⁹ AGG.: ein *im wesentlichen* physisches

⁸⁰ AGG.: Liebe *als Gesinnung* eine

⁸¹ CORR.: Dinge nicht nur

⁸² CORR.: die wahre und verborgene

und göttliche Vollendung. Diese⁸³ platonischen Gedanken⁸⁴ begannen sich schon in der Antike unter dem Einfluss gewisser orientalischer Anschauungen zu verschieben, und zwar in dem (Plato selbst sehr fernliegenden) Sinne⁸⁵, dass die Sphären der rein geistigen Kontemplation, die ihm allein⁸⁶ dazu geschaffen scheinen das Göttliche und Vollkommene zu betrachten, sich vermengten mit der Sphäre der Begierden: es schien möglich das Göttliche in orgiastischer Begierde zu lieben, um seiner vollkommenen Schönheit willen, und das irdisch Schöne als Göttliches zu verehren, weil es Abbild jenes unnennbar vollkommenen sei. Der christliche Liebesbegriff formte sich nicht ohne starke Beimischung neoplatonischer Gedanken: die christliche Mystik zieht⁸⁷ von dorthier ihre Wurzeln und formt von dorthier jene glühende, stürmische, die eigene Person opfernde Gottesliebe, die der Frömmigkeit des Antiken Stadtstaats ganz⁸⁸ unbekannt gewesen ist. Die⁸⁹ Spätantike und das ganze frühe Mittelalter ist erfüllt von der neuplatonischen Durchstrahlung, in denen die Erscheinungen⁹⁰ nicht sie selbst, sondern Zeichen und Symbole von etwas überirdischem sind⁹¹, [10v]⁹² wobei Sie⁹³ in den verschiedenen Denkmälern dieses Symbolismus alle Abstufungen von der orgiastischen Extase bis zur absurd-pedantischen Lehrhaftigkeit finden. [11r] Es hat lange Zeit gedauert, bis die neuen Völker, die die antike Kultur erbten, diese Anschauungen der Spätantike sich wirklich zu eigen machten; sie mussten vieles von ihren eigenen einfacheren mythischen Vorstellungen aufgeben, und verfielen wie es scheint Jahrhunderte⁹⁴ lang in eine Art von Erstarrung ihrer spontanen Kräfte, aber⁹⁵ als jener unterirdische Prozess der Amalgamierung verschiedenartiger Traditionen vollendet war, und die poli[12r]tischen und wirtschaftlichen Verhältnisse das Aufblühen einer neuen Spontaneität begünstigten und nun jenes aller gelehrten Erklärung spottende Werden geschah – da entstand die Liebesdichtung notwendig unter dem neuplatonisch-christlichen Zeichen: ein Vulgärneuplatonismus freilich, der die neuplatonischen Gedanken in den Formen des Lehenswesens konkretisierte, als unverkennbar neuplatonisch dadurch, dass die Begierde sich nicht unverhohlen zur Herrschaft und zum Genuss ihres Gegenstandes drängte, sondern diesen Gegenstand, die Frau, sublimierte⁹⁶, sie zur Herrin machte,

⁸³ AGG.: Die*se*

⁸⁴ CORR.: platonischen ~~Ideen~~ Gedanken

⁸⁵ AGG.: dem *(Plato selbst sehr fernliegenden)* Sinne

⁸⁶ AGG.: die *ihm* allein

⁸⁷ CORR.: Mystik ~~stammt~~ zieht

⁸⁸ CORR./AGG.: Frömmigkeit ders Antike*n Stadtstaats* ganz

⁸⁹ CORR./AGG.: ist. ~~Das~~ *Die Spätantike und das* ganze

⁹⁰ AGG.: den*en die* Erscheinungen

⁹¹ CORR.: überirdischem ~~zu sehen~~ sind

⁹² L'aggiunta viene segnalata nel ms. mediante tre asterischi.

⁹³ CORR.: sSie

⁹⁴ AGG.: verfielen *wie es scheint* Jahrhunderte

⁹⁵ AGG.: Erstarrung *ihrer spontanen Kräfte* aber

⁹⁶ AGG.: Gegenstand *die Frau* sublimierte

in ihr eine Inkarnation göttlicher Vollendung sah⁹⁷ und somit die sinnliche Begierde in ein Flehen um Gnade und eine Anbetung wandelte. Das naive Spiel der Geschlechter, mit dem konkreten Ziel von Besitz und Genuss, wobei die Frau zwar begehrt wird, aber keineswegs Gegenstand einer besonderen Verehrung ist, ja kaum der Achtung, sondern nicht einmal menschliche Gleichberechtigung besitzt, dies war Thema der augusteischen Liebesdichtung, dies war die Gesinnung von Horaz, Ovid, Tibull, selbst Properz – nun aber ist die Werbung ein Dienen, ein menschliches Sichunterwerfen, wobei das Ziel des körperlichen Genusses in weite Ferne rückt – und gleichzeitig wird die Liebe selbst aus der Sphäre des Körperlichen herausgehoben; sie wird vergeistigt und sublimiert und erscheint nun als eine Schule der inneren Zucht und Vollendung, aus der alle Tugenden aufspringen – wie im platonischen Gastmahl, nur verändert durch die Einkleidung in zeitgenössische Formen christlicher und⁹⁸ lehensrechtlicher Begriffe und Terminologien – eben darum nenne⁹⁹ ich es Vulgärplatonismus, denn die Minne verhält sich zur echten platonischen Liebe genau wie die Vulgärsprache der Romania zum klassischen Latein – in beiden Fällen ist die neue mittelalterliche Form durch natürliche, historische, volksmässige, unterliterarische Entwicklung¹⁰⁰ aus der alten ursprünglichen erwachsen; wobei ‘natürlich historisch volksmässig unterliterarisch’ im Gegensatz steht zur künstlichen, historistischen, gelehrten und auf die antiken Quellen zurückgreifenden Bemühungen der Humanisten, die darauf hielten das klassische Latein und die ursprüngliche platonische Lehre wiederaufleben zu lassen – nicht aber stehen die Worte ‘natürlich’, ‘historisch’¹⁰¹, ‘volksmässig’ [13r], ‘unterliterarisch’ im Gegensatz zu Bildung und Kultur – der Vulgärplatonismus und die Vulgärsprachen haben zu dieser Zeit bereits eine sehr hohe Bildung und Kultur, zwar anders als die antike oder die humanistische, aber bereits eine sehr komplizierte und traditionsbeladene Hochkultur. Insofern ist also das Präfix „vulgär“ irreführend, und zwar in beiden Fällen: Das Vulgärlatein ist nicht etwa das Latein der niederen Schichten allein, sondern die natürliche Fortbildung des Lateins in der Umgangssprache aller¹⁰², auch der gebildeten Schichten, und der Vulgäre Neuplatonismus ist nicht etwa eine niedere Verrohung platonischer Gedanken, sondern eine allmähliche höchst subtile Anpassung derselben an neue Kultur- und Denkformen, und er ist ebenso sehr das Produkt einer Hochkultur wie sein Urbild. Eine primitive und rohe Form des provenzalischen Minnesangs ist uns nicht erhalten; sobald er uns entgegentritt, wie Sie sehen werden, ist er Kunstpoesie. Ich bitte Sie

⁹⁷ Sembra che sia da inserire qui il breve appunto che si legge a c. 11v: «man durfte ihr nur verehrend nahen».

⁹⁸ CORR.: christlicher Terminologie und

⁹⁹ CORR.: darum lehensrecht nenne

¹⁰⁰ AGG.: historische *volksmässige unterliterarische* Entwicklung

¹⁰¹ AGG.: Worte *natürlich* historisch

¹⁰² AGG.: der *Umgangs*sprache aller

von diesem hier gewonnenen Gesichtspunkt einen Blick auf die verschiedenen Ursprungstheorien zu werfen: das Maitanzlied, selbst wenn es gelänge seine Existenz zu erweisen, kann im besten Fall eine Etappe oder Komponente der Minnekultur darstellen; die mittellateinischen¹⁰³ oder arabischen Vorbilder, soweit sie überhaupt eine wesenhafte Ähnlichkeit mit den Provenzalen zeigen, sind selbst nur Produkte des grossen neuplatonischen Stromes der seit der Spätantike Europa und die Mittelmeerländer insbesondere überflutet¹⁰⁴.

Ich komme nun zu den einzelnen Dichtungsformen der Troubadours. Ihre Poesie ist rein lyrisch – die ebenfalls vorhandenen epischen Werke, Vers- und Prosanovellen [Roman *Flamenca*], spielen¹⁰⁵ eine geringe Rolle¹⁰⁶, und die zum Teil interessanten didaktischen Werke stehen gleichsam im¹⁰⁷ Dienst der Lyrik, denn sie behandeln die Genese der hohen Minne; wozu auch die Grammatik und Poetik gehört: der berühmteste Traktat über diese Gegenstände, aus der Spätzeit, trägt den Titel *Leys d'amors*, Sie sehen schon aus dem Titel, dass die gesamte Bildungsart des provenzalischen Kulturkreises um die Liebeslyrik als ihr Zentrum kreist. Die wichtigste der lyrischen Formen ist das grosse Liebesgedicht, die Kanzone *canson*; sie¹⁰⁸ besteht aus mehreren, meist 6 oder 7 Strophen gleichen Baues und ein oder manchmal auch 2 kürzeren Schlussstrophen, dem Abgesang, prov. *tornada*. Die Zahl der Verse [14r] in den einzelnen Strophen ist ausserordentlich verschieden; hierin sowohl wie in den Reimkombinationen entwickeln die provenzalischen Dichter sehr früh eine grosse Mannigfaltigkeit und Virtuosität. Die Kanzonen beginnen fast alle mit einer Naturschilderung, meist mit einer Frühlingslandschaft: der ausserordentliche Formenreichtum dieser Anfänge verhindert nicht, dass sie doch manchmal fad und konventionell wirken: überhaupt ist die Konvention die grosse Gefahr der provenzalischen Dichtung, eben weil ihr Gegenstand zu begrenzt und ihre Formen zu festgelegt sind.

Nächst der Kanzone ist die wichtigste Form das *sirventes*; *sirventes* ist ein Wort, dessen Bedeutung strittig ist: da man nicht weiss, ob der darin enthaltene Begriff des Dienens sich auf den Dichter oder auf das Lied bezieht. Die Form ist die gleiche wie die der Kanzone; aber dem Inhalte nach ist das *Sirventes* polemisch, ein Rügelied: es gibt persönliche, moralische, religiöse und politische Rügelieder, solche die ganz persönlich gegen einen undankbaren oder geizigen Herrn gerichtet sind, und solche, die die grossen Fragen der Zeit behandeln. Sie sind vielleicht die einzige brauchbare und zuverlässige Quelle¹⁰⁹ für die wirklichen Bedingungen unter denen die Troubadours dichteten; und sie

¹⁰³ CORR.: die antiken, mittellateinischen

¹⁰⁴ AGG.: Europa *und die Mittelmeerländer insbesondere* überflutet

¹⁰⁵ AGG.: Prosanovellen *[Roman *Flamenca*]*, spielen

¹⁰⁶ Si pensi in proposito al titolo del celebre studio di Limentani (1977).

¹⁰⁷ AGG.: stehen *gleichsam* im

¹⁰⁸ CORR./AGG.: Kanzone *canson* [sic!]; prov. sie

¹⁰⁹ AGG.: brauchbare *und zuverlässige* Quelle

erlangen ihre grösste Bedeutung als die Kultur der hohen Minne in der Provence die ersten Anzeichen des Verfalls zeigte, da einige dieser Gedichte damals zu einer pathetischen Verteidigung dieser Kultur und einer Abwehr gegen die äusseren und inneren Kräfte die sie zerstörten. *Commedia* als *sirventes*. Besondere¹¹⁰ Abarten¹¹¹ des *Sirventes* sind die *Chanson de Croisade*, die¹¹² zum Kreuzzug aufruft und das Trauerlied auf einen Verstorbenen (*planh*). Kanzone und *sirventes* sind die wichtigsten Formen; an dritter Stelle erwähne ich die Tenzzone, die eine (wirkliche oder fingierte) Diskussion von 2 Personen über¹¹³ ein Minnethema enthält; die Themen sind manchmal ernst und tief, manchmal albern. (Verursacht Liebe mehr Leid oder Freude? Hält sie sich durch das Herz oder durch die Augen? Oder auch: Ist allgemein unverständlich oder dunkel zu dichten); der Abgesang verweist die Frage zur Entscheidung an eine vornehme Dame; es¹¹⁴ handelt sich bei der [15r]¹¹⁵ Tenzzone wohl ursprünglich um ein vornehmes Gesellschaftsspiel. Die weiter noch zu erwähnenden Formen sind auf den ersten Blick volkstümlicher, doch handelt es sich bei¹¹⁶ den erhaltenen Exemplaren meist um eine künstliche und elegante Verkleidung: das sind erstens die *Pastorela*, ein Gespräch zwischen einem Ritter und einer Hirtin die er, meist umsonst (Marcabru), um¹¹⁷ ihre Liebe bittet; die Gespräche sind von einer sehr kunstvollen Naivität, voll geistreicher Pointen – ferner die halb-epische Romanze, die aber im Norden Frankreichs wichtiger ist als in der Provence. Eine völlig vereinzelte Form, von der wir, wenn die Zeit reicht, zwei Beispiele lesen wollen, ist das Tagelied, provenzalisch *Alba* (Morgendämmerung) – das Urbild der Morgenszene im dritten Akt von Romeo und Julia. Es ist dies eine Form, vielleicht die einzige, deren wesentliches die Provenzalen nicht geschaffen, sondern übernommen haben, denn dies Gedicht von der Trennung der Liebenden am Morgen findet sich in vielen Litteraturen, auch aussereuropäischen und älteren – auch bringt es viel intensiver und unmittelbarer die Erinnerung an das Sinnliche der Liebe als die eigentlich autochtonen provenzalischen Formen, und verrät in den Unklarheiten und dem plötzlichen Wechsel¹¹⁸ der Situation und einzelner Motive, dass alte folkloristische Motive übernommen sind. Wenn die

¹¹⁰ CORR.: *sirventes*. Unterat Besondere

¹¹¹ AGG.: *Ab* Arten

¹¹² CORR.: sind das Kreuzzugslied die *Chanson de Croisade*, das [coerentemente alla correzione apportata, abbiamo provveduto a sostituire 'das' con 'die']

¹¹³ AGG.: Diskussion *von 2 Personen* über

¹¹⁴ CORR.: Dame; ist es

¹¹⁵ MARG.: keine Ursprungstheorie sondern mehr eine Hypothese über den Quell der hohen Minne gegen Ciuglars warum damals angefangen.

¹¹⁶ CORR.: sich vielfach bei

¹¹⁷ AGG.: umsonst *(Marcabru)*, um

¹¹⁸ AGG.: plötzlichen *nebene* Wechsel Il termine aggiunto nell'interlineo prima della parola «Wechsel» risulta in parte illeggibile. Si può avanzare la congettura che si tratti di un composto di *neben*, che potrebbe dunque fare riferimento a un 'mutamento collaterale o giustapposto della situazione e dei singoli motivi'.

Alba also auch nicht eigentlich urprovenzalisch ist, so ist die Verbindung dieser¹¹⁹ Form mit der provenzalischen Sprache und der provenzalischen Liebesideologie eine sehr glückliche gewesen – die ganze Innigkeit und neuplatonische Tiefe der Minne ist in die alte Form eingedrungen, und so steht die provenzalische *Alba* (wie wohl auch das deutsche Tagelied, um Schillerisch zu reden) an der Grenze zwischen naiver und sentimentalischer Poesie.

Von den übrigen Unter- und Spielformen spreche ich in diesem Überblick nicht.

Es bleibt mir nun noch übrig Ihnen einen Abriss der eigentlichen Gedichte der Provenzalischen Dichtung zu geben. Der früheste Trouba[16r]dour den wir kennen ist ein zentralfranzösischer grosser Feudalherr, der Graf Wilhelm von Poitiers, Guilhem de Peitieu, Grossvater jener Eleonore von Poitiers, die nacheinander französische und englische Königin war. Guilhem von Peitieu ist 1127 gestorben: er dichtet also im Anfang des 12. Jahrhunderts; seine Heimat liegt nördlich der¹²⁰ Sprachgrenze zwischen französisch und provenzalisch, aber er dichtet provenzalisch¹²¹ – er¹²² ist der erste von dem wir wissen, aber seine Metren, seine Reimbildungen und seine Art pointierten Ausdrucks zeigen eine sehr hohe, sogar raffinierte Formkultur. Es muss also damals schon eine Tradition der provenzalischen Kunstdichtung gegeben haben – aber wir wissen nichts von ihr – was uns von früheren provenzalischen Denkmälern erhalten ist, eine Boethiusparaphrase und ein Heiligengedicht¹²³, hat nichts damit zu tun. Guilhelm von Peitieu ist ein grosser Herr, ein Abenteurer und Frauenjäger, etwas Herrenmässiges und etwas von Don Giovanni – er kann eine Kanzone der reinsten Minne dichten und daneben kräftige oder launenhaft-spielerische Gedichte voll Antithesen und mit einem Spiel aus Witz und Narrheit – aber überall ist er von raffinierter Eleganz – mit ihm beginnt die erste Periode der Troubadourdichtung, die etwas bis 1150 zu rechnen ist, und der vor allem drei südwestfranzösische Troubadours angehören, zwei Gascogner, Cercamon und sein Schüler Marcabru, beide, im Gegensatz zu Guilhem niederer Abkunft, Marcabru wahrscheinlich sogar ein Findelkind. Dieser letztere, Marcabru, ist vielleicht der originellste der Provenzalen überhaupt, weil er ganz¹²⁴ ausserhalb der Tradition der hohen Minne steht¹²⁵: er hat Lieder gegen die Liebe und gegen die Frauen gedichtet und ist überhaupt ein etwas bitteres, grobes,

¹¹⁹ CORR.: die ~~Begegnung~~ Verbindung dieser

¹²⁰ CORR.: Jahrhunderts; ~~er ist von~~ seine Heimat liegt nördlich der

¹²¹ Ovviamente, ai tempi di Auerbach non era ancora stato individuato lo statuto linguistico autonomo del pittavino (su cui cfr. perlomeno Avalor 1962).

¹²² CORR.: provenzalisch – ~~und~~ er

¹²³ Si tratta, ovviamente, del *Boeci* e della *Chanson de sante Foy*. Auerbach poteva leggere entrambi i componimenti in Crescini (1926, 183-193); il poema su Boezio si trova inoltre in Bartsch (1904, coll. 4-8) e Appel (1912, 147-151)

¹²⁴ CORR.: er ~~fast~~ ganz

¹²⁵ AGG.: Tradition *der hohen Minne* steht

kräftiges satirisches¹²⁶ Temperament.¹²⁷ Vielleicht¹²⁸ war die gesellschaftliche Gruppe, die die Kultur der hohen Minne proklamierte, damals noch nicht so fest etabliert, vielleicht auch wollte Marcabru auf diese Art seine Originalität erweisen: denn originalitätssüchtig ist er sehr. Er ist auch der erste, der mit einer gewissen Absicht beginnt dunkel und unverständlich zu dichten, eine Stilart, die später in den Provenzalen zu grosser Bedeutung gelangte.

Schon ungefähr zeitgenössisch mit ihm sind die beiden Klassiker der hohen Minne: Jaufre Rudel und Bernart de Ventadorn. Jaufre Rudel war ein Fürst von Blaye – Blaye liegt [17r] im mittleren Südfrankreich, ziemlich in der Mitte zwischen Ozean und mittelländischem Meer (Cahors und Moissac). – Er ist der Held der romantischsten aller romantischen Lebensgeschichten. Er liebte, so wird berichtet, die Prinzessin von Tripolis, die er nie gesehen hatte – nur aus den Berichten von Pilgern kannte – er dichtete für sie sehnsuchtsvolle Kanzonen und wurde schliesslich Kreuzfahrer, um sie zu sehen. Aber unterwegs erkrankte er, kam sterbend in Tripolis an – der Prinzessin wurde es berichtet, sie besuchte ihn, er stirbt in ihren Armen und sie wurde, nach feierlichem Begräbnis, Nonne. Diese Geschichte stammt aus den anonymen Troubadourviten des 13. Jahrhunderts, die sehr viel romantisches Märchen enthalten: sie hat sich wahrscheinlich aus der erotischen Schwärmerei seiner¹²⁹ Gedichte gebildet, deren Hauptthema die ferne Geliebte, *amors de terra lonhdana*, ist – womit aber wohl nicht eine bestimmte Geliebte, sondern ein unerreichbares Traumbild göttlicher Vollendung. Jaufre Rudel starb um 1150.

Die darauffolgenden 20 Jahre sind die Blütezeit des Bernarts von Ventadorn, der wohl das vollkommenste und harmonischste Genie unter diesen Dichtern ist. Er war Limousiner, Sohn eines Dienstmannes des Vicomte¹³⁰ von Ventadorn, wurde durch diesen ausgebildet und lebte auf seinem Hofe, bis eine Intrige (nach der *vita* ein Verhältnis zu der Gräfin) ihn von dort vertrieb. Er lebte dann am normannischen Hof bei Eleonore, bis Heinrich von England sie heiratete. Zuletzt lebte er beim Grafen Raimon von Toulouse, nach¹³¹ dessen Tod ging er in ein Kloster. Er war schon während seines Lebens sehr berühmt, einer der grössten Lyriker der Weltliteratur¹³², und ist der klassische Dichter der hohen Minne geblieben, nicht so schwärmerisch und ein wenig sentimental wie Jaufre, sondern aus einer bebensicheren Persönlichkeit heraus, bei der Anbetung wirklich Sichneigen. Formuliert die Theorie der hohen Minne als inspiratorische Kraft: *Chantars no pot gaire valer si d'ins dal cor no mou*

¹²⁶ AGG.: grobes, *kräftiges* satirisches

¹²⁷ L'aggiunta «und ist überhaupt ein etwas bitteres, grobes, kräftiges satirisches Temperament» si legge a c. 15v, seguita dal rimando bibliografico: «Vossler: Sitzungsberichte bayrische Akademie 1913». Si tratta di Vossler 1913.

¹²⁸ CORR.: Temperament. ~~Ob~~ Vielleicht

¹²⁹ CORR.: aus demr poerotischen ~~Mystizismus~~ Schwärmerei seiner

¹³⁰ CORR.: des ~~Grafen~~ Vicomte

¹³¹ CORR.: Toulouse, ~~als~~ nach

¹³² L'inciso «einer der grössten Lyriker der Weltliteratur» si legge a c. 16v.

*lo chans, ni chans no pot dal cor mover, si no i es fin amor coraus*¹³³. Bei seinen Zeitgenossen und Nachfolgern¹³⁴ beginnt schon das Dilemma zwischen Konvention und Künstlichkeit: bedeutend sind unter den restlichen aus dem Limousin und Périgord: Arnaut de Mareuil, Giraut de Bornelh, Arnaut Daniel und Bertran de Born – die beiden ersten sind [18r]¹³⁵ Bernart ziemlich ähnlich, besonders Arnaut de Mareuil, der ganz die gleiche Liebesauffassung¹³⁶ vertritt; er stammt aus dem Périgord, war von Haus aus Kleriker und lebte am Hof Raimunds V. von Toulouse, wo auch Bernart zuletzt lebte; seine Tochter war seine Beschützerin und Herrin. Er lebte bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts. Giraut de Berneil ist sein Landsmann und Zeitgenosse, sein[e] Wirksamkeit geht etwa von 1175 bis 1220, wie es scheint hat er lange an spanischen Höfen, besonders am aragonesischen, gelebt¹³⁷ – mit ihm¹³⁸ beginnt eine theoretische, reflektierende Art der Liebesdichtung, ein Hang zur dialektischen Analyse des Gefühls. Er sieht um sich herum den Niedergang der höfischen Kultur, und seine Einstellung beginnt etwas gewollt Aristokratisches, Defensives auszudrücken. Er hat zuerst vor der Frage gestanden, ob das Dichten der hohen Minne sich bewusst abschliessen müsse gegen den andringenden Verfall der höfischen Kultur, und ob es aus diesem Gefühl heraus sich eine eigene Sprache schaffen müsse, die die meisten nicht verstehen. In einer Tenzzone lehnt er es ab diesem dunklen Stil, dem *trobar clus*, zu folgen; aber er ist in seinem Geiste doch einer der ersten dieses dunklen Stils, aus dem sich der Petrarkismus entwickelte. Er als erster den bewussten Hochmut des Liebesdichters und der Liebeskultur; er als erster bewusste Dialektik des Gefühls, und von ihm die erste Antithesenkanzone – schon Guilhem¹³⁹: *Un sonet falz matrutz e bo*¹⁴⁰ – Petrarca, Louise Labé, Villon. Er war zu seiner Zeit sehr berühmt, und galt als der grösste der Provenzalen; allein Dante und Petrarca stellen über ihn seinen Zeitgenossen und Landsmann Arnaut Daniel, einen ritterbuchigen Mann aus Ribérac, der am Hofe des englischen Königs gelebt haben soll: wir wissen nichts von ihm als unzuverlässige Anekdoten, und seine Gedichte, die Dante so hochstellt, sind für uns grösstenteils unverständlich. Er ist der eigentliche Vertreter des dunklen Stils, und zwar scheinen uns seine Vergleiche absurd,

¹³³ Si tratta di BEdT 70.15. Le varianti grafico-formali *no pot* (invece di *non pot*) e *d'ins* (invece di *d'inz*) dimostrano che Auerbach si avvale, con ogni probabilità, di Lommatzsch (1917, 31-33), dove si legge il testo della canzone secondo l'edizione allestita da Appel (1915), e non di Crescini (1926, 176-179). Si noti che Auerbach omette il punto in alto davanti al pronome enclitico in *no-i*, l'apostrofo dopo *fin* e la -s finale di *amors* (confondendo il *casus obliquus* e il *casus rectus*?).

¹³⁴ AGG.; seinen *Zeitgenossen und* Nachfolgern

¹³⁵ A c. 17v si legge un appunto ulteriore: «zeitliches Verhältnis 1200 -1300».

¹³⁶ CORR.: Liebespöeaffassung

¹³⁷ Le parole «wie es scheint hat er lange an spanischen Höfen, besonders am aragonesischen, gelebt» si leggono a c. 17v.

¹³⁸ CORR. bei mit ihm

¹³⁹ «- schon Guilhem»: AGG. in un secondo momento.

¹⁴⁰ Si tratta di BEdT 242.80.

seine Syntax oft unbegreiflich, und wir zweifeln oft, ob er ernsthaft das meint, was er sagt. Er ist augenscheinlich ein Meister in Alliterationen und Reimen, und zwar reimt er selten innerhalb der selben Strophe, sondern lässt die nächste Strophe die Reime genau an der entsprechenden Stelle wiederaufnehmen, und zwar nicht nur die letzte Silbe sondern¹⁴¹, schon 2 oder 3 vorher, oder das ganze Wort, so dass manche Gedichte von ihm, auf ganz wenigen Reimworthen aufgebaut sind, meist auf 6¹⁴²: Erfinder der Sestine, des reichen Reimes. Wir kommen auf Giraut und Arnaut beim Übergang zum Dolce stil nuovo zurück.

[19r] Von ganz anderer Art ist der letzte der 4 obengenannten südwestfranzösischen¹⁴³ Dichter, Bertran de Born, ein kriegesischer Aristokrat, der an den südfranzösischen Kämpfen am Ende des 12. Jahrhunderts bedeutenden Anteil genommen hat. Er hat nur wenige Liebeskanzonen gedichtet, dagegen eine grosse Anzahl von politischen und militärischen Rügeliedern, er ist der Meister des *sirventes*. Die Kämpfe um die es sich damals handelte, betreffen das Erbe der Eleonore von Poitiers, die Heinrich II. von England geheiratet hatte, und besonders den ältesten Sohn Heinrichs, der ebenfalls Heinrich hiess: dieser empörte sich gegen seinen Vater, der den jüngeren Bruder Richard Löwenherz bevorzugte, wobei Bertran den jungen König entscheidend beeinflusst zu haben scheint. Doch starb der Prinz schon sehr bald; die Totenklage um ihn (*planh*) ist vielleicht Bertran's schönstes Gedicht¹⁴⁴. Die Partei war damit zersprengt, Bertran wurde in seinem Schloss belagert, ergab sich schliesslich und versöhnte sich mit dem alten König. Cf. Uhland¹⁴⁵. Es scheint, dass Bertran sich nachher zurückgezogen hat, er starb um 1200 in einem Cisterzienserkloster. Sein Leben äusserst bewegt, Leben und Temperament ähnlich Wilhelm von Peitieu, Dichtung politisch, polemisch, farbig, glanzvoll: politische Satire geschaffen: Tapfer, unabhängig, niemand schonend, gerade die mächtigsten angreifend. Übrigens nicht von sachlichen oder überpersönlichen Motiven, sondern oft von¹⁴⁶ persönlichem Interesse und vor allem von seiner ganz absoluten und irrationalen leidenschaftlichen Kriegsliebe.

Im östlichen provenzalischen Sprachgebiet, also in dem Streifen von der Auvergne bis zum Dauphiné und zur Provence, sind¹⁴⁷ die Troubadours weniger bedeutend. Raimbaut¹⁴⁸, Graf von Orange, ebenfalls¹⁴⁹ in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts tätig, ist stark artistisch; interessant¹⁵⁰ ist dagegen

¹⁴¹ CORR.: nur die Reimsilbe die letzte Silbe sondern

¹⁴² Su tale passo, cfr. le osservazioni *supra* (Bürgel 2025, 142-143).

¹⁴³ CORR.: südwestfranzösischen

¹⁴⁴ Cfr. BEdT 80.41, *Si tuit li dol e-l plor e-l marrimen*.

¹⁴⁵ Il riferimento è alla nota ballata di Ludwig Uhland (*Bertran de Born*, 1829).

¹⁴⁶ AGG.: sondern *oft* von

¹⁴⁷ CORR.: Provence, gibt es kaum sind

¹⁴⁸ CORR.: bedeutend. Der früheste von Rang ist Genannt sei Raimbaut

¹⁴⁹ CORR.: Orange, der stark ebenfalls

¹⁵⁰ CORR.: artistisch; im Gegensatz interessant

als einzige Dichterin des provenzalischen Kreises die Gräfin von Dia, die ihn¹⁵¹ liebte, und die 5 sehr schöne Liebeslieder überliefert hat, aus denen man ihre Liebesgeschichte mit dem Grafen von Orange rekonstruieren kann. Aus der Gegend von Orange stammt auch Raimbaut von Vaqueiras, aus der Auvergne noch eine Anzahl anderer Dichter, deren Namen ich Ihnen nicht mehr nennen will, um nicht zu viel unbekannte Namen aufzuzählen, [20r] nur noch Peire Vidal erwähnen, einen Kaufmannssohn aus Toulouse, weil wir von ihm ein Stück lesen wollen: Er gehört nicht zu den grossen, aber ist von einer grossen Anmut, Gefälligkeit¹⁵² und Leichtigkeit. Er scheint ein ziemlich leichtsinniger und launenhafter Mensch gewesen zu sein; in seiner Jugend hatte er eine Liebesintrigue mit der Gräfin von Barral, der Frau des Fürsten von Marseille; in Verfolgung dieser Geschichte musste er fliehen; er begab sich nach Genua, und dort dichtete er das kleine Liedchen, das wir lesen werden¹⁵³. Es gibt noch eine ganze Reihe phantastischer Anekdoten über sein Leben – er scheint einen Kreuzzug mitgemacht zu haben, im Gefolge Richard Löwenherz', und später in der Lombardei und in¹⁵⁴ Ungarn gelebt zu haben. Er starb etwa 1213, um diese Zeit war in Südfrankreich die Poesie und die Kultur der hohen Minne schon zerstört – in Genua, ganz im Süden, bei den Barrals in Marseille, in Montpellier, in¹⁵⁵ Spanien fanden die Troubadours noch Zuflucht.

Noch einige Worte über die Ursachen dieser Dekadenz: Grosse Zeit der hohen Minne 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Wahrscheinlich die feudale Aristokratie in der Provence, in¹⁵⁶ Südfrankreich, die eine weit höhere Kultur, sehr viel grössere Luxusbedürfnisse besass, schon früh wirtschaftlich ruiniert. An ihre Stelle trat der gerade damals aufblühende städtische Wohlstand (Marseille, Arles, Avignon, Montpellier, Narbonne, Toulouse). Neue Verfassungen (Konsulat), die die Bedeutung des Bürgertums erstarken lassen. Dabei Aufnahme der aristokratisch-feudalen Kultur vom Bürgertum noch unmöglich – geschah in Italien. Vor allem aber grosse politische Aktion von 1209, die den ganzen Süden Frankreichs, besonders die Aristokratie ruinierte: der Kreuzzug gegen die Albigenser. Es hatten sich damals, in einer Zeit allgemeiner religiöser Unruhe, gerade in Südfrankreich Sekten gebildet (mit Manichäern im Zusammenhang), Katharer, Albigenser¹⁵⁷ und Valdenser – Barone nicht ketzerisch, aber tolerant, gleichgültig, nicht allzu kirchenfreundlich – Innocenz der III. [21r] mobilisierte die nordfranzösische Aristokratie, die unter Simon de Montfort einen beispiellos blutigen und grausamen Krieg führte: viele der grossen Herren, deren Höfe

¹⁵¹ CORR.: Dia, ~~ob~~ die ihn

¹⁵² AGG.: grossen *Anmut*, Gefälligkeit

¹⁵³ Probabilmente si tratta di *Ab l'ale tir vas me l'aire* (BEdT 364.1), citato già in Auerbach (1929, 49).

¹⁵⁴ CORR.: Lombardei, ~~zu~~ und in

¹⁵⁵ CORR.: Montpellier ~~bei der~~ in

¹⁵⁶ AGG.: Aristokratie *in der Provence*, in

¹⁵⁷ AGG.: Zusammenhang, *Katharer*, Albigenser

Zentren¹⁵⁸ des Troubadourdienstes gewesen waren, gingen dabei zu Grunde wie die Grafen von Toulouse, andere verarmten. Der Krieg dauerte bis ca. 1220, in Verfolgung dieses Krieges wird die Inquisition 1229 begründet und die Dominikaner kommen.

Völlig anderer Geist. Peire Cardenal, tätig 1210-1230¹⁵⁹, aus dem Languedoc, ist ein Satiriker gegen die hohe *Minne*, und ein satirischer Kritiker seiner Zeit überhaupt; später schreibt er religiöse Gedichte, und die gesamte Dichtung wird aus der hohen *Minne* im 13. Jahrhundert Marienlyrik.

¹⁵⁸ CORR.: deren SchHöfe Zentren

[1r] Provenzali

ripartizione generale 14 ore. 3 introduzione, 3 interpretazione, 3 musica, 2 trasmissione in Italia con *trobar clus*, 3 interpretazione italiana

Bibliografia

Per il provenzale: Diez, Anglade – Bartsch, Crescini, Appel, *Origines*¹, Lommatzsch (traduzioni: Diez, Heyse, Bartsch) – Schulz-Gora, *Altprovenzalisches Elementarbuch* [*Manuale elementare di antico provenzale*] – lessico Raynouard-Levy²

Per l'italiano: Gaspary, De Sanctis, Bertoni (*Il Duecento nella Storia letteraria d'Italia*), – Monaci – Casini³ (Casini in Gröber, *Grundriss*)⁴

Per il problema qui trattato: Vossler ed E. A.⁵

Testi

La poesia provenzale, di cui dobbiamo parlare per prima cosa, ha inizio intorno al 1100. Si sviluppa nel corso di cinquant'anni fino a una grande fioritura, comincia a decadere dalla prima metà del XIII secolo e si esaurisce alla fine di questo stesso secolo, sotto l'influsso di trasformazioni politiche e culturali. Essa comprende geograficamente tutta la Francia meridionale, così come le regioni provenzali dalla foce della Garonna attraverso un ampio arco verso nord, includendo il territorio di Limoges, estendendosi quindi verso sud-est fino alle Alpi, e giungendo con queste fino al mare.

Per chi non lo sappia: il provenzale come lingua autonoma, rispetto al francese, è più vicino al catalano. Differenza principale: *chanter* / *cantar* (palatalizzazione di *k*; *a* libero > *e*)⁶.

La poesia provenzale su un antico territorio di cultura: insediamenti greci; provincia romana; presumibilmente, durante tutto il Medioevo, livello culturale più elevato. La poesia provenzale ha suscitato interesse molto presto,

¹ *Origines* nell'interlineo. Si tratta, come si può presumere dal prosiegno del testo (*infra*, 3r-4r), di Jeanroy [1889] (1925³) e/o di Paris (1912).

² Supponiamo che si tratti delle opere seguenti: Diez (1829), Anglade (1929), Bartsch (1904), Crescini (1926), Appel (1912), Lommatzsch (1917), Schultz-Gora (1915), Raynouard (1836-1845), Levy (1894-1924). Per identificare l'edizione della rispettiva opera probabilmente utilizzata da Auerbach (nel caso che ve ne fossero più di una, come per esempio, nei testi di Appel e di De Sanctis), ci si è serviti dell'elenco della sua biblioteca conservato presso lo Harry Ransom Center (1960).

³ Auerbach dovrebbe riferirsi qui, così pensiamo, a Gaspary (1885), De Sanctis (1928), Bertoni (1930), Monaci (1912), Casini (1901).

⁴ «Casini in Gröber, *Grundriss*» è stato aggiunto al margine sinistro, il nome di Casini all'interno dell'elenco è stato sottolineato.

⁵ Crediamo che tali volumi si possano identificare con Vossler (1908) e Auerbach (1929).

⁶ In verità la palatalizzazione di *k*/ + *A* latina è anche un tratto dei dialetti provenzali settentrionali «e coesiste nella lingua letteraria affianco a forme non palatalizzate» (Di Girolamo / Lee 1996, 38).

agli inizi degli studi filologici. Un francese, più collezionista che studioso, Raynouard; poi il Romanticismo tedesco; Diez.

⁷Il grande interesse per la poesia provenzale a causa della sua ampia influenza e della sua diffusione. Essa vale come inizio dell'intero *Minnesang* europeo e della cultura della *hohe Minne*; per la Francia ciò è certo, per la Germania ciò corrisponde a realtà almeno in grado molto elevato, e non è soltanto questo: essa forma, molto prima delle altre lingue romanze, una propria lingua letteraria (una *koinè* distinta dai dialetti), e questa lingua letteraria [2r] conquista, in quanto tale, territori al di fuori dell'area linguistica provenzale, nell'Italia settentrionale e in parti della Spagna, dove si cominciò a poetare in provenzale. Ciò non ha poi evidentemente avuto un seguito, ma alla nascita della poesia nazionale italiana la poesia provenzale ha certamente fatto da padrino.

La poesia amorosa italiana, che verso la metà del XIII secolo si risveglia alla corte di Federico II e in Toscana, sta completamente sotto l'influsso provenzale, ne mutua la terminologia e le principali forme artistiche, e determina il divenire della grande scuola poetica italiana del *Dolce Stil Nuovo*, dalla quale proviene Dante. Dante tuttavia, a sua volta, è l'inizio della poesia moderna tardo-medievale in generale, e in tal modo la poesia provenzale si colloca, per così dire, in linea diretta come antenata non solo del *Minnesang*, ma anche della moderna poesia europea – tanto più che il canale attraverso cui lo stile poetico dantesco si diffuse in Europa fu Petrarca, il quale a sua volta nacque e fu educato in Provenza e intrattenne rapporti diretti con i provenzali⁸. Della portata dell'influsso del petrarchismo non potete farvi un'idea abbastanza grande – ben oltre le epoche che comunemente si definiscono petrarchiste, esso ha infatti lasciato alla poesia amorosa e, nel senso più ampio, alla poesia sentimentale europea, alcune forme fondamentali dell'espressione; fino alla fine del XVIII secolo esso è stato dominante e la sua presenza sarebbe probabilmente rintracciabile ancora oggi.

Comprensibile l'enorme interesse scientifico per l'antico provenzale – quasi la radice della poesia europea – se si eccettua l'epica eroica, la cui essenza e genesi proveniente dai miti, dalle storie e dalle imprese dei popoli, pur offrendo anch'essa molti aspetti problematici, appare tuttavia istintivamente meno enigmatica e meno nata "dal nulla". Comprensibile che la filologia moderna – nata nel Romanticismo, e dunque circa 130 anni fa – abbia inizialmente nutrito un interesse appassionato proprio per la genesi del *Minnesang* provenzale. La

⁷ Probabilmente va collocato qui l'appunto che si legge a c. 7v: «Rilievo letterario della poesia provenzale. Interesse che ha suscitato. Teorie sulla genesi. Teoria popolare romantica – Paris – canzone della danza di maggio. Teorie sull'influsso. Pillet. Geisteswissenschaften 5, 1929». In effetti, si tratta di una sintesi del contenuto delle cinque carte successive, per la redazione delle quali Auerbach fa riferimento a Pillet (l'anno della pubblicazione è in realtà 1928).

⁸ L'abbaglio in merito al luogo di nascita di Petrarca sembra confermare che Auerbach per la concezione del corso non ebbe molto tempo a disposizione.

filologia moderna [3r] è nata *nel e dal* [corsivi dei curatori] Romanticismo – da ciò si spiega anche l’opinione sull’origine della poesia provenzale che per lungo tempo è stata dominante o, piuttosto, è stata ovvia e l’unica possibile: essa venne in realtà dimostrata ed esposta soltanto quando era interiormente ormai priva di vita. Si trattava della concezione herderiano-romantica dell’origine di ogni poesia dallo spirito del popolo [*Volksgeist*], dalle profondità irrazionali dell’anima del popolo. Questa opinione è stata così ovvia che Diez non tentò nemmeno di dimostrarla; in effetti non è neppure dimostrabile, poiché non è una tesi scientifica in senso positivo, bensì una concezione sentimentale dell’essenza dell’arte poetica, che ancora oggi, in larga misura, risulta dominante: basti pensare, per citare alcuni esempi, alle formulazioni di George e di Klages⁹, che, come molte teorie moderne affini, non sono altro che varianti dell’antico tema.

La prima indagine sistematica sull’argomento si ebbe nel volume classico di Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France*, 1889, ³1925, con recensione di Gaston Paris ristampata nei *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*¹⁰, vol. XXX, 1891/92¹¹. [2v] Jeanroy prende in considerazione soprattutto la lirica della Francia settentrionale e constata che essa, per quanto ci è pervenuta dalla sua epoca di fioritura, presenta un carattere cortese e deriva dalla lirica cortese provenzale. Egli tenta allora di ricostruire uno strato anteriore perduto, puramente popolare, della poesia nordfrancese, partendo da alcune tracce che si sono conservate nei componimenti cortesi posteriori e nella letteratura di altri popoli da essa influenzati; per lirica popolare non intende qui una poesia “creata dal popolo”, nel vago senso romantico, bensì piuttosto una poesia “creata per il popolo”. [3r] Entrambi constatano che la lirica nordfrancese pervenutaci deriva da quella sudfrancese; entrambi non possono negare che il materiale tramandato della lirica sudfrancese-provenzale abbia carattere cortese e non popolare; Jeanroy ha inoltre dimostrato che alcuni tipi nordfrancesi più antichi, che appaiono di carattere popolare, non sono autoctoni, ma anch’essi rielaborazioni di più antichi componimenti cortesi provenzali. Mentre però Jeanroy, per quanto riguarda l’area provenzale, non procede oltre, e non tenta di risalire al di là delle forme cortesi tramandateci della lirica antico-provenzale, lasciando così all’ascoltatore o al lettore la sensazione che – per quanto si possa andare indietro – tutto sia cortese, [2v] Gaston Paris si spinge invece molto più là.

⁹ Il riferimento è ovviamente al pensiero dei due poeti contemporanei ad Auerbach: Stefan George e Ludwig Klages.

¹⁰ L’indicazione «ristampata nei *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*» figura sulla c. 2v.

¹¹ Nella sua citazione, Auerbach mescola la sede dell’ultima versione del contributo di Paris (1912) e l’indicazione cronologica della pubblicazione della recensione originaria (Paris 1891-1892).

Egli cerca infatti di sostenere l'interpretazione romantica tramandata mediante una grande ipotesi. Dalla constatazione che alcune delle forme letterarie e aristocratiche cortesi a noi pervenute, ad esempio la *pastorela*, utilizzano in modo giocoso un decorso campestre, come è consueto nella poesia artistica elegante dall'idillio antico fino ai giochi pastorali del XVIII secolo, egli deduce l'esistenza di una lirica popolare non conservatasi, di un canto contadino del ballo di maggio, che costituirebbe il fondamento di tutte le forme cortesi. A sostegno di questa ipotesi ne affianca altre, arrivando persino a localizzare questo immaginario canto della danza di maggio. Il suo saggio è di grandissimo interesse e assai istruttivo, come tutto ciò che egli ha scritto, ma di tutto questo non ha dimostrato nulla, ed è segno della forza del pensiero romantico il fatto che proprio questa ipotesi di Paris dei canti del ballo di maggio – dei quali non si conserva nulla se non qualche allusione, reperibile presso scrittori ecclesiastici e in decisioni conciliari ([3v]: in Voretzsch, *Altfranzösische Literatur* dargestellt, p. 74 ss.¹²), [4r] a canti che il popolo intonava durante le feste di maggio – sia entrata nell'intera letteratura sull'argomento, e che persino gli oppositori più recenti ne accolgano qualche elemento nelle proprie nuove teorie.

A fronte dei metodi di Jeanroy e di Gaston Paris, che non uscivano dall'ambito della lirica europea medievale, sorsero presso studiosi tedeschi, a partire dall'inizio del XIX secolo, nuove concezioni e nuovi metodi orientati alla ricerca di influssi estranei – ovvero sia non medievali, sia extra-lirici, sia extra-europei. Anzitutto quelli non medievali. Era naturale pensare all'influsso della poesia latina antica, in particolare a quella dei poeti augustei. Nel Medioevo Virgilio svolge un ruolo importante nell'ambito dell'insegnamento; Ovidio è citato volentieri da alcuni trovatori; nel più grande dei provenzali, Bernardo di Ventadorn, Vossler ha colto echi di Tibullo. Il libro più noto di questo indirizzo è *Ovid und die Troubadours* [*Ovidio e i trovatori*] di Schrötter (1908). Il risultato di queste ricerche non fu sorprendente. Si riscontra un gran numero di affinità con elementi esteriori: l'inclinazione per il gioco pastorale artificioso dell'ecloga teocriteo-virgiliana; la considerazione dell'amore come arte insegnabile secondo l'*Ars amatoria* di Ovidio, che presso i trovatori assumerà in seguito un senso diverso e più profondo di quanto Ovidio avrebbe potuto immaginare; una notevole quantità di procedimenti stilistici e di metafore; ed [5r] emerge, inoltre, una disposizione spirituale radicalmente diversa, che può essere resa nel seguente modo incisivo, sebbene inevitabilmente un po' superficiale: la differenza tra una poesia dell'amore sensuale inteso come godimento rivolto alle *puellae* e l'alta *Minne* platonica del tutto non sensuale – o meglio sovrasensibile – rivolta alla signora. Diversa posizione dell'uomo e della donna – un mondo completamente altro. Per ora basta così riguardo all'antichità. [4v] Gli studiosi in questione, in particolare Schrötter, si sono attenuti rigidamente a prestiti

¹² Auerbach si riferisce a Voretzsch (1913); quest'ultima edizione dell'opera figura nell'elenco conservato presso lo Harry Ransom Center (1960).

letterari dimostrabili e li hanno messi in luce ovunque, spesso in modo forzato e sopravvalutandoli smisuratamente. La differenza dell'atteggiamento spirituale è stata invece trascurata.

[5r] Un tentativo ampio e generoso di determinare il *Minnesang* a partire da fonti diverse da quelle puramente liriche è stato intrapreso da Wechssler in un libro concepito in due volumi, di cui però è uscito soltanto il primo: *Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909. Egli interpreta il *Minnesang* come un risveglio spirituale, come un fenomeno che scaturisce da un nuovo ideale di vita, dalla gioia di vivere intesa come distacco dall'ascesi, come una sorta di preannuncio del Rinascimento, o di ciò che comunemente si intende per Rinascimento. Con ciò, tuttavia, egli non giunge – come si potrebbe supporre – a spiegare le poesie d'amore come espressione di esperienze erotiche reali; al contrario: si sarebbe allora prodotta una sorta di emancipazione femminile, e il *Minnesang* sarebbe stato una forma di dottrina cortese nordica, una sorta di insegnamento della *cortesia*, del nuovo ideale di vita della *cortesia*. Il cantore sarebbe stato, in una posizione socialmente subordinata, il precettore e maestro della dama, e tutta la sua pena amorosa sarebbe stata fittizia. Wechssler esamina infine i rapporti di tale atteggiamento con il sistema feudale, con il misticismo, e inoltre esamina i rapporti tra il culto della donna e il culto mariano e, più in generale, tra religione e *Minne*.

Il libro di Wechssler è completamente fragile: non regge né nel suo insieme né nel particolare. Al momento della sua stesura egli non possedeva né l'enorme patrimonio di conoscenze che un trattamento così grandioso del tema richiede, né il tatto e la sensibilità necessari a metterlo al riparo da gravi deformazioni nell'interpretazione dei singoli testi. Inoltre il libro è pervaso da un *pathos* improprio, difficilmente sopportabile. Ma Wechssler ha avuto per primo il grande merito di voler spiegare la poesia di una cerchia cortese della società a partire dai presupposti propri di questa cerchia, di prendere in considerazione [6r] i rapporti sociali e di aver affrontato il problema principale: *Minne* e cristianesimo. Prima di lui, e accanto a lui, soltanto Vossler ha tentato qualcosa di simile, con un senso incomparabilmente più fine, però non esplicitamente riferito al *Minnesang* provenzale in quanto tale. Tuttavia, nel libro stesso quasi nulla è convincente: tutto risulta storto o esagerato.

Straordinariamente significativi furono poi i tentativi del geniale Konrad Burdach a Berlino e del suo allievo Singer¹³ (il primo: *Sitzungsberichte* 45, 47;

¹³ Non risulta che Samuel Singer, fra l'altro soltanto un anno più giovane di Burdach, sia mai stato un allievo di quest'ultimo. Infatti il germanista austriaco studiò a Vienna (quindi né a Halle, né a Berlino, dove insegnava Burdach) e conseguì l'abilitazione scientifica a Berna; cfr. Schnyder (2010) e Jungbluth (1957). L'errore va ricondotto (perlomeno così sembrerebbe) al fatto che Auerbach segue, in questa parte del testo (come già osservato in Bürgel 2025), l'esposizione e il contenuto di Pillet (1928), che introduce insieme gli scritti di Burdach e di Singer (ivi, 356-357), senza tuttavia sostenere che il secondo era stato allievo del primo.

il secondo: *Abhandlungen* 1918, *phil. hist. [Klasse]*¹⁴) di intendere l'origine del *Minnesang* nel suo complesso come araba. Burdach ripercorre a ritroso le forme della vita cortese medievale e la poesia di corte, sino a risalire alle corti arabo-spagnole dei secoli IX, X e XI; rintraccia in quelle parallelismi con le forme liriche provenzali e continua ad inseguirle ancora più indietro nel tempo, giungendo infine sino ai Persiani. Questa tesi ha suscitato enorme clamore; la sua dimostrazione positiva fallisce tuttavia per il fatto che i tratti comuni risultano troppo vaghi – non tanto perché possano essere casuali, quanto soprattutto perché sono assai generali e probabilmente riconducibili a modelli comuni – e inoltre per la mancanza di collegamenti dimostrabili.

In modo analogo stanno le cose per un'altra teoria delle origini, quella dovuta a Henning Brinkmann (*Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, 1926). Brinkmann sostiene che il *Minnesang* provenzale provenga dalla poesia medievale in lingua latina, e in particolare da una scuola poetica latina fiorita nell'XI secolo ad Angers. Il libro di Brinkmann è stato duramente criticato soprattutto dai germanisti: in effetti i punti di contatto da lui addotti sono piuttosto superficiali, ed egli sembra anche aver sottovalutato certe difficoltà cronologiche e metriche. Inoltre mi pare assurdo far dipendere un fenomeno così profondo e potente come la poesia provenzale da una manifestazione interna, dotta e ristretta quale quella dei poeti di Angers.

Tutte queste teorie, nel complesso [7r¹⁵], non hanno avuto un effetto decisivo; nessuna di esse è riuscita a imporsi. D'altra parte, esse hanno arricchito enormemente la nostra conoscenza dei materiali e, soprattutto, la nostra comprensione dei rapporti tra i diversi ambiti culturali, e questo è probabilmente il meglio che ci si potesse attendere da esse. Infatti, anche se i migliori tentativi di dimostrare una derivazione del *Minnesang* provenzale dall'antichità, dall'Oriente, da certe correnti mistiche o dalla letteratura mediolatina sono falliti, sono stati messi in luce ovunque punti di contatto; e chi legge tutto ciò è preso dal sentimento di una generale connessione di tutte queste culture, di un vincolo unitario che si manifesta di continuo in forme e figure sempre nuove. Con questi risultati, la ricerca delle fonti ha già ottenuto abbastanza e ha dimostrato la propria legittimità, anche se nessuna delle sue singole tesi è riuscita ad affermarsi. Anzi, si dovrà perfino dire che la speranza di poter ricondurre un fenomeno come il *Minnesang* provenzale a un'altra determinata manifestazione spirituale, o a un unico e ben definito gruppo di presupposti sociologici, non aveva sin dall'inizio alcuna reale possibilità di realizzarsi.

¹⁴ Ci si riferisce a Burdach (1918) e Singer (1918). Il volume indicato al di là del margine (vd. n. 49 del testo originale in lingua tedesca) è Burdach (1926).

¹⁵ MARG.: Recensione di Bircher [sic!] Hirschfeld. Si tratta verosimilmente di Birch-Hirschfeld (1878). Non è stato purtroppo possibile reperire la recensione a cui Auerbach si riferisce.

In tutte queste questioni sulle origini si ripresenta sempre lo stesso fenomeno: uno studioso del *Minnesang*, il quale è inoltre in possesso di qualche competenza di filologia classica, oppure di arabistica, o di mistica cristiana, o invece di letteratura mediolatina, scopre delle somiglianze che lo colpiscono; ed è subito pronto a derivare l'una di queste manifestazioni dalle altre – e una gran parte degli studiosi, abbagliata dalla luce intensa che quel ricercatore proietta su tali presunte somiglianze, comincia ad aderire alla nuova dottrina. Ma ben presto si mostra, ad esempio, che la questione della priorità cronologica è dubbia, che [8r] rapporti diretti tra i due ambiti non sono dimostrabili o risultano addirittura improbabili; che le somiglianze, a uno sguardo iniziale così sorprendenti, sono in realtà piuttosto superficiali, e soprattutto che sembrano appartenere al patrimonio comune dell'intero orizzonte culturale e derivare, in entrambi i casi, da una terza fonte comune. Un fenomeno spirituale di rilievo, in un'Europa che da millenni è stata così profondamente scossa e le cui tradizioni sono tanto molteplici, è necessariamente un prodotto estremamente complesso di correnti ed elementi diversissimi; ed occorrerebbe un'enciclopedia di sapere storico oggi neppure più immaginabile per analizzare davvero fino in fondo un tale fenomeno, per così dire chimicamente – prescindendo del tutto dal fatto che, anche in una simile, quasi inconcepibile analisi chimica, quando si tratta di una grande manifestazione, resta sempre un residuo, che è proprio la cosa più importante: il caratteristico, il proprio, il nuovo, lo spontaneo.

Se dunque affermo che ogni grande manifestazione del Medioevo europeo è necessariamente, nei suoi presupposti storici, di estrema complessità e contiene inevitabilmente in sé una massa di elementi storici ereditati, ciò non diminuisce affatto il ruolo del popolare e del popolo¹⁶. [7v]: [Che cosa è “popolare”. Porre correttamente la domanda. Rappresentare in modo concreto. Creazione del risultato individuale, spontanea. Strati che cooperano, indipendentemente dal fatto che siano popolari o colti. Sopravvalutazione di questa distinzione. Ma qui, proprio qui, giusta, data la complessità della filiazione.] Al contrario. La maggiore difficoltà nella ricerca dei presupposti storici consiste proprio nel fatto che la filiazione delle tradizioni – cristiane, antiche, germaniche, arabe – non si è compiuta in forma letteraria, bensì, per così dire, sottoletteraria [*unterliterarisch*] e sotterranea, nei miti, nei racconti, nelle istituzioni dei popoli dell'alto Medioevo. Sotto la sottile coltre dell'attività letteraria della seconda metà del primo millennio si muove uno sviluppo spirituale delle stirpi e dei popoli, non ricostruibile nei singoli passaggi ma deducibile dai suoi risultati successivi, che conserva e rielabora le tradizioni più lontane, trasformandole incessantemente secondo le esigenze del presente di volta in volta attuale, accogliendo in esse nuovi elementi e fondendoli con quelli preesistenti.

¹⁶ Seguono due asterischi che sembrano rimandare all'appunto su c. 7v: pertanto nel testo abbiamo riportato di seguito, tra parentesi quadre, il contenuto di tale appunto.

[9r] Questa tradizione sotterranea è naturalmente molto meno conservatrice di quella dotta e colta: essa rielabora senza esitazioni le rappresentazioni antiche adattandole al presente, trasforma, ad esempio, gli dèi dell'antichità in spiriti maligni e demoni, e Achille o Enea in un cavaliere. D'altra parte, anche la tradizione dotta non si estingue mai del tutto: essa tenta costantemente di influenzare e di correggere quella popolare, sotterranea e sottoletteraria, nello stesso senso in cui le grammatiche cercano di correggere la lingua volgare e raccomandano di parlare un latino corretto, dicendo *vetulus* e non *veclus*, *pauper mulier* e non *paupera mulier*. [8v] Senza ottenere un successo di principio e duraturo, ma riscuotendo tuttavia molti successi parziali.

[9r] Il principale bacino di raccolta dal quale la cultura medievale attinge le proprie tradizioni è però, senza dubbio, la tarda antichità. Da essa proviene il cristianesimo, da essa provengono le nuove forme giuridiche ed economiche, da essa scaturiscono le forme delle arti figurative e, nei Paesi romanzi, la lingua; occorrerà abituarsi a scorgere anche nella poesia, più di quanto si sia fatto finora, una continuazione creativa di tradizioni antiche e, più in generale, come la filosofia e la storia dell'arte fanno da tempo, a vedere nell'alto Medioevo un'antichità volgare [*Vulgärantike*], così come sul piano linguistico un latino volgare [*Vulgärlatein*] – sottolineando meno il contrasto tra Medioevo e antichità, ed evidenziando piuttosto la loro connessione. Il punto di partenza di tutto ciò è il grande bacino culturale ellenistico dei Paesi mediterranei, quale cominciò a formarsi nei secoli intorno alla nascita di Cristo, in seguito alle conquiste di Alessandro Magno e al dominio universale di Roma – da cui risulterà subito chiaro che il concetto di antichità qui postulato è assai più ampio di quello abituale.

Nella cultura greco-romana dell'antichità confluiscono infatti, già durante la sua fioritura, e si fondono più o meno con essa, culture egiziane, babilonesi, persiane, siriane e altre ancora dell'Oriente; e dal groviglio di popoli e di miti dell'epoca della dominazione universale romana sono nate tutte le culture occidentali successive. Innanzitutto il cristianesimo, nella sua forma storicamente dominante, ma anche le culture musulmano-arabe: proprio queste sono divenute un canale fondamentale per alcune tradizioni antiche, soprattutto nei campi della medicina e della filosofia; tenete presente che l'alta scolastica¹⁷ recepì nel XII e XIII secolo il proprio principio fondamentale, ovvero l'aristotelismo, attraverso scrittori arabi.

È su una scena così vasta e stratificata che occorre collocarsi, se si vuole rendere intelligibile nel suo insieme la genesi della lirica antico-provenzale – non per ricostruirla nei dettagli (cosa che oggi non è ancora possibile, e probabilmente non lo sarà mai), bensì per comprenderla nella sua totalità¹⁸.

¹⁷ Abbiamo reso così il termine tedesco *Hochscholastik*, nella cui periodizzazione viene solitamente incluso anche il Duecento.

¹⁸ Seguono tre asterischi che sembrano rimandare all'appunto su c. 9v: quest'ultimo potrebbe

[9v] Il centro interiore e il contenuto decisivo di questa poesia antico-provenzale, dalla quale è nata la poesia europea moderna, è l'amore – l'amore in una configurazione del tutto peculiare, che senz'altro è completamente lontana dalla poesia amorosa antica, ma che, a mio avviso, è nondimeno una continuazione e una rielaborazione di motivi antichi – vale a dire un neoplatonismo riplasmato in forma volgare¹⁹.

[10r] Voglio parlare anzitutto del contenuto. Le questioni formali sono più specifiche, mentre, per quanto riguarda il contenuto, ho ancora qualcosa di generale da dire. Infatti il contenuto essenziale della poesia provenzale e del *Minnesang* in generale è l'amore: si tratta fondamentalmente di poesia amorosa, e ho già avuto occasione di ricordare che proprio qui risiede la differenza fondamentale rispetto all'antichità: là una lirica completamente sensuale, costruita sul godimento e sul compimento, nella quale l'uomo è la figura dominante e le donne, pur desiderate, non vengono tuttavia onorate, e non vengono considerate né alla pari, né tanto meno come esseri superiori – qui invece la venerazione dell'uomo verso una signora irraggiungibile, una dedizione quasi mistica nella quale i motivi sensuali risuonano soltanto assai da lontano. Nell'antichità la lirica amorosa è un genere poetico più leggero, e l'amore stesso è un fenomeno essenzialmente fisico; il *Minnesang* la innalza alla più alta dignità, essenzialmente spirituale, e il canto dell'amore diventa poesia di stile supremamente elevato. E tuttavia questa elevazione di rango dell'amore come disposizione interiore ha una radice antica – certo non nella lirica amorosa dei poeti augustei, bensì nel platonismo.

[11r] Posso solo accennare con poche parole a tali questioni molto complesse e fortemente intrecciate. Nella dottrina platonica dell'amore, così come è esposta nel *Simposio* e nel *Fedro*, sta la radice e la fonte della seguente concezione: che la bellezza che ci viene incontro nelle apparenze non sia la bellezza vera e propria ed autentica, bensì solo un simbolo o un segno della bellezza nascosta e sovraterrena; che non l'apparenza terrena sia propriamente degna del nostro desiderio, bensì la compiutezza eterna e divina che in essa è incarnata solo in modo frammentario e imperfetto. Questi pensieri platonici cominciarono già nell'antichità a mutare sotto l'influsso di certe concezioni orientali, e precisamente nel senso (assai lontano dallo stesso Platone) che le sfere della pura contemplazione spirituale, le uniche che a lui sembrano create per contemplare il divino e il perfetto, si mescolassero con la sfera dei desideri. Apparve così possibile amare il divino in una brama orgiastica, per amore della sua perfetta bellezza, e venerare il bello terreno come divino, dato che esso sarebbe immagine di quell'ineffabile perfezione.

essere stato effettivamente un primo abbozzo del concetto successivamente esposto.

¹⁹ Per il significato di volgare in questo contesto, si rimanda a quanto osservato nel saggio introduttivo di Rivoletti 2025.

Il concetto cristiano dell'amore si formò non senza una forte mescolanza di pensieri neoplatonici: la mistica cristiana trae infatti da lì le sue radici, e da lì modella quell'amore ardente, impetuoso, che sacrifica la propria persona a Dio e che è del tutto ignoto alla religiosità dell'antica *polis*. La tarda antichità e l'intero alto Medioevo sono permeati dall'irradiazione neoplatonica, nella quale le apparenze non sono se stesse, ma segni e simboli di qualcosa di sovraterreno, [10v]²⁰ e nei diversi monumenti di questo simbolismo potete trovare tutte le gradazioni, dall'estasi orgiastica fino a una didascalicità pedante e quasi assurda.

[11r] È passato molto tempo prima che i nuovi popoli, che ereditarono la cultura antica, facessero veramente proprie queste concezioni della tarda antichità; essi dovettero abbandonare molte delle loro più semplici rappresentazioni mitiche e, a quanto pare, caddero per secoli in una sorta di irrigidimento delle loro forze spontanee; ma quando quel processo sotterraneo di amalgamazione di tradizioni eterogenee fu compiuto, e le condizioni politiche ed economiche favorirono il rifiorire di una nuova spontaneità, e quando ebbe poi luogo quel divenire che sfida ogni spiegazione dotta – allora la poesia amorosa nacque necessariamente sotto il segno neoplatonico-cristiano: un neoplatonismo volgare [*Vulgärneuplatonismus*], certo, che concretizzò i pensieri neoplatonici nelle forme del sistema feudale, ma riconoscibilmente neoplatonico per il fatto che il desiderio non si spingeva apertamente verso il dominio e il godimento del proprio oggetto, bensì sublimava questo oggetto, la donna, facendola signora e vedendo in lei un'incarnazione della perfezione divina²¹; in tal modo trasformava il desiderio sensuale in una supplica di grazia e in un'adorazione.

Il gioco ingenuo dei sessi, con il suo fine concreto di possesso e di godimento, nel quale la donna è sì desiderata, ma in nessun modo oggetto di una particolare venerazione, anzi neppure di rispetto, e non possiede nemmeno una parità umana, questo era il tema della poesia amorosa augustea, questa era la disposizione interiore di Orazio, Ovidio, Tibullo, perfino di Propertio – ora invece il corteggiamento è un servizio, una sottomissione umana, nella quale la meta del godimento corporeo si allontana – e al contempo l'amore stesso viene sottratto alla sfera del corporeo; esso viene spiritualizzato e sublimato, e appare ora come una scuola di disciplina e di perfezionamento interiori, dalla quale scaturiscono tutte le virtù – come nel *Simposio* platonico, soltanto trasformato mediante il rivestimento in forme contemporanee di concetti e terminologie cristiane e feudali. Proprio per questo lo chiamo platonismo volgare [*Vulgärplatonismus*], poiché la *Minne* si pone nei confronti del vero amore platonico esattamente come la lingua volgare della Romania nei confronti del latino classico: in entrambi i casi la nuova forma medievale è cresciuta dall'antica originaria attraverso uno sviluppo naturale, storico, popolare, subletterario; laddove “naturale, storico,

²⁰ L'aggiunta viene segnalata nel ms. mediante tre asterischi.

²¹ Sembra che sia da inserire qui il breve appunto che si legge a c. 11v: «a lei ci si poteva accostare solo in atteggiamento di venerazione».

popolare, subletterario” si contrappone agli sforzi artificiali, storicistici, eruditi e rivolti alle fonti antiche degli umanisti, i quali miravano a far rivivere il latino classico e la dottrina platonica originaria – i termini “naturale”, “storico”, “popolare”, [13r] “subletterario” non sono dunque in opposizione a istruzione e cultura: il platonismo volgare e le lingue volgari possiedono già, a questa altezza cronologica, un livello molto elevato di formazione e di cultura, senz’altro diverso da quello antico o umanistico, e tuttavia già una cultura alta, molto complessa e ricca di tradizione. In questo senso, dunque, il prefisso «volgare» [*vulgär*] è fuorviante, e lo è in entrambi i casi: il latino volgare non è qualcosa che appartenga soltanto agli strati sociali inferiori, bensì la prosecuzione naturale del latino nella lingua d’uso quotidiano di tutti, anche degli strati colti; e il neoplatonismo volgare non è affatto un abbassamento rozzo o una degradazione dei pensieri platonici, ma un adattamento graduale e di grande finezza degli stessi a nuove forme culturali e di pensiero, ed è il prodotto di un’alta cultura tanto quanto il suo modello originario.

Una forma primitiva e rozza del *Minnesang* provenzale non ci è pervenuta; come vedrete, non appena esso si presenta a noi, è già poesia d’arte. Vi prego di considerare, a partire dal punto di vista qui acquisito, le diverse teorie sulla genesi: il canto della danza di maggio, anche qualora se ne riuscisse a dimostrare l’esistenza, può rappresentare nel migliore dei casi una tappa o una componente della cultura cortese dell’amore; i modelli mediolatini o arabi, nella misura in cui mostrino davvero una somiglianza sostanziale con i provenzali, sono essi stessi soltanto prodotti della grande corrente neoplatonica che, dalla tarda antichità in poi, ha inondato l’Europa e in particolare i Paesi del Mediterraneo.

Vengo adesso alle singole forme poetiche dei trovatori. La loro poesia è puramente lirica – le opere epiche pure presenti, novelle in versi e in prosa (*Roman de Flamenca*), svolgono un ruolo secondario²², e le opere didattiche, in parte interessanti, stanno per così dire al servizio della lirica, poiché trattano la genesi dell’alta *Minne*; a questo ambito appartengono anche la grammatica e la poetica: il trattato più celebre su questi argomenti, risalente alla fase tarda, reca il titolo *Leys d’amors*. Già da questo titolo vedete che l’intera formazione culturale dell’area provenzale ruota attorno alla lirica d’amore come suo centro.

La più importante delle forme liriche è il grande componimento amoroso: la canzone. Essa consta di più strofe, per lo più sei o sette, di identica struttura, e di una, o talora due, strofe finali più brevi: il congedo, in provenzale: *tornada*. Il numero dei versi [14r] nelle singole strofe è straordinariamente variabile; tanto in questo quanto nelle combinazioni delle rime i poeti provenzali sviluppano molto presto una grande varietà e una notevole virtuosità. Le canzoni cominciano quasi tutte con una descrizione della natura, per lo più con un paesaggio primaverile: la straordinaria ricchezza formale di questi inizi non impedisce tuttavia che essi risultino talvolta insipidi e convenzionali. La

²² Si pensi in proposito al titolo del celebre studio di Limentani (1977).

convenzione rappresenta in assoluto il grande pericolo della poesia provenzale, proprio perché il suo oggetto è troppo circoscritto e le sue forme sono troppo rigidamente fissate.

Subito dopo la canzone, la forma più importante è il sirventese. *Sirventes* è un termine dal significato controverso, poiché non si sa se il concetto di 'servizio' in esso contenuto si riferisca al poeta oppure al canto. La forma è la stessa della canzone; quanto al contenuto, però, il sirventese è polemico, è un canto di biasimo [*Rügelied*]: vi sono canti di biasimo personali, morali, religiosi e politici, componimenti interamente rivolti contro un signore ingrato o avaro, e altri che trattano invece le grandi questioni del tempo. Essi sono forse l'unica fonte utilizzabile e attendibile per le reali condizioni in cui i trovatori componevano; e raggiunsero la loro massima importanza quando la cultura dell'alta *Minne* in Provenza mostrò i primi segni di declino, poiché allora alcuni di questi componimenti divennero una difesa patetica di tale cultura e una reazione contro le forze esterne e interne che la distruggevano. *Commedia* come *sirventes*. Particolari sottospecie del sirventese sono la *Chanson de Croisade*, che esorta alla crociata, e il lamento funebre per un defunto (*planh*).

Canzone e sirventese sono le forme principali; al terzo posto menziono la tenzone, che contiene una discussione (reale o fittizia) tra due persone su un tema amoroso. I temi sono talvolta seri e profondi, talvolta futili (l'amore procura più dolore o più gioia? si mantiene attraverso il cuore o attraverso gli occhi? oppure: è opportuno scrivere in modo generalmente incomprensibile o oscuro); il congedo rimanda la questione alla decisione di una dama di alto rango; la [15r]²³ tenzone era probabilmente in origine di un gioco mondano aristocratico.

Le forme che restano ancora da menzionare appaiono a prima vista più popolari, ma gli esempi pervenutici sono per lo più rivestiti in maniera artificiosa ed elegante: in primo luogo la *pastorela*, un dialogo tra un cavaliere e una pastorella alla quale egli chiede, per lo più invano (Marcabruno), il suo amore; i dialoghi sono caratterizzati da una semplicità altamente elaborata, ricchi di arguzie e di trovate spiritose. Abbiamo inoltre la romanza semiepica, che però è più importante nel nord della Francia che in Provenza. Una forma del tutto isolata e di cui, se il tempo lo consentirà, vorremmo leggere due esempi, è l'*Alba* [*Tagelied*], dal provenzale *alba* (aurora) – ovvero l'archetipo della scena mattutina nel terzo atto del *Giulietta e Romeo*. Si tratta di una forma – forse è l'unica – il cui elemento essenziale i provenzali non hanno creato, ma recepito: il componimento sulla separazione degli amanti al mattino si ritrova infatti in molte letterature, anche extraeuropee e più antiche. Essa richiama inoltre il ricordo della dimensione sensibile dell'amore in un modo molto più intenso e immediato rispetto alle forme provenzali propriamente autoctone, e rivela, nelle

²³ MARG.: non una teoria sull'origine, ma piuttosto un'ipotesi sulla fonte della alta *Minne*, contro i giullari [*Ciuglars*]; perché ebbe inizio proprio allora.

sue oscurità e nel repentino mutamento della situazione e dei singoli motivi, l'assimilazione di antichi motivi folklorici. Se dunque l'*Alba* non è di origine propriamente provenzale, l'unione di questa forma con la lingua provenzale e con l'ideologia amorosa provenzale è stata tuttavia estremamente felice: tutta l'intimità e la profondità neoplatonica della *Minne* sono infatti penetrate nella forma antica, e così l'*Alba* provenzale (come probabilmente anche il Tagelied tedesco) si colloca, per dirla in termini schilleriani, sul confine tra poesia ingenua e poesia sentimentale.

Delle altre sottospecie e forme ludiche non parlerò in questa rassegna. Mi resta ora ancora da offrirvi un quadro d'insieme dei componimenti poetici veri e propri della lirica provenzale. Il più antico trovatore [16r] che conosciamo è un grande feudatario della Francia centrale, il conte Guglielmo di Poitiers [Guilhem de Peitieu], nonno di quella Eleonora di Poitiers che fu successivamente regina di Francia e d'Inghilterra. Guglielmo di Poitiers morì nel 1127: egli compone dunque agli inizi del XII secolo; la sua terra natale si trova a nord della linea di confine linguistico tra francese e provenzale, tuttavia scrive in provenzale²⁴ – è il primo di cui abbiamo notizia, ma i suoi metri, le sue strutture di rima e il suo modo arguto di esprimersi mostrano una cultura formale assai elevata, addirittura raffinata. Doveva dunque esistere già allora una tradizione di poesia d'arte provenzale, ma non ne sappiamo nulla: non ha nulla a che fare con essa tutto ciò che ci è pervenuto dei monumenti provenzali anteriori, ovvero una parafrasi di Boezio e un poemetto agiografico²⁵.

Guglielmo di Poitiers è un grande signore, un avventuriero e un cacciatore di donne, qualcosa di aristocratico e qualcosa di dongiovannesco – è capace di comporre una canzone dalla *Minne* più pura e, accanto ad essa, poesie vigorose o capricciosamente giocose, piene di antitesi e fondate su un gioco fatto di arguzia e follia – ma ovunque è presente una raffinata eleganza. Con lui ha inizio la prima fase della poesia trobadorica, che si può far giungere fino al 1150 circa, e alla quale appartengono soprattutto tre trovatori della Francia sudoccidentale, due guasconi, Cercamon e il suo allievo Marcabruno [Marcabru], entrambi, a differenza di Guglielmo, di nascita modesta, Marcabruno probabilmente addirittura un trovatello.

Quest'ultimo, Marcabruno, è forse il più originale dei provenzali in assoluto, perché si colloca del tutto al di fuori della tradizione dell'alta *Minne*: egli ha composto canti contro l'amore e contro le donne ed è, in generale, un temperamento satirico piuttosto aspro, rozzo e vigoroso²⁶. Forse il gruppo

²⁴ Ovviamente, ai tempi di Auerbach non era ancora stato individuato lo statuto linguistico autonomo del pittavino (su cui cfr. perlomeno Avalle 1962).

²⁵ Si tratta, ovviamente, del *Boeci* e della *Chanson de sante Foy*. Auerbach poteva leggere entrambi i componimenti in Crescini (1926, 183-193); il poema su Boezio si trova inoltre in Bartsch (1904, coll. 4-8) e Appel (1912, 147-151).

²⁶ L'aggiunta «ed è, in generale, un temperamento satirico piuttosto aspro, rozzo e vigoroso» si legge a c. 15v, seguita dal rimando bibliografico: «Vossler, Sitzungsberichte bayrische Akademie,

sociale che proclamava la cultura dell'alta *Minne* non era allora ancora così saldamente costituito, forse Marcabruno intendeva anche dimostrare in questo modo la propria originalità – giacché di smania di originalità ne ha molta. È anche il primo a cominciare, con una certa intenzionalità, a scrivere in modo oscuro e incomprensibile, uno stile che in seguito avrebbe acquistato grande importanza presso i provenzali.

Già più o meno contemporanei a lui sono i due classici dell'alta *Minne*: Jaufre Rudel e Bernardo di Ventadorn. Rudel era un principe di Blaye – Blaye si trova [17r] nella Francia meridionale centrale, pressappoco a metà strada tra l'Oceano e il Mar Mediterraneo (Cahors e Moissac). È l'eroe della più romantica fra tutte le storie di vita romantiche. Amò, così si racconta, la principessa di Tripoli, che non aveva mai visto – la conosceva soltanto attraverso i racconti dei pellegrini – compose per lei canzoni piene di nostalgia e divenne infine crociato per poterla vedere. Ma durante il viaggio si ammalò, giunse morente a Tripoli; la principessa ne fu informata e gli fece visita, così egli morì fra le sue braccia, ed ella, dopo solenni esequie, si fece monaca. Questa storia proviene dalle anonime vite dei trovatori del XIII secolo, che contengono moltissimo del fiabesco-romantico: essa si è probabilmente formata a partire dall'esaltazione erotica delle sue poesie, il cui tema principale è l'amata lontana, *amors de terra lonhdana* – con ciò però non si intende verosimilmente un'amata concreta, bensì un'irraggiungibile immagine onirica di perfezione divina. Jaufre Rudel morì intorno al 1150.

I vent'anni successivi costituiscono il periodo di fioritura di Bernardo di Ventadorn [*Bernart de Ventadorn*], che è forse il genio più compiuto e armonioso tra questi poeti. Era originario del Limosino, figlio di un servitore del visconte di Ventadorn; fu da questi istruito e visse alla sua corte, finché un'intrigo (secondo la *vita*, una relazione con la contessa) lo costrinse ad allontanarsene. Visse poi alla corte normanna presso Eleonora, finché Enrico d'Inghilterra la sposò. In seguito visse presso il conte Raimondo di Tolosa; dopo la morte di questi entrò in un monastero. Già durante la sua vita fu assai celebre, uno dei più grandi lirici della letteratura mondiale, ed è rimasto il poeta classico dell'alta *Minne*: non così visionario e leggermente sentimentale come Goffredo, bensì espressione di una personalità estremamente salda, nella quale l'adorazione è davvero un piegarsi interiore. Formula la teoria dell'alta *Minne* come forza ispiratrice:

Chantars no pot gaire valer
si d'ins dal cor no mou lo chans,
ni chans no pot dal cor moyer,
si no i es fin amor coraus²⁷.

1913». Si tratta di Vossler 1913.

²⁷ Si tratta di BEdT 70.15. Le varianti grafico-formali *no pot* (invece di *non pot*) e *d'ins* (invece di *d'inz*) dimostrano che Auerbach si avvale, con ogni probabilità, di Lommatzsch (1917, 31-33), dove si legge il testo della canzone secondo l'edizione allestita da Appel (1915), e non di Crescini

Già presso i suoi contemporanei e successori comincia il dilemma fra convenzione e artificiosità: tra gli altri poeti del Limosino e del Périgord vanno ricordati come significativi Arnaldo di Mareuil [*Arnaut de Mareuil*], Giraldo di Bornelh [*Giraut de Bornelh*], Arnaldo Daniello [*Arnaut Daniel*] e Bertrando di Born [*Bertran de Born*] – i primi due sono [18r] piuttosto affini a Bernardo, in particolare Arnaldo di Mareuil, che condivide esattamente la stessa concezione dell'amore; egli proviene dal Périgord, è di formazione clericale e vive alla corte di Raimondo V di Tolosa, dove anche Bernardo risiede negli ultimi anni; sua figlia è la sua protettrice e la sua dama. Visse fino agli inizi del XIII secolo.

Giraldo di Bornelh [*Giraut de Berneil*] è suo conterraneo e contemporaneo; la sua attività si estende, a quanto pare, pressappoco dal 1175 al 1220; sembra che abbia vissuto a lungo presso corti spagnole, in particolare quella aragonese. Con lui comincia una maniera teorica e riflessiva della poesia d'amore, una tendenza all'analisi dialettica del sentimento. Egli vede attorno a sé il declino della cultura cortese, e il suo atteggiamento inizia a esprimere qualcosa di volutamente aristocratico e difensivo. È il primo a trovarsi di fronte al problema se la poesia dell'alta *Minne* debba consapevolmente chiudersi contro l'incalzante decadenza della cultura cortese, e se, a partire da questo sentimento, debba crearsi una lingua propria, incomprensibile ai più. In una tenzone egli rifiuta di seguire questo stile oscuro, il *trobar clus*; ma nello spirito è tuttavia uno dei primi rappresentanti di tale stile oscuro, dal quale si sviluppò il petrarchismo. È lui il primo ad esprimere la consapevole superbia del poeta d'amore e della cultura amorosa; in lui per la prima volta una dialettica consapevole del sentimento, e da lui la prima canzone a struttura antitetica [*Antithesenkanzone*] – già in Guglielmo: *Un sonet falz matratz e bo* – Petrarca, Louise Labé, Villon.

Nel suo tempo fu molto celebre, ed era considerato il più grande dei provenzali; tuttavia Dante e Petrarca pongono al di sopra di lui il suo contemporaneo e conterraneo Arnaldo Daniello [*Arnaut Daniel*], un uomo di indole cavalleresca di Ribérac, che avrebbe vissuto alla corte del re d'Inghilterra: di lui non sappiamo nulla se non aneddoti inaffidabili, e le sue poesie, tanto esaltate da Dante, sono per noi in gran parte incomprensibili. Egli è il vero rappresentante dello stile oscuro; e in effetti i suoi paragoni ci appaiono assurdi, la sua sintassi spesso incomprensibile, e dubitiamo di frequente che egli intenda seriamente ciò che dice. È manifestamente un maestro nelle allitterazioni e nelle rime, e rima di rado all'interno della stessa strofa, ma lascia che la strofa successiva riprenda le rime esattamente nello stesso punto, e non soltanto sull'ultima sillaba, bensì già su due o tre sillabe precedenti, o sull'intera parola, cosicché alcune sue poesie sono costruite su un numero molto ridotto di parole-rima, per lo più sei:

(1926, 176-179). Si noti che Auerbach omette il punto in alto davanti al pronome enclitico in *no-i*, l'apostrofo dopo *fin'* e la -s finale di *amors* (confondendo il *casus obliquus* e il *casus rectus*?).

inventore della sestina, della rima ricca. Torneremo su Giraldo e su Arnaldo a proposito del passaggio al *Dolce stil nuovo*.

[19r] Di tutt'altra natura è l'ultimo dei quattro poeti sud-occitani sopra menzionati, Bertrando di Born [*Bertran de Born*], un aristocratico guerriero che prese parte in modo rilevante ai conflitti della Francia meridionale alla fine del XII secolo. Egli compose solo poche canzoni d'amore, mentre scrisse un gran numero di canti di invettiva politica e militare; è il maestro del sirventese. Le lotte di cui si tratta riguardano l'eredità di Eleonora di Poitiers, la quale aveva sposato Enrico II d'Inghilterra, e in particolare il figlio maggiore di Enrico, anch'egli di nome Enrico: questi si ribellò al padre, che favoriva il fratello minore Riccardo Cuor di Leone, e Bertrando sembra aver esercitato un'influenza decisiva sul giovane re. Il principe però morì assai presto – il lamento funebre (*planh*) per lui è forse la poesia più bella di Bertran²⁸. In seguito a questo evento, il partito si dissolse e Bertran fu assediato nel suo castello; alla fine si arrese e si riconciliò con il vecchio re. Cfr. Uhland²⁹. Sembra che in seguito Bertrando si sia ritirato; morì verso il 1200 in un monastero cistercense. La sua vita fu estremamente movimentata, vita e temperamento simili a quelli di Guglielmo di Poitiers; la sua poesia è politica, polemica, colorita, scintillante; ha creato la satira politica; coraggioso, indipendente, non risparmia nessuno, attacca proprio i più potenti. Del resto, non è mosso da motivi oggettivi o sovrapersonali, bensì spesso da interessi personali e soprattutto dal suo amore appassionato, assoluto e irrazionale, per la guerra.

Nel territorio orientale della lingua provenzale, ovvero nella fascia che va dall'Alvernia sino al Delfinato e alla Provenza, i trovatori sono meno importanti. Raimbaut, conte di Orange, attivo anch'egli nella seconda metà del XII secolo, è fortemente manierato [*stark artistisch*]. È invece particolarmente interessante, come unica poetessa del circolo provenzale, la contessa di Dia, che lo amò e di cui si sono tramandate cinque bellissime canzoni d'amore, dalle quali si può ricostruire la sua storia amorosa con il conte di Orange. Dalla regione di Orange proviene anche Raimbaut de Vaqueiras; dall'Alvernia provengono inoltre un certo numero di altri poeti, i cui nomi non voglio più menzionarvi, per non elencare troppi nomi sconosciuti.

[20r] Ricordo soltanto Peire Vidal, figlio di un mercante di Tolosa, perché di lui vogliamo leggere un testo: non appartiene ai grandi, ma è dotato di grande grazia, piacevolezza e leggerezza. Sembra sia stato un uomo piuttosto sconsiderato e volubile; in gioventù ebbe un intrigo amoroso con la contessa Barral, moglie del principe di Marsiglia; a causa di questa vicenda dovette fuggire; si recò a Genova, e lì compose la piccola canzone che leggeremo³⁰.

²⁸ Cfr. BEdT 80.41, *Si tuit li dol e-l plor e-l marrimen*.

²⁹ Il riferimento è alla nota ballata di Ludwig Uhland (*Bertran de Born*, 1829).

³⁰ Probabilmente si tratta di *Ab l'ale tir vas me l'aire* (BEdT 364.1), citato già in Auerbach (1929, 49).

Esiste ancora tutta una serie di aneddoti fantastici sulla sua vita: sembra abbia partecipato a una crociata al seguito di Riccardo Cuor di Leone, e in seguito abbia vissuto in Lombardia e in Ungheria. Morì intorno al 1213; a quell'epoca, nella Francia meridionale, la poesia e la cultura dell'alta *Minne* erano già distrutte – a Genova, all'estremo sud, presso i Barral a Marsiglia, a Montpellier, in Spagna, i trovatori trovarono ancora rifugio.

Ancora alcune parole sulle cause di questa decadenza. Il grande periodo dell'alta *Minne* è la seconda metà del XII secolo. Probabilmente l'aristocrazia feudale della Provenza e della Francia meridionale, che possedeva un livello culturale molto elevato e bisogni di lusso assai maggiori, si rovinò economicamente già in epoca precoce. Al suo posto subentrò la prosperità urbana, che proprio allora fioriva (Marsiglia, Arles, Avignone, Montpellier, Narbona, Tolosa). Nuovi ordinamenti politici (i consolati) rafforzarono il peso della borghesia. Tuttavia l'assimilazione della cultura aristocratico-feudale da parte della borghesia era ancora impossibile – ciò avverrà in Italia.

Soprattutto, però, intervenne la grande azione politica del 1209, che devastò l'intero Mezzogiorno della Francia, e in particolare l'aristocrazia: la crociata contro gli albigesi. In quel periodo, in un'epoca di generale inquietudine religiosa, proprio nella Francia meridionale si erano formate varie sette (nel contesto del manicheismo): catari, albigesi e valdesi. I baroni non erano eretici, bensì tolleranti, indifferenti, poco favorevoli alla Chiesa. Innocenzo III [21r] mobilitò l'aristocrazia della Francia settentrionale, che sotto Simone di Montfort condusse una guerra di una ferocia e di una crudeltà senza precedenti: molti dei grandi signori, le cui corti erano state centri dell'attività trobadorica, perirono, come i conti di Tolosa; altri caddero in miseria. La guerra perdurò fino al 1220 circa; come prosecuzione di essa, viene istituita nel 1229 l'Inquisizione e arrivano i Domenicani.

Uno spirito completamente diverso. Peire Cardenal, attivo tra il 1210 e il 1230, originario della Linguadoca, è un satirico contro l'alta *Minne* e, in generale, un critico satirico del suo tempo; più tardi scrive poesie religiose; nel XIII secolo l'intera produzione lirica si trasforma, a partire dall'alta *Minne*, in lirica mariana.

Traduzione dal tedesco di Christian Rivoletti

Riferimenti bibliografici relativi alle note dei curatori

- Anglade, Joseph, 1929. *Les troubadours. Leurs vies, leurs œuvres, leurs influences*, 4e éd, Paris, Colin.
- Appel, Carl, 1901. «Wiederum zu Jaufré Rudel», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 107, 338-349.
- Appel, Carl, 1912. *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*. Vierte verbesserte Auflage, Leipzig, Reisland.
- Appel, Carl, 1915. *Bernart von Ventadorn: seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer.
- Auerbach, Erich, 1929. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, De Gruyter.
- Avalle, d'Arco Silvio, 1962. *Cultura e lingua francese delle origini nella "Passion" di Clermont-Ferrand*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Bartsch, Karl, 1904. *Chrestomathie provençale (X^e-XV^e siècles)*, sixième édition entièrement refondue par E. Koschwitz, Marburg, Elwert.
- Bertoni, Giulio, 1930. *Il Duecento* [= *Storia letteraria d'Italia*, vol. II], Milano, Vallardi.
- Birch-Hirschfeld, Adolf, 1878. *Ueber die den provenzalischen Troubadours des 12. und 13. Jahrhunderts bekannten epischen Stoffe. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Mittelalters*, Halle, Niemeyer.
- Burdach, Konrad, 1918. «Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes», *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse* 45/47, 994-1098.
- Burdach, Konrad, 1926. *Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes*, I, 1: *Mittelalter*, Halle, Niemeyer.
- Bürgel, Matthias, 2025. «Gli appunti del corso sulla lirica medievale», in *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, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 8, 135-151.
- Casini, Tommaso, 1901. «Geschichte der italienischen Literatur», in Gröber, Gustav (ed.), *Grundriss der romanischen Philologie*, vol. II, 3: *Darstellung der romanischen Philologie (Schluss). Romanische Literaturgeschichte (Schluss). Die Literaturen der romanischen Völker (Schluss)*, Straßburg, Trübner, 1-217.
- Crescini, Vincenzo, 1926. *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali. Introduzione grammaticale, chrestomazia e glossario*. Terza edizione migliorata. Milano, Hoepli.
- De Sanctis, Francesco, 1928. *Storia della letteratura italiana*, 2 voll., Milano, Sonzogno.

- Di Girolamo, Costanzo / Lee, Charmaine, 1996. *Avviamento alla Filologia provenzale*, Roma, Carocci.
- Diez, Friedrich, 1829. *Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur näheren Kenntniss des Mittelalters*, Zwickau, Gebrüder Schumann.
- Gaspary, Adolf, 1885. *Geschichte der italienischen Literatur*, vol. I: *Die italienische Literatur im Mittelalter*, Straßburg, Trübner.
- Harry Ransom Center, 1960. *Auerbach Shelflist*, Austin, The University of Texas, https://www.global-archives.de/fileadmin/user_upload/Auerbach_Shelflist_1960.pdf.
- Jeanroy, Alfred [1889] (1925³). *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge. Études de littérature française et comparée suivies de textes inédites*, 3. éd., avec additions et un Appendice bibliographique, Paris, Champion.
- Jungbluth, Günther, 1957. «Burdach, Konrad» in *Neue Deutsche Biographie* 3 (1957), 41 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118668056.html#ndbcontent> consultato il 06/05/2025.
- Levy, Emil, 1894-1924. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, 8 voll., Leipzig, Reisland.
- Limentani, Alberto, 1977. *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi.
- Lommatzsch, Erhard, 1917. *Provenzalisches Lesebuch. Lieder der Troubadours mit einer Auswahl biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Monaci, Ernesto, 1912. *Crestomazia italiana dei primi secoli. Con prospetto grammaticale e glossario*, Città di Castello, S. Lapi.
- Paris, Gaston, 1891-1892. Rec. a *Les origines de la poésie lyrique en France*, *Journal des Savants*, 404-429.
- Paris, Gaston, 1912. «*Les origines de la poésie lyrique en France*» in Id., *Mélanges de littérature du Moyen Âge*, publiés par Mario Roques, Paris, Société amicale Gaston Paris, 539-615.
- Pillet, Alfred, 1928. *Zum Ursprung der altprovenzalischen Lyrik*, Halle, Niemeyer.
- Raynouard, François-Juste-Marie, 1836-1845. *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, 6 voll., Paris, Silvestre (réimpr. Heidelberg, Winter, 1928 [voll. 2-6]).
- Rivoletti, Christian, 2025. «Auerbach interprete della lirica d'amore medievale: l'influsso di Hegel e il disegno storico di Mimesis», in *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, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 8, 153-164.

- Schnyder, André, 2010. «Singer, Samuel» in *Neue Deutsche Biographie* 24, 465 [Online- Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118797417.html#ndbcontent> consultato il 06/05/2025.
- Schultz-Gora, Oskar, 1915. *Altprovenzalisches Elementarbuch*, Heidelberg, Winter.
- Singer, Samuel, 1918. *Arabische und europäische Poesie im Mittelalter*, Berlin, Akademie der Wissenschaften.
- Voretzsch, Carl, 1913. *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur. Im Anschluss an die Einführung in das Studium der altfranzösischen Sprache*, Zweite Auflage, Halle, Niemeyer.
- Vossler, Karl, 1908. *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, II, 1: *Die literarische Entwicklungsgeschichte*, Heidelberg, Winter.
- Vossler, Karl, 1913. *Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles* [= *Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse* 11, 1-65] München, Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Terza sezione
Filosofia della storia

Mimesis e la storia¹

GUIDO MAZZONI 

<https://orcid.org/0009-0000-6531-2636>

Università di Siena

Abstract

This paper interprets *Mimesis* as the last major philosophy of literary history that still preserves a meaningful connection to the Romantic-Idealist tradition. It reconstructs the book's theoretical and methodological foundations and shows how Auerbach manages to bring together two aims that seem hard to reconcile. On one side, he is deeply committed to philological tradition, to an inductive method, and to close readings of individual texts. On the other, he aspires to build a broad historical synthesis. The structure of *Mimesis* is shaped by a tension between foreground and background, between detailed textual analysis and the implicit categories that underlie it. In this way, the book strikes a balance between positivist and idealist historicism. Auerbach presents European literary history as a sequence of three major mimetic paradigms – classical, Christian, and modern – each reflecting a different idea of reality. The paper ends by examining the political dimension of Auerbach's narrative. Rather than affirming hierarchical models of representation, *Mimesis* points toward an egalitarian vision of human life and seeks to preserve the idea of totality in an age marked by fragmented knowledge and the decline of grand.

È Auerbach stesso a dirci come non va letto *Mimesis*. Lo fa scrivendo a Harry Levin nel dicembre del 1951 e parlando della ricezione del libro in Europa², contento perché il libro è stato accolto bene, scontento perché molti l'hanno preso come una «serie divertente di analisi stilistiche» mentre pochi hanno

¹ Le citazioni da *Mimesis* fanno riferimento a Auerbach, Erich, 2024. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Herausgegeben von M. Bormuth und O. Müller, Narr Francke Attempto e Id., 1984. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. Torino, Einaudi.

² Auerbach, Erich, 1951. *Letter to Harry Levin*, 15 December 1951 (Levin 1973, 114).

colto le idee direttive su cui il libro si fonda. Se si leggono i saggi più recenti su *Mimesis*, ci si rende subito conto che ancora adesso non c'è accordo su cosa *Mimesis* dice e sul suo disegno complessivo. A questa incertezza contribuisce non poco la forma del libro: un incipit *in medias res*, nessun discorso di metodo, pochissime note, autocommenti e *mises en abymes* che arrivano tardi nelle pagine su Saint-Simon e Vico, nel capitolo finale e poi nella conclusione.

Mimesis è fatto come un bassorilievo: le parti sporgenti si alternano alle parti di sfondo che però, alla fine, sono quelle che legano l'insieme. Questo equilibrio tra visibile e invisibile, tra connesso e sconnesso, tra particolari in primo piano e universali nascosti è la ragione per la quale è facile cadere nell'errore di cui Auerbach si lamenta con Levin, ma è anche la ragione per la quale il libro funziona. Se le idee direttive su cui si regge fossero state spiattellate e trasformate in metodo e teoria, il libro sarebbe apparso più assertivo ma meno plausibile e più criticabile.

Come si sa, i presupposti di metodo che hanno reso possibile il libro vengono chiariti prima o dopo: nei saggi su Vico pubblicati fra l'inizio degli anni Venti e il 1951, nelle recensioni a Spitzer (1932, 1948), Olschki (1933), Curtius (1950), e Wellek (1955), nella prefazione a *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* (1951), in *Filologia della Weltliteratur* (1952), negli *Epilegomena a «Mimesis»* (1953) e nel capitolo iniziale di *Lingua letteraria e pubblico*, uscito postumo nel 1958³. Tra le tante cose che questi saggi contengono, c'è anche, in forma di frammenti, un grande libro non scritto sullo storicismo, su quella che Auerbach chiama «la vera rivoluzione copernicana nella storia del pensiero» (Auerbach [1958] 1960, 17). Se fosse esposto in forma continua, ciò che Auerbach scrive in questi saggi suonerebbe più o meno così. Favorito dall'allargamento degli orizzonti culturali reso possibile dalle scoperte geografiche, lo storicismo, scrive Auerbach, nasce una prima volta con Vico e rinasce in modo autonomo, tra il 1760 e il 1770, in Gran Bretagna ma soprattutto in Germania, con Herder. Si afferma poi nell'età di Goethe con i fratelli Schlegel, Jakob Grimm, Hegel e lo stesso Goethe (Auerbach [1946] 1984, vol. II, 73). I suoi presupposti fondamentali sono due: che i valori, i canoni, le idee di bellezza, le forme della *mimesis* siano il prodotto del tempo e del luogo che li ha fatti nascere e che la storia non sia una successione senza nesso ma una sequenza interpretabile, non *ein Geschehen* ma *eine Geschichte*:

Die meisten von Ihnen, als Studierende in der philosophischen Fakultät, treiben Geschichte – Geschichte sei es der politischen und ökonomischen Veränderungen, sei es der Kunst, der Sprache oder des Schrifttums. Einem solchen Studium liegt notwendig eine Überzeugung zugrunde: daß, es Geschichte gibt, und nicht nur ein Geschehen. (Auerbach [1932] 2021, 216)

[La maggior parte di voi studia alla Facoltà di Lettere e Filosofia, e si dedica quindi alla storia: storia sia dei mutamenti nel mondo politico e economico, sia dell'arte, della lingua

³ La versione italiana di questi saggi si legge in Auerbach [1932] 2022.

o della letteratura. Alla base di tale studio sta necessariamente una convinzione: che non vi siano soltanto degli eventi (*ein Geschehen*), ma una storia (*Geschichte*).] (Auerbach [1932] 2022, 133)

In questo senso, lo storicismo, nella sua prima forma, quella vichiana e poi romantico-idealistica, è una versione secolarizzata della Provvidenza cristiana. Nel corso dell'Ottocento avvengono però due trasformazioni di rilievo. La prima è la nascita di uno storicismo di impronta filologico-positivistica, che è poi il paradigma di fondo della disciplina praticata da Auerbach. In questo senso, l'incontro del giovane Friedrich Christian Diez con Goethe, cui si fa risalire la nascita della *romanische Philologie*, ha per Auerbach un valore allegorico⁴. La seconda è lo smarrimento dell'idea di un fine della storia e la nascita cioè di un'interpretazione relativistica del divenire, o più precisamente prospettivistica, come Auerbach scrive nel saggio su Vico e il *Volksgeist* (Auerbach [1955a] 2022) e nella recensione a Wellek (Auerbach [1955b] 2022) usando un termine che, come si sa, proviene da Nietzsche.

Ora, questa genealogia che Auerbach traccia per pezzi staccati nei suoi saggi è largamente un prodotto di koiné: deve molto a Troeltsch, che fu professore di Auerbach e che fu anche il primo a citarlo in un lavoro scientifico, a Meinecke, che viene citato per ben quattro volte in un libro così povero di rimandi e di note come *Mimesis*, e probabilmente si consolida nel rapporto con Karl Löwith, che fu collega di Auerbach a Marburgo, che aveva una biografia molto simile alla sua e che, tre anni dopo *Mimesis*, pubblica un saggio importante sulla storia della filosofia della storia, *Meaning in History* (Löwith 1949)⁵. Ciò che invece appartiene al solo Auerbach è la riflessione sulle due anime dello storicismo moderno, quella romantico-idealistica e quella filologico-positivistica, la cui radice è la stessa («La disciplina di cui mi occupo, la filologia romanza, è uno dei rami minori dell'albero dello storicismo romantico»⁶) e il cui esito è molto diverso. Auerbach si sofferma a lungo su una simile bipartizione perché la sua identità intellettuale è attraversata da questa faglia. Lo storicismo romantico ricerca il quadro di insieme, il grande affresco storico, usando ciò che Auerbach, negli *Epilegomena*, chiama *die abstrakt zusammenfassenden Begriffe*, «i concetti astratti riassuntivi» (Auerbach 1953, 15 ss.; Auerbach [1953] 2022, 90 ss.) (*Zeitgeist* e *Volksgeist*, ma anche Classicismo, Rinascimento, Manierismo, Romanticismo, Simbolismo) mentre lo storicismo di impianto positivista non conosce che i particolari studiati con metodo filologico, cioè con l'equivalente, nel dominio delle *Geisteswissenschaften*, di ciò che il metodo scientifico

⁴ «[La romanistica tedesca] deriva, attraverso Uhland e Diez, dallo storicismo romantico: ossia dal movimento che, da Herder attraverso gli Schlegel fino a Jacob Grimm, ha innalzato a idea onnicomprensiva della filologia il concetto dello sviluppo storico e dello spirito popolare individuale nel quale esso di volta in volta opera» (Auerbach [1958] 1960, 13).

⁵ Su Auerbach e Löwith cfr. Bormuth 2007; Bormuth 2006 e Bormuth 2012.

⁶ Auerbach [1932] 2022, 136.

moderno è nel dominio delle scienze naturali. La filologia diffida sia dei concetti astratti riassuntivi, che considera generalizzazioni vaghe, sia delle grandi sintesi, che fanno sempre violenza ai particolari. Auerbach è preso in mezzo a queste due tendenze. Dallo storicismo positivistico riprende l'idea che la conoscenza debba procedere con metodi storico-filologici o stilistico-retorici accertando il particolare, perché questo vuole ciò che Auerbach chiama «il grande mito del nostro tempo», la scienza⁷. Dallo storicismo romantico riprende alcuni grandi quadri di sfondo, ma soprattutto l'idea che lo scopo ultimo della ricerca sia sempre la sintesi: scrivere *eine Geschichte* e non inseguire il *Geschehen* assemblando una serie di fatti sparsi. Negli scritti successivi a *Mimesis* riflette a lungo su questa contraddizione: lo storicismo positivistico, con il progressivo aumento delle conoscenze minute e con lo scetticismo nei confronti di quelle che trent'anni dopo si sarebbero chiamate «le grandi narrazioni», rende più difficile la possibilità di una sintesi. La spiegazione più famosa dell'architettura di *Mimesis*, la teoria dell'*Ansatzpunkt* esposta in *Filologia della Weltliteratur* e nel primo capitolo di *Lingua letteraria e pubblico*, è una risposta alla difficoltà di mantenere le ambizioni sintetiche dello storicismo romantico in un'epoca che, credendo nella scienza positiva, concepisce il sapere come una somma centrifuga di piccole nozioni settoriali e rischia di perdersi nella cattiva infinità, mettendo insieme tutt'al più dei *catalogues raisonnés* di qualcosa, come secondo Auerbach fa Leo Olschki (Auerbach [1933b] 2022), e non una vera sintesi.

D'altra parte a Auerbach l'esatta comprensione del particolare non basta. Molto chiaro, a questo proposito, il passo di *Lingua letteraria e pubblico* in cui distingue il proprio modo di procedere da quello di Spitzer:

Spitzer ist es in seinen Interpretationen immer wieder um das genaue Verständnis der einzelnen Sprachform, des einzelnen Werkes oder des einzelnen Dichters zu tun. Im Einklang mit der romantischen Überlieferung und mit ihrer impressionistisch-individualistischen Weiterbildung liegt ihm vor allem an der genauen Erfassung individueller Formen. Dagegen ist es mir um etwas Allgemeines zu tun, was später noch genauer beschrieben werden soll. Immer wieder habe ich die Absicht, Geschichte zu schreiben; ich trete daher an den Text nicht als einzelnen, nicht voraussetzungslos heran; ich richte eine Frage an ihn, und diese Frage, nicht der Text, ist der Hauptansatz. (Auerbach 1958, 20)

[Le interpretazioni di Spitzer mirano sempre all'esatta comprensione della singola forma linguistica, della singola opera o del singolo poeta. In perfetta armonia con la tradizione romantica e con la sua ulteriore elaborazione impressionistico-individualistica, egli tende soprattutto a cogliere esattamente le forme individuali. A me invece interessa qualche cosa di universale, come dirò meglio in seguito. Io ho sempre avuto l'intenzione di scrivere storia; mi accosto dunque al testo non considerandolo isolatamente: gli rivolgo una domanda, e la cosa più importante è questa domanda, non il testo.] (Auerbach [1958] 1960, 25-26)

⁷ «Lo studio della realtà del mondo condotto con metodi scientifici riempie e domina la nostra esistenza; esso è, se si vuole, il nostro mito; infatti, non ne abbiamo un altro, dotato di valore generale» (Auerbach [1952] 2022, 59).

Auerbach insegue “qualcosa di universale” - *eine Geschichte*, dunque, e non *ein Geschehen*. Questa scissione tra le due anime dello storicismo è diffusa ovunque, a cominciare dalla forma dei suoi scritti. Se applichiamo per esempio il metodo di Auerbach a Auerbach stesso e consideriamo lo stile dei saggi che pubblica tra gli anni Venti e gli anni Trenta, la bipartizione appare evidente. Prendiamo i due scritti citati in *Mimesis* come primi momenti di elaborazione delle idee che poi vengono riprese nel libro, e che peraltro parlano di argomenti simili: *Dante poeta del mondo terreno* e *Figura*. Il primo è il tipico saggio di filosofia della storia letteraria di impianto romantico-idealistico: un capitolo iniziale, che significativamente si intitola *Historische Einleitung über Idee und Geschick des Menschen in der Dichtung* e pone un problema filosofico ampio che, partendo da Omero, passando per Platone e Aristotele e la Bibbia, arriva a Dante, con un modo di procedere riflessivo, fatto di grandi campiture, che assomiglia molto a quello di certi saggi ispirati a uno storicismo tardo-idealistico che si scrivono in quegli anni⁸. *Figura* ha uno stile completamente diverso, è un lavoro di semantica storica che segue il classico metodo induttivo delle ricerche positive. Allo stesso modo, se si prendono i due cartoni preparatori di *Mimesis* si coglie, sia pure in modo più sfumato, la stessa bipartizione: *Romanticismo e realismo* (Auerbach [1933a] 2010) è un saggio panoramico di storia letteraria nel quale si usano fin dal titolo, e senza tanti problemi, gli stessi concetti astratti riassuntivi che Auerbach biasimerà negli *Epilegomena*, mentre *Sull'imitazione seria del quotidiano* (Auerbach [1937] 2010) è fatto già come un capitolo di *Mimesis* e parte da un brano di Madame Bovary usando il metodo dei campioni⁹. La dialettica tra primo piano e sfondo che contraddistingue l'architettura di *Mimesis* va letta come una formazione di compromesso tra le due anime dello storicismo di Auerbach. È interessante notare che una simile scissione si ritrova, più o meno tale e quale, in *Letteratura europea e medioevo latino* di Curtius, che però la risolve in modo molto diverso: comincia e finisce con un primo capitolo e un epilogo di pura filosofia della storia dove si citano, tra gli altri, Troeltsch, Meinecke, Spengler e Toynbee, e lì si usa per riflettere sui grandi momenti di passaggio della storia occidentale, mentre in mezzo troviamo, in forma sminuzzata e inventariale, capitoli di filologia e storia positiva della letteratura¹⁰.

Tornando a Auerbach, è sintomatico che le analisi stilistiche e il metodo dei campioni restino in primo piano, mentre l'elemento romantico-idealistico viene

⁸ Interessante, per esempio, la somiglianza di stile, di atteggiamento, tra certi titoli di questo primo Auerbach e certi titoli di *Teoria del romanzo* di Lukács che esce in volume nove anni prima e ha capitoli intitolati *Geschichtsphilosophische Bedingtheit und Bedeutung des Romans*, «Condizionamento storico-filosofico e significato del romanzo» (Lukács [1920] 1971, 73).

⁹ Non a caso brano di *Sull'imitazione seria del quotidiano* dedicato a *Madame Bovary* verrà esplicitamente rifuso in *Mimesis* (Auerbach [1946] 1984, vol. II, 255 ss.).

¹⁰ Cap. I (*Letteratura europea*) (Curtius [1948] 2022, 11-24) e cap. XVIII (*Epilogo*) (Curtius [1948] 2022, 421-444).

messo sullo sfondo. Ciò vuol dire che all'altezza storica di *Mimesis* la prima è meno problematica. Non è un caso che tutti ricordino e molti citino l'autocommento dell'ultimo capitolo, dove la tecnica dei romanzi modernisti viene paragonata al metodo «di alcuni filologi moderni secondo i quali un'interpretazione di pochi passi dell'*Amleto*, della *Fedra* o del *Faust* dice molto di più e di essenziale su Shakespeare, Racine e Goethe e le loro epoche, che non corsi monografici sistematici» (Auerbach [1946] 1984, vol. II, 332), mentre la conclusione di *Mimesis*, che contiene la trama dell'opera, non gode della stessa fortuna.

Ora, *Mimesis* è il più importante libro di critica letteraria del XX secolo non per la bellezza delle sue parti in rilievo, ma per l'unità del quadro. O, per dirlo in un altro modo, *Mimesis* non è una serie di analisi stilistiche: è l'ultima filosofia della storia letteraria di impianto romantico-idealistico che stia ancora in piedi, che abbia una sua plausibilità e alla quale si possa ancora credere. Che cosa dice questa grande narrazione? Per esplicitarla bisogna fare quello che Auerbach, saggiamente, non ha mai fatto e esporre in forma semplice e brutale ciò che in *Mimesis* viene esposto con eleganza, sfumature e *understatement*, come sullo sfondo di un bassorilievo.

La tesi di *Mimesis* è che nella storia della letteratura occidentale si sono alternati tre grandi paradigmi mimetici. Prima di vederli nel dettaglio, è interessante soffermarsi sul modo in cui vengono definiti nel libro. Auerbach non li coglie usando concetti astrattamente riassuntivi ma li considera come dei campi di possibilità. Nei passi di *Mimesis* nei quali si distingue tra due periodi storici o due epoche letterarie diverse, li troviamo quasi sempre il sostantivo *Möglichkeit* e aggettivi come *möglich*, *vorstellbar* o *erfassbar*:

Vorgänge wie die zwischen Kain und Abel, zwischen Noah und seinen Söhnen, zwischen Abraham, Sara und Hagar, zwischen Rebekka, Jakob und Esau und so fort, sind im homerischen Stil nicht vorstellbar (Auerbach [1946] 2024, 30).

[Le cose che avvengono fra Caino e Abele, fra Noè e i suoi figli, fra Abramo, Sara e Agar, fra Rebecca, Giacobbe, Esaù ecc., non sono pensabili [*vorstellbar*] nello stile omerico.] (Auerbach [1946] 1984, vol. I, 27)

eine wirkliche Verweltlichung tritt erst ein [...] wenn es andere Auffassungs- und Darstellungsmöglichkeiten menschlichen Geschehens gibt neben dieser, welche den Anspruch erhebt, die einzig wahre und gültige zu sein. (Auerbach [1946] 2024, 165)

[Una secolarizzazione vera [del dramma cristiano della Passione] subentra soltanto [...] quando, accanto a questa che pretende di essere l'unica vera e valida, cominciano a intravedersi altre possibilità di comprensione e rappresentazione [*Auffassungs- und Darstellungsmöglichkeiten*] dei fatti umani.] (Auerbach [1946] 1984, vol. I, 176)

eine so gestaltlose Tragik, wenn man es Tragik nennen darf, die durch die eigene Lage im ganzen ausgelöst wird, ist erst durch die Romantik literarisch erfaßbar geworden. (Auerbach [1946] 2024, 479)

[Una disperazione così indefinita [come quella di Emma Bovary] c'era forse sempre stata, ma in precedenza nessuno aveva pensato di prenderla sul serio in un'opera letteraria. Un

tragico così privo di forma [...] era diventato concepibile [*erfaßbar*] solo col Romanticismo.] (Auerbach [1946] 1984, vol. II, 263)

In den Jahrhunderten, in denen der Schriftsteller von einem fürstlichen Mäzen oder von einer geschlossenen aristokratischen Minorität abhängig war, wäre ein solcher Ton gänzlich unmöglich gewesen. (Auerbach [1946] 2024, 490)

[Nei secoli in cui lo scrittore dipendeva da un principe mecenate o da una chiusa minoranza aristocratica, un tono simile [il tono con cui i Goncourt si rivolgono al pubblico dei lettori nella prefazione a *Germinie Lacerteux*] sarebbe stato assolutamente impossibile [*gänzlich unmöglich*]. (Auerbach [1946] 1984, vol. II, 276)

In questi passaggi Auerbach ricorre implicitamente a un genere retorico che accompagna la nascita dello storicismo moderno fin dalle sue prime protomanifestazioni: *il paragone*. Anzi, è stato anzi proprio lo storicismo moderno a ridefinire il senso di questo, che in origine è un genere della retorica antica, trasformandolo in una forma di critica letteraria. Ciò che fino almeno al *Parallèle des anciens et des modernes* di Perrault si muove ancora dentro un sistema di pensiero che non contempla l'idea che la storia implichi un mutamento radicale di valori, diventa qualcosa di nuovo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, come succede nella *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* (1807) di August Wilhelm Schlegel, per esempio, che Auerbach cita (pur senza trasporto) nel saggio su *Racine e le passioni* (Auerbach [1927] 1973) oppure in *Racine e Shakespeare* (1823-25) di Stendhal, che Auerbach cita in *Romanticismo e realismo* (Auerbach [1933a] 2010, 10), dove il genere del paragone viene usato in modo nuovo, per distinguere due campi di possibilità diverse, prolungando ciò che accadeva già nella *Scienza nuova*, nelle pagine nelle quali Vico mette a confronto i “modi” dei diversi stadi storici. Quando si descrive la forma interna di *Mimesis*, si dovrebbe parlare di un metodo del paragone oltre che di un metodo dei campioni.

Tre campi di possibilità, dunque, i primi due di durata millenaria, il terzo assolutamente moderno. Una volta aperti, questi paradigmi non si chiudono una volta per sempre, ma i primi due perdono pregnanza non appena appare il terzo. Il primo domina le letterature antiche e le letterature classicistiche rinate, tra Umanesimo e Rinascimento, assumendo a modello la letteratura greca e latina; il secondo è di origine ebraico-cristiana e il suo archetipo è la Bibbia. L'elemento cruciale che le separa, come si sa, è la regola della divisione degli stili, la quale ha due “brecce storiche”, come si dice nell'Epilogo di *Mimesis*, e sulle quali glisso perché note a tutti in questa sede. Aggiungo invece qualcosa che attiene all'interpretazione di ciò che Auerbach scrive.

La presenza o assenza della divisione degli stili è l'equivalente letterario di una visione gerarchica o egualitaria della vita sociale, tant'è vero che Auerbach, parlando della *Chanson de Roland* e poi dell'*Yvain*, isola un altro paradigma fondato su un'implicita divisione degli stili, ma autonomo rispetto a quello classico, cristiano nei fondamenti e proprio di una società cortese che separa

«l'ambiente eroico-sublime da quello quotidiano-pratico» (Auerbach [1946] 1984, vol. I, 134). Il conflitto tra la divisione degli stili classica e classicistica e la mescolanza degli stili ebraico-cristiana permette di interpretare la storia della letteratura fino a un'epoca che Auerbach, nei cartoni preparatori a *Mimesis*, non aveva paura a definire col concetto astratto di Romanticismo. All'inizio dell'Ottocento invece prende forma un terzo paradigma mimetico anch'esso estraneo, come sappiamo, alla divisione degli stili e capace di rappresentazione seria, tragica e problematica della vita ordinaria delle persone comuni e dei loro ambienti quotidiani. Ciò che lo distingue dal paradigma cristiano non è la divisione degli stili ma un altro elemento sul quale Auerbach insiste pur senza isolarlo:

Die ernsthafte Behandlung der alltäglichen Wirklichkeit, das Aufsteigen breiterer und sozial tieferstehender Menschengruppen zu Gegenständen problematisch-existentieller Darstellung 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, 482)

[A nostro modo di vedere le basi del realismo moderno sono, da un lato, la rappresentazione seria della realtà quotidiana (*Die ernsthafte Behandlung der alltäglichen Wirklichkeit*) e il fatto che ceti sociali più estesi e socialmente inferiori siano assurti a oggetti di una raffigurazione problematico-esistenziale; dall'altro lato, l'inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato sfondo (*Hintergrund*) storico.] (Auerbach [1946] 1984, vol. II, 267).

Auerbach lo chiama *der Hintergrund*, lo sfondo. Ogni opera mimetica colloca le storie particolari su uno sfondo fatto di categorie universali. L'*Hintergrund* delle letterature classiche e classicistiche Auerbach lo chiama *moralistisch*, “moralistico”, pensando probabilmente ai *moralistes* francesi del Seicento. Nel capitolo su Petronio contrappone lo sfondo *moralistisch* e quello «storico» (*geschichtlich*); in altri all'aggettivo storico si affianca l'aggettivo *dynamisch* o *synthetisch-dynamisch*. Negli *Epilegomena*, l'opposizione è fra *moralistisch* e *historistisch* (Auerbach [1946] 1984, vol. I, 38)¹¹. Lo sfondo moralistico comprende la vita psicologica e sociale alla luce di categorie astoriche: è moralistica la teoria dei tipi e dei caratteri che fornisce all'Occidente un vocabolario millenario per la comprensione della vita interiore e della vita sociale che resta valido da Teofrasto ai *moralistes* francesi, ma che lascia segni anche in Dickens e Thackeray (ivi, vol. II, 267-268); è moralistica la storiografia antica, che non conosce le categorie dinamiche con cui la storiografia moderna coglie l'evoluzione dei fenomeni e le forze in divenire (ivi, vol. I, 44-45); è moralistico il modo in cui Molière e il suo secolo riconducono gli individui a tipi (ivi, vol. II, 120); è moralistico Voltaire che, nel descrivere la borsa di Londra,

¹¹ Negli *Epilegomena*, l'opposizione è fra *moralistisch* e *historistisch* (Auerbach [1953] 2022, 75).

ignora le ragioni storiche delle istituzioni umane (ivi, vol. II, 170). L'orizzonte storico, al contrario, lega le vicende particolari a universali dinamici, come accade quando il realismo ottocentesco introduce in letteratura il concetto di *milieu* e ogni modo d'essere viene collocato in uno sfondo che muta nel tempo e nello spazio e agisce come un'atmosfera. Esiste però un'altra cornice, diversa da quella moralistica e al tempo stesso non storico-dinamica nel senso moderno del termine. Si tratta dello sfondo teologico che è tipico del realismo cristiano e che può avere varie declinazioni. Le due principali sono quella figurale, che agisce nel Vangelo secondo Marco, in Agostino, nella *Chanson de Roland*, nel *Mystère d'Adam*, in Dante; e quella creaturale, che Auerbach battezza nel capitolo su Antoine de la Sale (ma di cui ritraccia la presenza già prima, per esempio in Jacopone da Todi) e che dilaga in Rabelais, ritorna in Montaigne e Shakespeare, e in epoca moderna nel realismo russo. Secondo questo *Hintergrund* le vicende dei singoli esseri particolari vanno interpretate alla luce o della concezione figurale della storia o di un sentimento creaturale del corpo che è anch'esso di origine cristiana. Ciò che distingue il realismo cristiano dal realismo moderno è innanzitutto il cambiamento dello sfondo, che da teologico si fa immanente, storico, "sintetico-dinamico".

C'è poi un terzo elemento che interviene nella definizione di questi paradigmi e ha a che fare col rapporto della *mimesis* con un sostrato che Auerbach chiama in modi diversi: nel primo capitolo la *geschichtliche Wahrheit*, la «verità storica» (ivi, vol. I, 16) e, alla fine del capitolo su Gregorio di Tours, il *Sinnlich-Konkrete*, o il *Wirklich-Sinnliche*, il sensibile-concreto o il reale-sensibile (ivi, vol. I, 105-106). Secondo Auerbach, la letteratura classica e classicistica ha difficoltà a mostrare la verità storica e il sensibile-concreto. Una delle conclusioni del paragone tra Omero e la Bibbia è che Omero sta dal lato della leggenda e la Bibbia dal lato della realtà, in una specie di replica dell'antitesi aristotelica tra poesia e storia. In questo senso i personaggi della Bibbia sono *konkreter, näher und geschichtlicher*, dice Auerbach, di quelli omerici:

Abraham, Jakob oder gar Moses wirken konkreter, näher und geschichtlicher als die Gestalten der homerischen Welt, nicht etwa, weil sie sinnlich besser beschrieben wären - das Gegenteil ist der Fall -, sondern weil die wirre, widerspruchsvolle, hemmungsreiche Mannigfaltigkeit des inneren und äußeren Geschehens, die die echte Geschichte zeigt, in ihrer Darstellung nicht ausgewaschen, sondern noch deutlich erhalten ist. (Auerbach [1946] 2024, 27-28)

[Abramo, Giacobbe e perfino Mosè sono personaggi più concreti, più vicini e più storici (*konkreter, näher und geschichtlicher*) che i personaggi del mondo omerico, non perché siano descritti meglio – anzi è proprio il contrario – ma perché nella loro rappresentazione non soltanto non è cancellata, ma anzi è conservata in modo ancor evidente la molteplicità degli eventi interni ed esterni, quelli che si ritrovano nella vera storia confusa e contraddittoria.] (Auerbach [1946] 1984, vol. I, 24-25)

Nel secondo capitolo il realismo di Petronio e la storiografia di Tacito si distinguono dal realismo ottocentesco e dalla storiografia moderna non solo

perché rispettano la *Stiltrennung* e collocano le vicende umane su uno sfondo moralistico, e non storico-dinamico, ma anche in virtù del peso che, in entrambi, esercita la retorica e la tradizione della prosa d'arte antica e il suo effetto di filtraggio sul sensibile-concreto (Eduard Norden era stato uno dei professori di Auerbach a Berlino, e *Die antike Kunstprosa* ha avuto un'influenza notevole su *Mimesis*). Ciò accade per due ragioni. Innanzitutto perché la retorica percepisce la realtà attraverso la mediazione dei generi, che agiscono come strutture trascendentali. È quello che Auerbach dice parlando di Petronio: tutto ciò che i suoi personaggi dicono o fanno viene sempre percepito alla luce del genere comico e del suo filtro, che esclude ogni approfondimento problematico. L'ha capito molto bene Thomas Pavel quando scrive che, se si accetta la logica della *Stiltrennung*, la *mimesis* deve sempre partire da un'idea *a priori* della realtà, non dall'appercezione sensibile (Pavel 1996, 273-274). Uno schermo simile è implicito nella retorica e nella sua concezione degli stili. Auerbach insiste molto su questo, per esempio nel capitolo su Boccaccio o quando parla di Victor Hugo, che mescola gli stili, alternando sublime e grottesco, ma non arriva mai a scrivere rinunciando agli stili, intesi come filtri trascendentali nei quali non si tiene conto di ciò che Auerbach chiama il reale (*das Wirkliche*), come invece riescono a fare Stendhal e Balzac:

Die Romantik, die sich in Deutschland und England weit früher ausgebildet hatte und deren historische und individualistische Tendenzen auch in Frankreich sich längst vorbereiteten, kam nach 1820 zur vollen Entfaltung, und zwar war es, wie man weiß, gerade das Prinzip der Stilmischung, das Victor Hugo und seine Freunde zum eigentlichen Kampftruf ihrer Bewegung erhoben; in ihm trat der Gegensatz zur klassischen Behandlung der Gegenstände und zur klassischen Literatursprache am augenfälligsten hervor. Doch zeigt sich schon in der Formulierung Hugos etwas allzu zugespitzt Antithetisches: es handelt sich für ihn um die Vermischung des Erhabenen und des Grotesken. Das sind beides Stilpole, in denen auf das Wirkliche nicht Rücksicht genommen wird. (Auerbach [1946] 2024, 460)

[Il Romanticismo, che s'era iniziato molto prima in Germania e in Inghilterra, e le cui tendenze storiche e individualistiche si stavano da lungo tempo preparando anche in Francia, giunse alla sua manifestazione piena verso il 1820 e, come è noto, fu proprio il principio della mescolanza degli stili, che Victor Hugo e i suoi amici innanzarono a loro grido di battaglia; in esso apparve evidentissima la contrapposizione al modo classico di considerare gli oggetti nella letteratura classica. Tuttavia già nella formulazione di Victor Hugo questa antitesi si rivela un po' troppo spinta; per lui si tratta della mescolanza del sublime e del grottesco: due poli dello stile in cui non si prende in considerazione la realtà.] (Auerbach [1946] 1984, vol. II, 238)

E anche Boccaccio, secondo Auerbach, si mantiene all'interno della *Stiltrennung* proprio in virtù del suo rapporto profondissimo con la tradizione della retorica (ivi, vol. I, 235): una tesi che gli studiosi di Boccaccio hanno discusso e controbattuto a lungo, ma che in *Mimesis* è espressa molto chiaramente e senza ombre. Nel capitolo sul romanzo ottocentesco Victor Hugo è invece contrapposto a Stendhal e Balzac perché in lui il superamento della divisione degli stili, che diventa un principio di poetica, non implica il superamento della

nozione retorica di stile in quanto filtro trascendentale. Hugo mescola gli stili ma non se ne libera, e in questo modo non attinge né alla serietà del quotidiano, né al sensibile-concreto¹².

La seconda ragione, per quanto riguarda le lingue classiche, è la loro natura ordinatrice. C'è qualcosa, soprattutto nel latino classico e nella sua propensione all'ipotassi, che agisce da schermo per l'appercezione diretta del sensibile-concreto:

Denn das Schriftlatein der Blütezeit, zumal die Prosa, ist eine fast übermäßig ordnende Sprache, in der das Stofflich-Sinnliche der Tatbestände mehr von oben übersehen und angeordnet als in seiner stofflichen Sinnlichkeit anschaulich gemacht wird. Neben der rhetorischen Tradition spielt hierbei auch der juristisch-administrative Geist des Römertums mit: es herrscht in der römischen Prosa der Blütezeit [...] die Neigung vor, das Tatsächliche nur einfach zu berichten, ja wenn möglich es nur mit ganz allgemeinen Worten anzudeuten, nur darauf anzuspitzen, Distanz von ihm zu bewahren — dagegen alle Schärfe und Kraft der Sprache in das Syntaktisch-Verbindende zu legen: so daß der Stil gleichsam einen strategischen Charakter gewinnt, mit überaus klaren Gelenken, indes der zwischen ihnen liegende Stoff des Geschehens zwar beherrscht, aber nicht eigentlich sinnlich erschlossen wird. (Auerbach [1946] 2024, 96)

[Infatti il latino scritto nell'epoca del suo splendore, soprattutto la prosa, è una lingua quasi eccessivamente ordinatrice in cui il lato materiale e sensibile dei fatti è più veduto e ordinato dall'alto che reso evidente nella sua sensibilità materiale. Inoltre, accanto alla tradizione retorica, giuoca anche lo spirito giuridico-amministrativo della romanità: predomina nella prosa romana dell'età classica la tendenza [...] a dare sulle circostanze di fatto informazioni molto semplici, anzi, se possibile, ad accennarle con parole del tutto generiche, solamente mirando a conservare la distanza da quelle, e a mettere invece tutta la forza e la sottigliezza della lingua nei legamenti sintattici, sicché lo stile acquista per così dire un carattere strategico con articolazioni oltremodo chiare, mentre la materia che vi è inclusa domina, sì, ma non è mai veramente rivelata ai sensi.] (Auerbach [1946] 1984, vol. I, 99)

Il realismo cristiano e il realismo moderno si liberano invece sia della retorica, sia dell'impalcatura del latino e delle lingue che costruiscono se stesse sulla retorica e sull'esempio del latino.

Da un lato una rappresentazione gerarchica della realtà che metteva al vertice o gli eroi e le vicende del mito o un'aristocrazia militare guerriera e maschile, alla quale si affianca, nel corso del Medioevo, un'altra rappresentazione gerarchica, questa volta di origine cristiana ma sempre intimamente classista, che aggiunge, ai temi della guerra e dell'avventura cavalleresca, il tema dell'amore cortese come argomento degno di stile alto; dall'altro una rappresentazione egualitaria e teologica della realtà, di origine ebraico-cristiana, che non conosce la divisione degli stili. Questi due paradigmi confliggono per oltre due millenni e vengono poi sostituiti da un terzo modello mimetico, egualitario e tipicamente moderno, che rende possibile la rappresentazione seria, tragica, problematica della vita

¹² Questo giudizio su Hugo è ancora più chiaro in *Romanticismo e realismo* e nella conferenza *Il realismo in Europa nel secolo XIX* (1942) (cfr. Auerbach 2010, 35; ivi, 56).

quotidiana delle persone comuni in contesti ordinari ma su uno sfondo storico-dinamico immanente, e non più teologico e trascendente.

Con altri mezzi, a metà del XX secolo, Auerbach ripropone una filosofia della storia letteraria. Lo fa nell'ora del pericolo, come sappiamo, e soprattutto lo fa all'inizio di un'epoca nella quale i presupposti di ogni interpretazione della storia letteraria sarebbero diventati problematici. Ciò che rende credibile questo progetto è innanzitutto la forma del libro, il modo in cui le idee direttive sono argomentate: i chiaroscuri, i paragoni, le sfumature, i "ma". E tuttavia la *facies* modernista di *Mimesis*, sulla quale molti si sono soffermati, non deve impedirci di vedere che il racconto complessivo del libro è largamente imparentato con la cultura dell'idealismo tedesco. *Mimesis* è intrisa di idee che provengono dall'*Estetica* di Hegel. Deve molto a questa fonte l'interpretazione di Dante (e ciò per esplicita ammissione di Auerbach), ma forse anche quella di Ariosto, così come l'osservazione, peraltro discutibile, secondo la quale l'amore diventa un argomento importante e degno di stile sublime solo con la cultura cortese (ivi, vol. I, 156; ivi, vol. II, 145) mentre la letteratura antica avrebbe attribuito a questo tema una dignità tutt'al più intermedia. È hegeliano l'argomento con cui Auerbach distingue gli eroi dell'epica medievale, che perseguono uno scopo politico sostanziale, dagli eroi del romanzo cortese, che perseguono solo l'avventura (ivi, vol. I, 147). I toni che *Mimesis* usa per definire il realismo creaturale cristiano ricordano da vicino certi passi dell'*Estetica* nei quali si riflette sulle conseguenze che il cristianesimo ebbe sulla storia della pittura (ivi, vol. I, 270). Anche ciò che Auerbach dice sulla differenza fra la tragedia antica e la tragedia moderna nel capitolo su Shakespeare (ivi, vol. II, 71-72) ricorda da vicino quanto si dice sullo stesso tema nell'*Estetica*.

È interessante riflettere, in conclusione, sul significato politico della filosofia della storia proposta da *Mimesis*. *Mimesis* racconta un conflitto tra modelli gerarchici e modelli egualitari di rappresentazione della realtà, tra diversi *partages du sensible* (peraltro l'estetica dell'inventore di questa formula, Jacques Rancière, deve molto a Auerbach¹³). L'uguaglianza è il portato di due forze storiche che agiscono in momenti diversi: la cultura ebraico-cristiana e la modernità; la prima rimanda a uno sfondo teologico, la seconda a un *Hintergrund* storico e immanente. L'esito di un'uguaglianza simile è quello stato di cose sul quale Auerbach si sofferma nell'ultimo capitolo di *Mimesis* - un mondo individualistico e democratico dove è venuta meno la gerarchia fra le azioni che hanno un'importanza oggettiva, come le grandi svolte del destino, e quelle azioni esteriormente marginali che però rivelano un destino come le azioni importanti non sanno fare; un mondo che ha staccato l'individuo dal

¹³ J. Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique* (Rancière 2000), ma già *La Méésentente* (Rancière 1995) contiene questa idea. Rancière riconoscerà la somiglianza fra la sua riflessione e quella di Auerbach in *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art* (Rancière 2011, XI) e scriverà su *Mimesis*: J. Rancière, *Auerbach and the Contradictions of Realism* (Rancière 2018).

suo radicamento storico, dagli «ordinamenti discussi e precari per i quali gli uomini combattono e dei quali disperano» (ivi, vol. II, 337), perché la realtà si è fatta troppo eterogenea, mutevole e caotica. Ciò che resta sono i fatti elementari della condizione umana - e questo, scrive Auerbach, è il prodotto di una civiltà raffinatissima e, insieme, lo specchio del tramonto del nostro mondo. Gli stessi toni si trovano in *Filologia della Weltliteratur*, dove però il tramonto di un mondo si colora di una tonalità nuova, che proviene dall'incontro con gli Stati Uniti, cioè con una società individualistica e destoricizzata che Auerbach descrive con grande ambivalenza e con toni moderati, ma non lontani, in sostanza, da quelli che incontriamo nei *Minima moralia* o nel Thomas Mann americano. Peraltro è interessante che un libro come *Mimesis*, scritto nelle circostanze che conosciamo, non si chiuda evocando la paura del totalitarismo, ma riflettendo sulle conseguenze della frammentazione psichica, politica e culturale che è implicita in una società nella quale si perdono i legami con gli ordinamenti discussi e precari per i quali anche Auerbach, da giovane, aveva combattuto.

Riferimenti bibliografici

- Auerbach, Erich, [1932] 2022. *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di Guido Mazzoni, tr. it. di Vittoria Ruberl e Simone Anglan-Buttazzi, Milano, Nottetempo.
- Auerbach, Erich, [1953] 2022. «Epilegomena a *Mimesis*», in Auerbach 2022, 73-92.
- Auerbach, Erich, [1958] 1960. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità Latina e nel Medioevo*, tr. it. di Fausto Codino, Milano, Feltrinelli.
- Auerbach, Erich, 1951. *Letter to Harry Levin*, 15 December 1951 in Levin, Harry, 1973. *Grounds for Comparison*, Cambridge, Harvard University Press, 114.
- Auerbach, Erich, 1984. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2 voll.
- 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, 2024. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* herausgegeben von Matthias Bormuth und Olaf Müller, Tübingen, Narr Francke Attempto.
- Bormuth, Matthias, 2006. *Mimesis und der christliche Gentleman: Erich Auerbach schreibt an Karl Löwith*, Warmbronn, Keicher.
- Bormuth, Matthias, 2007. «Menschenkunde zwischen Meistern: Erich Auerbach und Karl Löwith im Vergleich» in Barck, Karlheinz/ Tremml, Martin, 2007.

- Erich Auerbach. *Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 82-104.
- Bormuth, Matthias, 2012. «Meaning in History—A Comparison Between the Works of Karl Löwith and Erich Auerbach», *Religions* 3 (2), 151-162.
- Curtius, Ernst Robert, [1948] 2022. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, tr. it. di Anna Luzzatto, Macerata, Quodlibet.
- Lukács, György [1920] 1971. *L'anima e le forme: teoria del romanzo*, Milano, Sugar.
- Rancière, Jacques, 1995. *La Méésentente. Politique et philosophie*. Paris, Galilée.
- Rancière, Jacques, 2000. *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique.
- Rancière, Jacques, 2011. *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris, Éditions Galilée.
- Rancière, Jacques, 2018. «Auerbach and the Contradictions of Realism», *Critical Inquiry* 44 (2), 227-241.

Auerbach e lo storicismo

MARIO MANCINI 

<https://orcid.org/0009-0005-9231-2697>

Università di Bologna

Abstract

My paper aims to show how prominent representatives of historicism, Troeltsch, Dilthey, Meinecke, influenced Auerbach's theory. Troeltsch's and Auerbach's minds greatly differ: there a moderate religiosity, here the eschatological disquiet of the christian. The suggestive account of particular, which constitutes Auerbach's starting point of interpretation, is strictly connected with Dilthey's «hermeneutic circle». Meinecke is very important for Auerbach's theory of realism, but with significant reservations.

1.

Nella straordinaria tessitura di *Mimesis*, è un tratto che all'inizio non mancò di sorprenderci, quasi non ci sono note, il riferimento alla critica è minimo, forse perché l'opera fu scritta lontano dalle università e dalle biblioteche tedesche, nell'esilio di Istanbul. Ma c'è una ragione più profonda: è come se Auerbach volesse tenersi lontano dai pesanti rituali accademici, nel timore che questi potessero incrinare la magia della sua scrittura, del suo "racconto".

C'è stato chi, come Edward Said, l'autore di *Orientalism*, ha sostenuto, nell'Introduzione alla nuova edizione americana di *Mimesis*, del 2003, che Auerbach fosse in fondo un autodidatta: «Non penso che sia esagerato affermare che, come Vico, Auerbach fosse in fondo un autodidatta, guidato, nelle sue diverse esplorazioni, da una manciata di temi profondamente elaborati e complessi con i quali intesseva la sua ampia tela, tessuta a fatica e certo non priva di cuciture»

(Said [2004] 2007, 14). No, nonostante la scarsità dei rimandi, in *Mimesis* e anche negli altri suoi scritti, Auerbach è legato con mille fili alla storia delle idee e alla storia della critica. Come è detto bene nel programma di questo Convegno, c'è in Auerbach «una teoria nascosta».

Mille fili. Negli anni in cui è a Marburg, dove insegna Filologia romanza, dal 1929 al 1935, questa università è un vivissimo luogo di pensiero e di discussione. Auerbach frequenta Hans Georg Gadamer, Karl Löwith, Rudolf Bultmann, e c'è ancora la grande ombra di Heidegger, dal 1928 a Freiburg (cfr. Bormuth / von Bühlow 2008). La ricostruzione del suo carteggio ci rivela contatti di rilievo: Walter Benjamin, Karl Vossler, Benedetto Croce, Karl Löwith, Siegfried Kracauer (Tortone 2009, 326-328).

Un nodo centrale del suo pensiero è il rapporto con lo storicismo: come possiamo interpretare la storia del passato, se e come questa storia incida sul nostro futuro. «Lo storicismo [...] la scoperta copernicana della storia dello spirito», leggiamo in *Lingua letteraria e pubblico* (Auerbach [1958] 1960, 17). Un autore per lui fondamentale è Vico, a cui Auerbach dedica ben sei saggi, dal 1932 al 1958. Come scrive Andrea Battistini, «il magistero di Vico è servito ad Auerbach a “completare e perfezionare” i lasciti ermeneutici della “Geistesgeschichte”» (Battistini 2009, 94). Ma non c'è solo Vico. Mi propongo qui di riflettere sul rapporto di Auerbach con tre figure di punta dello storicismo otto-novecentesco: Ernst Troeltsch, Wilhelm Dilthey, Friedrich Meinecke. Un legame intenso, fatto di affinità ma anche di distanza, o meglio, di differenza.

2.

Troeltsch. Ernst Troeltsch (1865-1922), teologo protestante, storico e filosofo della religione, è una figura di primo piano della sociologia e della filosofia del Novecento. Insegna all'Università di Heidelberg e poi, dal 1914, alla Humboldt Universität di Berlino. Sulla vita e sull'opera, sul contesto culturale del suo tempo possediamo due accurate e intelligenti monografie (Drescher 1991 e Graf 2022). Auerbach segue i suoi seminari a partire dal 1918, e qui nasce il suo interesse per Vico, che lo porta a intraprendere una traduzione della *Scienza nuova*, nel testo del 1744. La traduzione è pubblicata nel 1925 e nella prefazione Auerbach ringrazia Troeltsch, scomparso l'anno prima, «von dem die belebende Anregung zu meiner Beschäftigung mit Vico ausging», («da cui venne il vivificante incoraggiamento che mi spinse ad occuparmi di Vico») (Vico 1925, 39).

Scrivo così su di lui Friedrich Meinecke, nell'Introduzione a *La democrazia improvvisata* (Troeltsch [1924] 1977, 16): «Era una natura religiosa. Questa religiosità era in lui di natura attiva ed etica, diretta non al riposo in Dio, ma (come il calvinismo, da lui studiato con profonda affinità elettiva) a combattere

per Dio, ad affermare l'elemento divino e spirituale nel mondo moderno, così terribilmente materializzato». Il problema fondamentale di Troeltsch è il significato della religione – la religione cristiana – nell'ambito dello spirito umano, così come si realizza nel corso della storia. Questo comporta anche una riflessione sul senso della storia e della coscienza storica per la vita, riflessione sempre presente in Troeltsch e che culminerà nell'ultima sua importante opera, *Lo storicismo e i suoi problemi*, del 1922. Questo «esame di sé dello storicismo» si risolve in uno «storicismo etico», e Troeltsch si impegnerà attivamente e coraggiosamente, come giornalista, nella difesa della democrazia nei primi anni della repubblica di Weimar.

Per Troeltsch è necessario un ripensamento totale della teologia dinanzi al ruolo determinante svolto nella formazione di ogni visione del mondo dalla scienza storica moderna. È necessario trovare un rapporto di coesistenza tra la diversità del conoscere storico, intessuto di valori del particolare, dell'individuale, del relativo, e la stabilità normativa dei principi supremi e universali. In un'opera molto impegnativa, che uscì nel 1912, Troeltsch analizzò da vicino, a partire dall'antico ideale del Vangelo fino al mondo moderno, le dottrine sociali delle chiese e dei gruppi cristiani. Il cristianesimo dette vita a un organismo poderoso, ma anche ostile al mondo, meramente religioso, che ordinò in conformità ai suoi principi le condizioni della vita soltanto in sé stesso e verso l'interno, ma non poté trovare un collegamento verso l'esterno:

Il cristianesimo poté bensì costruire su basi meramente religiose il suo Stato ideale, la Chiesa; ma solo con grandi difficoltà ha potuto conciliare quel ch'era possibile su queste basi con la rimanente vita sociale. Il medioevo all'incontro assisté appunto allo spiegarsi dell'edificio ecclesiastico in una totalità sociale, che comprendeva, collegava e conciliava tutto (Troeltsch [1912] 1941-1960, I, 236).

Con la teoria sociale di Tommaso d'Aquino, che recepisce il realismo e l'empirismo della teoria politica ed etica di Aristotele, diventa possibile quello che per la Chiesa antica era stato impossibile: vengono riconosciuti i valori della vita mondana, fatto questo indispensabile per la costruzione di una civiltà unitaria. Il contrasto tra mondo e regno di Dio, al quale si era attenuta l'etica paleocristiana, è conservato, ma assume un aspetto completamente diverso:

Il contrasto è invece tra due gradi di finalità, tra la mistica supernatura e la sua beatitudine oltretreterrena da un lato, e dall'altro la legge di natura in generale. [...] Al grado finale dell'etica terrena della legge di natura, con i suoi fini razionali di organizzazione, unità, prosperità del genere umano in tutti i beni spirituali e materiali, si affronta il grado finale dell'etica ultraterrena, della legge morale cristiana (ivi, I, 350).

E il contrasto viene superato non più nel semplice riconoscimento degli ordinamenti mondani come estrinsecazione del diritto naturale, ma nel pensiero di una serie graduale: «Poiché il contrasto principale è quello tra natura e grazia, il superamento di esso sta nell'ammissione di un rapporto graduale, che nello

svolgersi della ragione conduce dalla natura o dalla legge di natura fino alla grazia» (ivi, I, 352).

Allo stesso modo, come nel Medioevo aveva fatto la teoria sociale di Tommaso d'Aquino, il protestantesimo ascetico – e qui Troeltsch è in sintonia con *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* di Max Weber – offre una soluzione al grande problema che sorge dal carattere sopramondano del cristianesimo, quello cioè di collegarsi e conciliarsi con la vita pratica della società. Esso realizza «il compromesso con il mondo» attraverso una disposizione ascetica che «assume l'intero ambito della vita naturale nella finalità sopramondana, per cui essa perde il carattere dualistico di mortificazione e diventa lavoro metodico per la salvezza dell'anima e il regno di Dio dentro le forme dell'attività professionale mondana» (ivi, II, 672).

Come si vede, sia nel Medioevo con la dottrina sociale di Tommaso d'Aquino che nelle sette protestanti, il contrasto tra religione e mondo può essere superato con un «compromesso». Troeltsch formula questa sua particolare soluzione del problema già in un saggio del 1902, *I problemi fondamentali dell'etica*:

I fini intramondani sono fini etici [...] Rispetto ad essi il fine sopramondano esprime un orientamento del tutto diverso e manifesta una gelosa ostilità verso la concorrenza dei fini mondani. Questa situazione è esistita fin dal sorgere di un'etica cristiana rivolta al mondo e ha prodotto gravi crisi nel cristianesimo dei primi secoli. [...] Successivamente, però, si è realizzato un compromesso, che è durato fino alla nascita delle culture laiche nazionali dell'età moderna (Troeltsch [1902] 1974, 240).

Aiuta a comprendere la posizione di Troeltsch, per contrasto, quanto scrive Löwith, in *Significato e fine della storia*, su Jakob Burckhardt, per cui il vero cristiano è essenzialmente ascetico e trascende il mondo:

Burckhardt rifiuta il cristianesimo moderno che, per rimanere accettabile, vive di un compromesso col mondo. Benché egli stesso fosse figlio di un ecclesiastico, non si sentiva sorretto da questa vocazione, e abbandonò lo studio della teologia. In alcune delle sue prime lettere a un amico teologo egli espone i motivi delle sue convinzioni, a cui tenne fede per tutta la vita: «quanto erano profondamente religiosi gli antichi eretici, egli osserva, paragonati ai cristiani moderni» (Löwith [1949] 1989, 49).

Da meditare è anche quanto scrive, trent'anni prima, un acutissimo sociologo della modernità come Siegfried Kracauer, recensendo *Lo storicismo e i suoi problemi*. Per Kracauer la «sintesi culturale» (*Kultursynthese*) che Troeltsch costruisce a partire dai valori contemporanei e dalla coscienza storica non è in grado, come lui sostiene, di superare il relativismo. Il ricorso all'«intuizione» – Troeltsch si richiama a Kierkegaard e al suo «salto nel vuoto» – conferisce alla scelta personale una luminosità metafisica, ma non impedisce che di fronte ad essa valga un'altra scala di valori. Mentre Kierkegaard, con la sua scelta paradossale dell'assoluto, è al di là della storia, Troeltsch si piega a un

«compromesso»: attribuisce alla scala di valori e alla *Kultursynthese* da lui ricavata dal processo storico un valore assoluto (Kracauer 1977).

3.

Sul rapporto tra religione – il cristianesimo – e il mondo, sul corso della storia, le posizioni di Troeltsch e di Auerbach divergono radicalmente. Per Troeltsch, come si è visto, è centrale il «compromesso» tra religiosità e mondo: il cristianesimo si trasforma, laboriosamente e incessantemente, raccogliendo e mediando le istanze del mondo. Per Auerbach invece l'azione del cristianesimo sul corso del mondo si manifesta attraverso la sua forma secolarizzata, la «creaturalità»: «Fin da principio è proprio dell'antropologia cristiana il mettere in forte risalto ciò che nell'uomo è soggetto al dolore e alla caducità, e il dato esemplare fu la passione di Cristo, in cui culmina la salvezza» (Auerbach [1946] 2000, I, 271).

Il «creatural» è un concetto chiave che attraversa tutto il volume, e i lettori di *Mimesis* l'hanno ben presente. Compare nel capitolo X. *Madame du Chastel*, segue poi François Villon, che «porta all'estrema perfezione il realismo creaturale che rimane del tutto nei limiti del sensibile» (ivi, I, 281). Nel mondo secolarizzato la creaturalità persiste, ma con profonde trasformazioni. Rabelais. «Il realismo creaturale ha in Rabelais un significato nuovo, nettamente opposto a quello medievale, quello di trionfo vitalistico-dinamico dell'essere corporeo e delle sue funzioni» (ivi, II, 18). Montaigne. «L'unità dello spirito e del corpo in Montaigne ha le sue radici nell'antropologia cristiana» (ivi, II, 55): «Ma veramente il suo realismo creaturale ha lasciato la cornice cristiana in cui era nato» (ivi, II, 60) e questo per la predominanza della vita terrena.

Shakespeare. L'aspetto medievale-creatural – Amleto è pingue e «ha il respiro affannoso [...] Cesare sviene per il puzzo della plebe che lo acclama» (ivi, II, 65) – è complicato dallo «spirito aristocratico» (ivi, II, 65), dal «contrasto tra carattere e destino» (ivi, II, 70), da «una tragicità umana per sé stante» (ivi, II, 76). Racine. «Sulla scena tragica francese non è consentito portare né i fatti quotidiani né il lato creaturale dei personaggi» (ivi, II, 130). Il concetto ritorna verso la fine del volume, ricollegandosi alle origini, per il realismo russo: «Esso riposa sopra l'idea cristiano-patriarcale della dignità creaturale insita in ogni uomo, [...] esso dunque è nelle sue basi piuttosto imparentato con l'antico realismo cristiano, che con quello moderno europeo» (ivi, II, 300).

Siamo di fronte a due «visioni del mondo» diversissime. Per Troeltsch i valori dell'etica ultraterrena devono confrontarsi, in una costante mediazione con i valori mondani. Fino a trovare un «compromesso» adeguato. Per Auerbach, invece, il cristianesimo «suscita un movimento continuamente urgente» ed è mosso da «un'irrequietezza escatologica» (Auerbach [1958] 1960, 19).

4.

Dilthey. Wilhelm Dilthey (1833-1911) insegna a Basilea, poi a Kiel, a Breslau, e dal 1882 alla Humboldt Universität di Berlino. È il filosofo dell'«esperienza vitale» (*Erlebnis*), vista come il fondamento di tutte le scienze dello spirito. Con le parole di Karl Löwith:

Wilhelm Dilthey ha inteso la coscienza storica come problema della filosofia e dello spirito. L'applicazione della filosofia hegeliana dello spirito storico si è rivelata qui d'importanza decisiva, sia nell'*Einleitung in die Geisteswissenschaften* [Introduzione alle scienze dello spirito] (1883), che voleva essere una critica della ragione «storica», sia negli scritti posteriori, destinati alla costruzione del mondo storico. Dilthey ha fatto rivivere nuovamente il modo di pensare di Hegel e l'ha reso fruttuoso per il presente, più che non abbiano fatto tutti gli altri neo-hegeliani messi insieme (Löwith [1941] 1949, 191).

La riflessione filosofica di Dilthey, che si confronta con i momenti più significativi del passato, è densa e stratificata. La teoria della conoscenza, se si prescinde da pochi accenni, come quelli di Herder e di Wilhelm von Humboldt, è insoddisfacente, perché trascura sia la storia che la psicologia: «Nelle vene del soggetto conoscente che Locke, Hume e Kant costruirono non scorre sangue vero, ma la linfa annacquata della ragione come pura attività di pensiero» (Dilthey [1883] 2007, LXI). Anche le rappresentazioni di Hegel e di Schleiermacher risultano troppo astratte:

Lo «spirito» di Hegel, che nella storia giunge alla coscienza della sua libertà, o la ragione di Schleiermacher, che compenetra e configura la natura, tutto questo è un'entità astratta che ricapitola il corso storico del mondo in un'astrazione incolore, un soggetto senza luogo e senza tempo, paragonabile alle madri verso cui discende Faust (ivi, 205).

Questi severi giudizi, che sono quelli che leggiamo nell'*Introduzione alle scienze dello spirito*, del 1883, vengono poi profondamente modificati. Nella *Costruzione del mondo storico*, che è del 1910, Hegel viene considerato «uno dei più grandi geni storici di tutte le epoche», perché opera con una logica superiore a quella dell'intelletto, perché è capace di rappresentare lo sviluppo dello spirito come un sistema di relazioni concettuali:

Poiché la storia si realizza nella coscienza, si deve ritrovare in essa lo stesso cooperare di attività che rende possibile lo sviluppo nella posizione, nella contrapposizione e nell'unità superiore entro il soggetto sopraindividuale. [...] Egli ha intellettualizzato il mondo storico. In antitesi con la scuola storica egli ha trovato la fondazione universalmente valida della scienza sistematica dello spirito nel sistema razionale che lo spirito realizza, più che non in questo; egli ha subordinato alla sistematica della ragione, mediante i mezzi della sua superiore logica, tutto ciò che il razionalismo settecentesco aveva escluso dalla connessione della ragione» (Dilthey [1910] 1984, 173-174).

È vero però che la fede razionalistica di Hegel, la costruzione speculativa della storia universale, la deduzione di tutti i concetti dallo sviluppo dialettico dello spirito assoluto non possono far dimenticare la grande tradizione della scuola storica. Le opere di storici e di filologi come Ranke, Niebuhr e Mommsen, come August Boeckh e Jakob Grimm (ivi, 167) sono fondamentali per la costruzione delle scienze dello spirito. Se l'ideale, per Dilthey, non è la filosofia speculativa, ma la coscienza storica, il legame con Hegel, come ci ricorda Hans Georg Gadamer, resta fondamentale:

Negli ultimi anni Dilthey si riavvicina sempre più a Hegel e parla di *spirito* là dove prima parlava di *vita*. Egli non fa così che ripercorrere uno sviluppo concettuale che Hegel stesso aveva percorso. Alla luce di ciò appare degno di nota il fatto che proprio a Dilthey dobbiamo la conoscenza dei cosiddetti scritti giovanili di Hegel. In questi materiali per la storia dello sviluppo del pensiero hegeliano appare pienamente chiaro che alla base del concetto hegeliano dello spirito stia un concetto pneumatico della vita (Gadamer [1960] 1963, 271).

Il nome di Dilthey ricorre molto raramente nell'opera di Auerbach: nell'*Introduction aux études de philologie romane*, scritta in francese nel 1943 per gli studenti di Istanbul, il filosofo è ricordato accanto a Benedetto Croce fra i promotori della rinascita dello storicismo: «Ce revirement est dû à des courants multiples, parmi lesquels je veux relever l'influence de deux penseurs: Wilhelm Dilthey (1833-1911) et Benedetto Croce (né en 1886)» (Auerbach 1949, 29). Ritroviamo il suo nome anche nella recensione, del 1948, a due opere di Leo Spitzer – *Essays in Historical Semantics and Linguistics and Literary History* – all'interno di una citazione di Spitzer (Auerbach [1948] 2022, 252). Il passo di Spitzer che Auerbach commenta suona così nella traduzione italiana:

Il particolare può venire compreso soltanto per mezzo dell'insieme e ogni spiegazione di un particolare presuppone la comprensione dell'insieme. Il nostro andirivieni da certi particolari esterni al centro interno, per ritornare di nuovo ad altre serie di particolari, non è se non l'applicazione del principio del «circolo filologico» [di Dilthey] (Spitzer [1948] 1954, 131).

Il «Zirkel im Verstehen» è un nodo importante della filosofia di Dilthey, che elabora sempre più compiutamente la tesi che vede nell'ermeneutica la via d'accesso al mondo delle scienze dello spirito. Leggiamo nel saggio *La nascita dell'ermeneutica* (*Die Entstehung der Hermeneutik*, 1900):

La totalità di un'opera deve essere compresa a partire dalle singole parole e dai loro collegamenti, e tuttavia ogni completa comprensione di un singolo elemento presuppone già quella del tutto. Questo circolo (*Zirkel*) si ripete nel caso del rapporto della singola opera con la mentalità e con l'evoluzione del suo autore e si ritrova nuovamente nel rapporto tra questa opera particolare e il genere letterario cui appartiene (Dilthey [1900] 2013, 71).

Allo stesso modo, in Auerbach, il dato particolare che costituisce il punto di partenza (*Ansatzpunkt*) viene fatto convergere in una costruzione più ampia, in una interpretazione generale:

Per realizzare una grande opera di tipo sintetico è necessario trovare anzitutto un punto di partenza, direi quasi un appiglio che permetta di attaccare l'argomento. Lo spunto deve isolare una cerchia di fenomeni rigorosamente circoscritta e ben calcolabile; e l'interpretazione di questi fenomeni deve avere una forza di irradiazione capace di ordinare e interpretare anche un settore molto più vasto di quello del punto di partenza (Auerbach [1952] 2022, 68).

Il «Zirkel im Verstehen» è un procedimento che Dilthey applica anche nelle sue ricerche psicologiche. Nella psicologia il concetto di scienza descrittiva acquista un senso assai più profondo di quello che può darsi nelle scienze naturali: qui la connessione delle funzioni del vissuto è data dall'interno, e ogni singola conoscenza psicologica non è altro che l'«analisi» di questa connessione. Per «analisi» Dilthey intende «lo smembramento di una realtà effettuale complessa» e l'esecuzione dell'analisi «consiste nel mettere i processi di suddivisione col quale deve essere illuminato un singolo membro della connessione psichica, in relazione con questa connessione nella sua totalità» (Dilthey [1894] 1985, 383-384).

5.

Anche per Auerbach, come per Dilthey, il processo dell'interpretazione, nella sua circolarità, è fortemente legato alla realtà: «Lo spunto non deve essere qualcosa di generale che viene avvicinato dall'esterno all'argomento. Bisogna far parlare le cose» (Auerbach [1952] 2022, 71). I fenomeni trattati da una filologia che sappia essere sintetica portano in sé la propria oggettività:

Questa oggettività non deve andar perduta nella sintesi, e ciò non è facile. Infatti, quello a cui si mira non è il piacere del fenomeno singolo (che riposa in sé stesso) ma il venir trascinati dal movimento del tutto; e quest'ultimo può essere osservato in modo limpido soltanto se se ne comprendono le componenti nella loro effettiva realtà (*ibidem*).

Muovere dalla realtà della vita, dall'*Erlebnis*, non può essere, per Dilthey, una costruzione ideale astratta dalla storia: «L'analisi attuale dell'essenza umana suscita in tutti noi la coscienza della fragilità, della forza dell'impulso oscuro, della sofferenza derivante dalle tenebre e dalle illusioni, dalla finitudine presente in tutto ciò che è nella vita» (Dilthey [1910] 1954, 239). Come siamo vicini, qui, all'antropologia di Auerbach, al suo «realismo creaturale».

Anche se non è facile individuarli, sembrano dunque emergere, tra Auerbach e Dilthey, significativi punti di contatto. Mi sembra da accogliere un'importante osservazione di Riccardo Castellana, in *La teoria letteraria di Auerbach*: «L'influenza di Dilthey su Auerbach è ipotizzabile non solo sul piano del metodo ma anche su quello dei contenuti: l'idea sviluppata in *Mimesis* del Cristianesimo come prima ed embrionale forma di storicismo, di «coscienza

storica» ad esempio, si trova già nell'*Introduzione alle scienze dello spirito*» (Castellana 2013, 130). Lì possiamo leggere, infatti:

La filosofia del cristianesimo [...] era piena di un'importante realtà storica, una realtà [*Realität*] che nella vita interiore coincide con la sostanza più autentica di ogni realtà effettuale [*Wirklichkeit*]. [...] Ed ecco così sorgere per la prima volta, se prendiamo la parola nel senso più alto, la coscienza storica (Dilthey [1883] 2007, 501).

Ancora. Potrebbe essere utile andare a vedere se l'intensa e grandiosa riflessione dell'ultimo Dilthey sulle «visioni del mondo» (*Weltanschauungen*) – riflessione che coinvolge tutta la filosofia occidentale, da Democrito a Hobbes a Feuerbach, da Kant a Schiller, da Eraclito a Spinoza a Leibniz a Goethe, abbia lasciato qualche traccia nella filosofia della storia e nelle analisi di Auerbach. Sono saggi come *Das geschichtliche Bewußtsein und die Weltanschauungen* (1911) e *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen* (1911), pubblicati nel volume VIII dei *Gesammelte Schriften*, nel 1931. È probabile che Auerbach li conoscesse.

6.

Meinecke. Friedrich Meinecke (1862-1954) insegna a Strasburgo, a Freiburg e, dal 1914, nella Humboldt Universität di Berlino. Nel capitolo XVII di *Mimesis, Miller il musicista*, Auerbach riflette sui fondamenti estetici del realismo moderno e li coglie nello storicismo, richiamando il grande libro di Meinecke, *Le origini dello storicismo* (*Die Entstehung des Historismus*, 1936), dove campeggiano Voltaire, Montesquieu, Herder, Goethe (Meinecke [1936] 1954).

Nel fondamentale consenso non possono però sfuggire le differenze: allo Herder di Meinecke, che è libertà, lirismo, entusiasmo, infinità, Ossian, Auerbach contrappone Vico, con il grande e terribile formalismo magico dei primitivi. E anche il suo ritratto di Goethe è più tagliente e più duro: «Egli deplorò le condizioni politiche della Germania, ma senza passione, prendendole come un dato di fatto» (Auerbach [1946] 2000, II, 217) e alla fine del capitolo compaiono, in figura di antagonisti, Kleist e Büchner.

Storicismo, dunque. Se si ammette che le epoche e le società si devono giudicare secondo i loro presupposti, se si risveglia la comprensione dell'agire di forze storiche, se si riesce a guardare la vita delle varie epoche come un tutto che si rispecchia nelle sue forme, nell'arte, nell'economia, nella cultura materiale, nella profondità della vita quotidiana e popolare, tutto questo è storicismo. Storicismo, che si intreccia con il concetto di «realismo». Quest'ultimo concetto – «dargestellte Wirklichkeit», «realtà rappresentata» nell'originale – è, lo sappiamo bene, complesso e problematico.

Francesco Orlando ha messo lucidamente l'accento sulla pluralità di accezioni di «realismo» che convivono in *Mimesis*, elencandone ben ventuno: (1) «realismo da esperienza immediata e localmente circoscritta», (2) «realismo da dominazione di una totalità, mondiale o nazionale, metastorica o contemporanea», (3) «realismo da problematicità, enigmaticità, ellitticità di presentazione delle cose», (4) «realismo da evidenza sensoriale, completezza, plasticità di presentazione delle cose», (5) «realismo da adeguazione dell'espressione linguistica a pluralità e complessità di rapporti», e così via (Orlando 2009).

Questa laboriosa tassonomia non mi pare però convincente, perché frammenta eccessivamente il campo teorico, dove invece alcune categorie, come ci dice Auerbach stesso, sono costanti: «La coppia concettuale separazione-mescolanza di stili è uno dei temi del mio libro e ha per tutti i suoi venti capitoli, dalla *Genesi* a Virginia Woolf, sempre lo stesso significato» (Auerbach [1953] 2022, 79). E ancora: «Nel nostro libro cerchiamo la rappresentazione della vita quotidiana, in cui di questa vengono esposti con serietà i problemi umani e sociali e perfino gli sviluppi tragici» (Auerbach [1946] 2000, II, 96).

Mi pare importante sottolineare questo aspetto – che alcune categorie sono costanti – perché credo che sia proprio la «trama concettuale» (*die Gedankenführung*) a conferire al libro, attraverso il continuo argomentare, la sua meravigliosa compattezza. Lo stesso Auerbach ci dice che una scrittura che non voglia essere solo inerte e cumulativa, ma che voglia tenere conto del prospettivismo storico, necessita di idee-forza, di «concetti».

Recensendo, nel 1955, i primi due volumi di René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Auerbach loda «l'obiettività scientifica esemplare» e la capacità di analizzare «in modo così obiettivo e così concreto» (Auerbach [1955] 2022, 287) lo storicismo e la grande speculazione estetico-critica del classicismo e del romanticismo tedesco. Poi, con molto garbo, avanza alcune riserve di fondo:

Wellek è padrone di tutta questa materia e la comprende alla perfezione. [...] Sono convinto che un libro su questo argomento e con questo metodo «obiettivo» non potesse essere fatto meglio. Proprio perché il libro è così ben fatto nel suo genere, è possibile ed ha senso avanzare un'obiezione di principio contro il suo argomento e il suo metodo. Esso infatti dà al lettore una quantità di insegnamenti e di stimoli, ma salta da un problema all'altro e non dà una visione unitaria, una vera storia (ivi, 289-290).

Anche nell'importante bilancio *Epilegomena a "Mimesis"*, del 1953, rispondendo alle obiezioni di Ernst Robert Curtius, basate su puntigliose ed erudite «definizioni», Auerbach ribadisce invece l'importanza della «storia della cosa stessa» (*die Geschichte der Sache selbst*) (Auerbach [1953] 2022, 79). Però, nel momento stesso in cui sostiene la necessità di operare con dei «concetti», Auerbach afferma che il momento decisivo è quello dell'«interpretazione»:

Il mio sforzo interpretativo è teso al particolare e al concreto. [...] Identità e rigorosa normatività nella *Geistesgeschichte* non esistono, e concetti astrattamente riassuntivi falsano e distruggono i fenomeni (*abstrakt zusammenfassende Begriffe verfälschen oder zerstören die Phänomene*) (ivi, 90).

7.

Può essere forse utile allora riflettere su alcuni casi – Chrétien de Troyes, Stendhal, Saint-Simon – in cui l'interpretazione oscilla sotto la pressione dei «concetti» e in cui l'analisi deve prendere nuove strade.

Chrétien de Troyes. Se «l'autorappresentazione della cavalleria feudale è l'intenzione precipua del romanzo cortese» (Auerbach [1946] 2000, I, 144), come leggiamo nel capitolo VI di *Mimesis*, questa è una limitazione a un unico ceto, è una rigida separazione sociale. Un'altra limitazione ancora più forte è dovuta all'atmosfera di fiaba: «Tutti i quadri variopinti e vivi della realtà contemporanea sembrano sorgere da un terreno fiabesco, cosicché sono privi [...] di ogni base politica-reale. Non sono spiegati mai i rapporti geografici, economici, sociali che ne formano la base (ivi, I, 146).

Secondo i principi dello storicismo – visto che «le basi sociali ed economiche restano oscure» (ivi, I, 143) – il giudizio pronunciato alla fine del capitolo non può che essere negativo: «Risulta dalla nostra interpretazione e dalle considerazioni conseguenti, che la civiltà cortese era decisamente sfavorevole allo sviluppo di un'arte letteraria che cogliesse la realtà nella sua piena ampiezza e profondità» (ivi, I, 156).

Ma è una conclusione provvisoria, perché Auerbach considera questo «vuoto di realtà» (ivi, I, 151) anche da un altro punto di vista. Questa costellazione della cortesia, «proprio perché tanto lontana dalla realtà (*wirklichkeitsfern*) si adattò come ideale a qualsiasi situazione, perlomeno finché esistevano ceti dominanti» (ivi, I, 151). Il «vuoto di realtà» diventa così una «visione del mondo» (*Weltanschauung*):

La società cortese dà origine alla concezione, dominante a lungo in Europa, che tutto ciò che è nobile grande e importante non abbia nulla a che fare con la realtà comune – concezione questa molto più patetica e travolgente che le forme antiche di distacco dalla realtà («die antiken Formen der Abwendung vom Wirklichen») (ivi, I, 154).

Non basta. Il «vuoto di realtà» del romanzo cortese non impedisce che si sviluppasse una scrittura straordinariamente raffinata: «di un'ampiezza ingenua fresca e piacevole (*naive, frische, behagliche Breite*)» (ivi, I, 140). Una scrittura che dà l'impressione «di quella civetteria graziosa, chiara e sorridente, fresca, elegante e ingenua (*den Eindruck der lieblich-zärtlichen, klaren und*

lächerlichen, frischen und elegant-naiven Koketterie) di cui Chrétien è per l'appunto maestro» (ivi, I, 145). Dove *naiv* significa certo «naturale, vicino alla natura», se si pensa a *Naive und sentimentalische Dichtung* di Schiller, dove lo scrittore *naiv* è Goethe.

Così, attraverso lo stile è riconquistata la realtà e la grandezza di questi romanzi: attraverso «un gran numero di differentissime storie d'amore, molto concrete e permeate di realtà» (ivi, I, 155).

Stendhal. La scena di *Le Rouge et le Noir*, con cui si apre il capitolo XVIII, di *Mimesis, All'hotel de La Mole*, «sarebbe press'a poco incomprensibile senza l'esattissima e particolarissima conoscenza delle condizioni politiche, sociali ed economiche d'un ben determinato momento storico, cioè a dire della Francia poco prima della rivoluzione di luglio» (ivi, II, 221). Ma le idee di Stendhal «sono spesso energiche e geniali, ma bizzarre e presentate in modi arbitrari» (ivi, II, 226) e la sua passione per gli aneddoti è debitrice alla psicologia moralistica. Alla fine «egli vede l'uomo singolo molto meno come prodotto della sua situazione storica e influente su di essa, che come atomo dentro tale situazione» (ivi, II, 233).

La sua visione del mondo, argomenta Auerbach, «è assai poco influenzata dallo storicismo» (ivi, II, 231). Non è facile descrivere la sua posizione di fronte ai fenomeni sociali, «ma nel particolare la sua rappresentazione degli avvenimenti si rivolge a una "analyse du cœur humain" completamente informata alla psicologia classica moralistica, e non all'indagine o all'intuizione di forze storiche» (ivi, II, 231).

Ma, dopo aver constatato che Stendhal «è assai poco influenzato dallo storicismo», Auerbach passa oltre e, con una magnifica analisi – *Meinecke adieu* – mette in primo piano l'individualità, la personalità, lo stile:

Appunto per questo il suo realismo, quantunque non sia, o sia per minima parte, il prodotto di un'amorosa genetica comprensione dello sviluppo storico, è legato così strettamente alla sua esistenza [...] e perciò si spiega come il livello di stile dei suoi grandi romanzi realistici si avvicini all'antico grande concetto eroico della tragedia assai più che quello della maggior parte dei realisti posteriori (ivi, II, 235).

E ancora, con uno dei suoi caratteristici «Ma», con cui spesso Auerbach rovescia improvvisamente il movimento del suo argomentare:

Ma proprio così come era (*Aber gerade so, wie er war*), egli si offrì al momento; le circostanze lo sballottarono, gl'imposero un destino tutto suo e inaspettato, lo fecero tale da costringerlo a fare i conti con la realtà in un modo che non s'era mai veduto prima (*sich mit derr Wirklichkeit auf eine Weise auseinanderzusetzen, wie niemand zuvor*) (ivi, II, 226).

Saint-Simon. Auerbach rileva con ammirazione la capacità di questo grande memorialista del primo Settecento di cogliere «la condizione politica e sociale della persona, [...] il fondersi di ogni uomo entro l'unità dell'atmosfera politica e storica della corte di Francia» (ivi, II, 187). Ancora: «Egli afferra gli uomini

nel mezzo del loro ambiente quotidiano, con la loro origine, le loro svariate relazioni [...] i gesti, le intonazioni della voce, le speranze e le ansie» (ivi, II, 195).

È alquanto sorprendente allora leggere: «Saint-Simon non possedeva ancora una base storico-teoretica nel senso dello storicismo, i cui primi segni cominciano ad avvertirsi proprio quando egli scrisse i suoi *Mémoires*» (ivi, II, 197). Misurato sulle categorie storico-teoriche delle *Origini dello storicismo* di Meinecke, Saint-Simon risulta inadeguato. Nell'ultima pagina del capitolo è confrontato con Vico: Saint-Simon vede «del tutto istintivamente (*aus Instinkt*), con la rappresentazione degli individui che gli vivono accanto», Vico «speculativamente (*spekulativ*) con una visione filosofica del corso della storia» (ivi, II, 197).

Ma nell'analisi che Auerbach conduce del colloquio a quattr'occhi (*bec à bec*) tra il Padre Tellier e Saint-Simon entriamo in una nuova dimensione. Il colloquio è raccontato parola per parola, sono pagine davvero straordinarie, si possono leggere agevolmente nell'edizione dei *Mémoires* nella Pléiade, vol. IV, pp. 703-710. Tellier, gesuita, è potentissimo, è il confessore di Luigi XIV, nel colloquio discute la bolla *Unigenitus* contro i Giansenisti, che odia e che vuole distruggere, e la difende accanitamente, nonostante le riserve di Saint-Simon. Sempre più Tellier si accalora, la sua figura si trasforma, spariscono «le condizioni individuali e storiche» e «si svelano visioni più profonde e più generali (*viel tiefere und allgemeinere Erkenntnisse*)» (ivi, II, 191). Saint-Simon entra come in transe e nell'esagitata *performance* di Tellier vede «con perfetta lucidità l'essenza (*das Wesen*) dell'ordine gesuitico, anzi l'essenza (*das Wesen*) di ogni comunità rigidamente organizzata (*einer jeden straff organisierten Solidaritätsgemeinschaft*)» (ivi, II, 192).

Siamo ben lontani dall'orizzonte teorico dello storicismo così come viene delineato da Meinecke. Perché Saint-Simon «non conquista le sue conoscenze più profonde con un'analisi razionale di pensieri e di problemi, bensì con un empirismo che si serve di fenomeni sensibili incontrati occasionalmente e che spinge fino a profondità esistenziali» (ivi, II, 192).

Storia vivente è per Saint-Simon «soltanto guardare entro la psicologia personale degli uomini che agiscono e nei vincoli e contrasti che ne nascono», il fine della storia sta per lui «tutto in un concetto morale e didattico che non è ancora storicistico (*ist ganz im vorhistorischen Sinne moralisch und lehrhaft*)» (ivi, II, 197). Continua però Auerbach, con uno dei suoi meravigliosi «Ma»: «Ma la realtà molteplice e varia in cui visse lo portò molto più lontano» (ivi, II 197).

8.

Cosa ci dicono questi casi. Se il «grande storicismo» vichiano, o herderiano-romantico, o hegeliano, «è la scoperta copernicana delle scienze dello spirito», così leggiamo in *Lingua letteraria e e pubblico* (Auerbach [1958] 1960, 17), perché ci dischiude la porta del mondo storico, lo storicismo più particolare, quello di Meinecke, che si addentra nelle articolazioni della coscienza storica, è più esigente, come abbiamo visto, nei suoi principi.

Questo storicismo più particolare, quando viene richiamato da Auerbach, è importante perché delinea una trama concettuale (*Gedankenführung*) che permette di interpretare, ma può rendere problematico il giudizio, può entrare in contrasto con il testo. E il testo ha sempre l'ultima parola. È significativa, e ben nota, una riflessione di Auerbach, in *Lingua letteraria e pubblico*, sulle sue «intenzioni» e su quelle di Spitzer:

Le interpretazioni dello Spitzer mirano sempre all'esatta comprensione della singola forma linguistica, della singola opera o del singolo poeta. In perfetta armonia con la tradizione romantica e con la sua ulteriore elaborazione impressionistico-individualistica, egli tende soprattutto a cogliere esattamente le forme individuali. A me invece interessa qualche cosa di universale [...] Io ho sempre avuto intenzione di scrivere storia (ivi, 26).

Ma altrettanto significativo mi sembra quello che Auerbach scrive nella Prefazione a *Quattro ricerche sulla storia della cultura francese*:

Sono stato a volte etichettato come esponente della critica letteraria sociologica (*der soziologischen Literaturbetrachtung*) mentre appartengo per lo meno altrettanto all'indirizzo della critica stilistica o a quello della *Geistesgeschichte* (*zur stilistischen oder zur geistesgeschichtlichen Richtung*) (Auerbach [1951] 2022, 96).

Nello stesso senso, con un preciso richiamo all'opera di Leo Spitzer, queste affermazioni in *Lingua letteraria e pubblico*: «L'interpretazione di passi di testi [...] mi collega al gruppo di filologi interpreti dello stile (*der philologischen Stilinterpreten*): soprattutto a Leo Spitzer, la cui attività da lungo tempo ha avuto importanza per la mia» (Auerbach [1958] 1960, 25).

Le ragioni della storia, e dello storicismo, si intrecciano strettamente, ma senza prevalere, con quelle dello stile. Uno dei motivi di fascino della critica di Auerbach è che non asserisce, ma argomenta, si rivolge al lettore chiedendogli di pensare insieme, di percorrere passo a passo, insieme a lui, i momenti, anche problematici, dell'interpretazione. Per cogliere il testo nella sua realtà, nella sua verità, nel suo luogo nel «mondo terreno».

Riferimenti bibliografici

- Auerbach, Erich, [1946] 2000. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi.
- Auerbach, Erich, [1948] 2022. *Recensione a Leo Spitzer*, in *Letteratura mondiale e metodo*, tr. it. di Vittoria Ruberl e Simone Aglan-Buttazzi, Milano, nottetempo.
- Auerbach, Erich, 1949. *Introduction aux études de philologie romane*, Frankfurt a. M., Klostermann.
- Auerbach, Erich [1951] 2022. *Introduzione a Quattro ricerche sulla storia della cultura francese*, in *Letteratura mondiale e metodo*, tr. it. di Vittoria Ruberl e di Simone Aglan-Buttazzi, Milano, nottetempo.
- Auerbach, Erich, [1952] 2022. *Filologia della "Weltliteratur"*, in *Letteratura mondiale e metodo*, tr. it. di Vittoria Ruberl e di Simone Aglan-Buttazzi, Milano, nottetempo.
- Auerbach, Erich [1953] 2022. *Epilegomena a "Mimesis"*, in *Letteratura mondiale e metodo*, tr. it. di Vittoria Ruberl e di Simone Aglan-Buttazzi, Milano, nottetempo.
- Auerbach, Erich [1955] 2022. *Recensione a René Wellek, A History of Modern Criticism. 1750-1950*, in *Letteratura mondiale e metodo*, tr. it. di Vittoria Ruberl e di Simone Aglan-Buttazzi, Milano, nottetempo.
- Auerbach, Erich, [1958] 1960. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, tr. it. di Fausto Codino, Milano, Feltrinelli.
- Battistini, Andrea, 2009. «"Un filosofo sotto un'immensa cupola barocca": il Vico di Auerbach», in Paccagnella, Ivano / Gregori, Elisa, 2009. *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Padova, Esedra, 81-94.
- Bormuth, Matthias / von Bühlow, Ulrich (ed.), 2008. *Marburger Hermeneutik zwischen Tradition und Krise*, Göttingen, Wallstein.
- Castellana, Riccardo, 2013. *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a "Mimesis"*, Roma, Artemide.
- Dilthey, Wilhelm, [1883] 2007. *Introduzione alle scienze dello spirito*, testo tedesco a fronte, tr. it. di Gian Antonio De Toni, Milano, Bompiani.
- Dilthey, Wilhelm, [1894] 1985. *Idee su una psicologia descrittiva e analitica*, in *Per una fondazione delle scienze dello spirito*, tr. it. di Alfredo Marini, Milano, Franco Angeli.
- Dilthey, Wilhelm, [1900] 2013. *La nascita dell'ermeneutica*, tr. it. di Francesco Calera, Genova, il melangolo.
- Dilthey, Wilhelm, [1910] 1984. *La costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito*, in *Critica della ragione storica*, tr. it. di Pietro Rossi, Torino, Einaudi.
- Drescher, Hans-Georg, 1991. *Ernst Troeltsch. Leben und Werk*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

- Gadamer, Hans Georg, [1960] 1963. *Verità e metodo*, tr. it. di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani.
- Graf, Friedrich Wilhelm, 2022. *Ernst Troeltsch. Theologe im Welthorizont*, München, Beck.
- Kracauer, Siegfried, 1977. *Die Wissenschaftskrisis. Zu den grundsätzlichen Schriften Max Webers und Ernst Troeltschs*, in *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Löwith, Karl, [1941] 1949. *Da Hegel a Nietzsche*, tr. it. di Giorgio Colli, Torino, Einaudi.
- Löwith, Karl, [1949] 1989. *Significato e fine della storia*, tr. it. di Flora Tedeschi Negri, il Saggiatore.
- Meinecke, Friedrich, [1936] 1954. *Le origini dello storicismo*, tr. it. di Michele Biscione, Cornelia Gundolf, Giuseppe Zamboni, Firenze, Sansoni.
- Orlando, Francesco, 2009, «Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach», in Castellana, Riccardo, 2009. *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Roma, Artemide, 17-62.
- Said, Edward D., [2004] 2007. *Introduzione a "Mimesis" di Erich Auerbach*, in *Umanesimo e critica democratica*, tr. it. di Giorgio Baratta, Milano, il Saggiatore.
- Spitzer, Leo, [1948] 1954. *Linguistica e storia letteraria*, in *Critica stilistica e storia del linguaggio*, tr. it. di Donato Barbone et al., Bari, Laterza.
- Tortonesi, Paolo (ed.), 2009. *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Troeltsch, Ernst, [1902] 1974. *I problemi fondamentali dell'etica*, in *Etica, religione, filosofia della storia*, tr. it. di Giuseppe Cantillo, Napoli, Guida.
- Troeltsch, Ernst, [1912] 1941-1960. *Le dottrine sociali delle chiese e dei gruppi cristiani*, tr. it. di Giovanni Sanna, Firenze, La Nuova Italia.
- Troeltsch, Ernst, [1924] 1977. *La democrazia improvvisata*, tr. it. di Michele Rava, Napoli, Guida.
- Vico, Gianbattista, 1924, *Die Neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, a cura di Erich Auerbach, München, Allgemeine Verlagsanstalt.

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

MATTHIAS BORMUTH



Carl von Ossietzky Universität Oldenburg –
Karl Jaspers-Haus, Oldenburg

Abstract

Erich Auerbach can be seen as a cultural philosopher who owes his crucial inspiration Giambattista Vico, writing on the *New Science* throughout his career. Less well known is that the further development of his provisional thinking since „Figura“ was shaped by the influence of Thomas Mann on him, especially from his reflections on the novel *Joseph* onwards. This essay explores these perspectives in the history of Auerbach's ideas closely taking into account his figural thinking and the figure of Abraham as given in *Mimesis*.

1.

Erich Auerbach machte sich in der Romanistik einen Namen, als er 1929 *Dante als Dichter der irdischen Welt* publizierte (Auerbach 1929). Das Buch proklamiert im Titel eine innerweltliche Perspektive des vorläufigen Dichtens, fern einer außerweltlichen Vorsehung. Aber so zutreffend diese Annahme vordergründig wirkt, so führt sie doch hintergründig in die Irre. Denn das provisorische Denken Erich Auerbachs, das seine Interpretation Dantes trägt, speist sich aus dem providentiellen Standpunkt, wie Giambattista Vico ihn im 18. Jahrhundert entwickelte. Dies zeigen sowohl die ersten Arbeiten des Romanisten, die 1922 dem neapolitanischen Geschichtsphilosophen galten, wie auch die Gedanken «Über Absicht und Methode», die Auerbach dem posthum veröffentlichten Werk

Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter 1958 im Horizont Vicos als Einleitung voranstellte (Auerbach 1958, 9-24).

Die kulturphilosophische Orientierung an Vico will dieser Essay in wichtigen Zügen konturieren und zudem auf die besondere Bedeutung hinweisen, die später auch Thomas Mann für Auerbachs sublim providentielle Perspektive zukam. In *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, seinem Opus magnum, erwähnt der Romanist den Romancier und seine Werke *Buddenbrooks* und *Zauberberg* allerdings nur kurz. Aber als er das Buch 1949 von der amerikanischen Ost- an die Westküste nach Pacific Palisades sandte, gestand er Mann im Brief: «Ihre Tätigkeit begleitet mich seit meiner frühen Jugend; kein anderer lebender Schriftsteller hat mich so beständig beschäftigt und ist so sehr meinen Neigungen gemäss wie Sie» (Erich Auerbach an Thomas Mann, 2.3.1949, Auerbach 2017, 52). Entsprechend lässt die Bibliothek Erich Auerbachs, die in wichtigen Teilen heute im Deutschen Literaturarchiv Marbach zugänglich ist, die lebenslange Lektüre der großen Romanen und Erzählungen Thomas Manns nachvollziehen, allerdings ohne Lesespuren¹.

Als Auerbach die Werke Manns zu lesen begann, studierte er Jura. Damals verspürte der bald promovierte Rechtsanwalt den drängenden Impuls, diesen Brotberuf hinter sich zu lassen. So heißt es im Curriculum Vitae, das 1929 zum Antritt der romanistischen Professur in Marburg entstand:

Schon während meines Rechtsstudiums habe ich mich vorzugsweise mit Philosophie, Kunstgeschichte und den romanischen Literaturen beschäftigt und längere Auslandsreisen unternommen, im letzten Jahr vor dem Krieg trat ich zur Philosophischen Fakultät über und begann, bei Morf in Berlin romanische Philologie zu studieren. Bei Ausbruch des Krieges wurde ich Soldat und stand vom Dezember 1914 bis April 1918 im Felde, zuerst beim 2. Ulanenregiment, dann beim Infanterieregiment 466. Nach Wiederherstellung einer schweren Verwundung nahm ich Ende 1918 mein Philologiestudium wieder auf².

Folgt man den Aufzeichnungen aus dem Revolutionswinter 1918/19, die sich unter Auerbachs Büchern in einem Kalender fanden, nutzt er literarische Studien, um die persönliche und gesellschaftliche Krise zum Besseren zu wenden: «Die Lage ist schrecklich. Wenn irgendein Leben noch zu führen ist, und irgend ein Ausweg – so sollen diese Zeilen mich erinnern. / Was auch geschieht; es ist bei der Sache zu bleiben» (von Bülow 2018, 260). Die leidenschaftlichen Lektüren, die dem Rolandslied, Chrétien de Troyes' *Yvain*, Dantes' *Divina Comedia*, Boccaccio, Antoine de la Sale, Rabelais, Montaigne und Cervantes gelten, waren von persönlichen Fragen, fern philologischer Systematik, geprägt. Viele der Autoren wird Auerbach ein Vierteljahrhundert später in *Mimesis* literaturhistorisch

¹ Ich danke Ulrich von Bülow, mit dem ich noch im Juni 2025 alle Thomas Mann-Bände in der Auerbach-Bibliothek einsehen konnte.

² Das CV wird zitiert nach: Barck / Tremml 2007, S. 199.

verorten. Nicht fachliche Erkenntnis, sondern persönliche Einsicht suchte der werdende Philologe damals in den Werken der romanischen Klassiker:

In schmutzigen Büchern, in einer schwierigen Sprache, in labyrinthischen, nutzlos verzwickten Gedankengängen liegen die alte Verse, beschmiert von philologischer Kritik von oben bis unten; verzweifelt kramt man herum in alldem Zeug; und mit eins blitzt etwas auf und strahlt und alles wird hell (von Bülow 2018, 257).

Während er diese philologisch-literarische Leidenschaft entwickelte, ging Auerbach deutlich auf Distanz zum politischen Engagement seiner radikalen Freunde. So kritisierte er die Aktivitäten Friedrich Burschells, der Adjutant bei Kurt Eisner in der Münchner Räterepublik war. Auch kommentierte er sarkastisch in Berlin die Flugblätter der Arbeiterräte, die ihm vor Augen kamen: «Welch entsetzliche Verwirrung. Ich fürchte es ist nichts zu tun. Man muss sie austoben lassen. [...] Alle wollen, und keiner weiss, was» (von Bülow 2018, 257). Mit ähnlicher Skepsis betrachtete der 1892 in Berlin-Charlottenburg geborene Spross einer vermögenden jüdischen Familie die expressionistische Programmatik:

„Der Mensch steht auf.“ Ach Gott. Mit Sozialismus und dauernder Wählerei. – Sozialismus und Kapitalismus gehören zu einander (wie der Teufel zu seiner Großmutter). Bei beiden dreht es sich um Essen Trinken Wohnen Anziehen; oder noch schlimmer: ums Aufdenkopfspucken können. / Alles sehr wichtig. Aber mich geht's nicht an (von Bülow 2018, 259).

So gehören wohl nicht zufällig Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* zu Auerbachs damaligen Lektüren, wie eine frühe Ausgabe in seinem Nachlass zeigt. Liest man vergleichend die Aufzeichnungen, die der Romancier zu jener Zeit über die revolutionären Umtriebe in München machte, so ist ihr antirevolutionärer Duktus noch stärker. Nach dem Zusammenbruch der Münchener Räterepublik diskutiert er im Mai 1919 mit Ernst Bertram, dem gelehrten Freund und Nietzsche-Forscher, «die geistige Lage, die Notwendigkeit einer Kulturfront gegen allen nicht nur unnationalen, sondern weltgefährlichen ekstatischen Extremismus» (Mann 1981, n.n.).

Aber über die nächsten Jahre öffneten sich beide der Weimarer Republik. Vielleicht hörte Erich Auerbach im Oktober 1922 im Berliner Beethoven-Saal Thomas Manns Rede «Von deutscher Republik», die emphatisch auf die Ermordung des jüdisch-liberalen Ministers Walter Rathenau reagierte und zuletzt in aller Ambivalenz die demokratische Staatsform würdigte: «Und wir huldigen ihrer positiven Rechtsform, als deren Sinn und Ziel wir die Einheit des politischen und nationalen Lebens zu begreifen haben, indem wir unsere noch ungelenken Zungen zu dem Rufe schmeidigen: „Es lebe die Republik!“» (Mann 1922, 166).

2.

Als Ort der geistig-politischen Besinnung war für Erich Auerbach besonders das Oberseminar von Ernst Troeltsch wichtig. Als Heidelberger Theologe war dieser zu Anfang des Krieges noch sehr nationalistisch aufgetreten; aber erst mit der Übernahme der Berliner Professur, die stark kulturphilosophisch ausgerichtet war, ernüchterte Troeltsch im Zuge der desaströsen Entwicklungen. In der jungen Republik machten die viel gelesenen *Spectator-Briefe* ihn zum Apologeten des demokratischen Weges im politisch interessierten Bürgertum (Troeltsch 2015). Der illustre Intellektuellenzirkel, der sich in Berlin um den liberalen Gelehrten gebildet hatte und zu dem auch Auerbachs späterer Freund Walter Benjamin gehörte, suchte sich geschichtsphilosophisch einen kritischen Überblick zu verschaffen. Dies zeigte 1922 nach dem frühem Tod Ernst Troeltschs *Der Historismus und seine Probleme* (Troeltsch 1922).

Zu den in Troeltschs Zusammenschau verhandelten Autoren zählte auch Giambattista Vico, dessen Werk *Die neue Wissenschaft von der gemeinschaftlichen Natur der Menschen* Erich Auerbach besonders faszinierte. Seine intensive Beschäftigung mündete in einer Abschlussarbeit zu Vico, nach der er sich entschied, die *Scienza nuova* neu zu übersetzen. In der Einleitung ruft Auerbach auch seinen Berliner Lehrer ins Gedächtnis: «Insbesondere fühle ich die Verpflichtung des Dankes gegenüber dem Andenken Troeltschs, von dem die belebende Anregung zu meiner Beschäftigung mit Vico ausging» (Auerbach 1924, 39).

Die essayistische Summe seiner Examensstudie *Vicos Auseinandersetzung mit Descartes* hatte Auerbach im liberalen Münchner Journal *Der neue Merkur* erscheinen lassen. Jenseits der politischen Wirklichkeit suchte er bei dem Geschichtsphilosophen eine überpolitische Wahrheit. Der junge Intellektuelle skizzierte scharf die empirisch, technisch und ökonomisch spürbare Krise der westlichen Zivilisation nach dem Ersten Weltkrieg:

[D]ie erfahrungsmäßige Durchforschung dieser erscheinenden Welt läßt uns leer, wir bleiben fremd und unvertraut auf dem Boden, den wir bewohnen; und, wie es sich schrecklich genug jetzt offenbart, wir sind durch alle äußere Vervollkommnung nicht einmal fähig geworden, die Ökonomie der menschlichen Gesellschaft einigermaßen in Ordnung zu halten, was manchem früherem Geschlecht mit geringeren Mitteln gelang (Auerbach 1922, 377).

Sein kurzer Essay beschwört in dieser Lage das provisorische Geschichtsdenken Vicos in seiner providentiellen Aktualität, das erlaube, das Unglück der Zeit auf seinen höheren Sinn hin zu deuten:

Über dem allen aber ist die Sehnsucht geblieben uns eingereiht zu fühlen in einen erhabenen Plan, um dessentwillen das Böse gut, das Klägliche rein, das Entsetzliche groß ist; über Blut und Hunger, über Geschwätz und Verwirrung, über Leben und Tod hinaus einen ewigen Weg der Vorsehung zu finden, damit wir gefaßt ertragen können, was uns geschieht (Auerbach 1922, 377).

Die Abschlussarbeit hatte die deutliche Kritik an der modernen Rationalität, die im 17. Jahrhundert von Descartes initiiert worden sei, genauer zurückgeführt:

Der Name Descartes steht hier nicht nur für sich allein, sondern als Repräsentant seiner Zeit. [...] Nichts blieb als die rechnende Vernunft [...]. Die Geschichte wurde zum Betrug, der Mythos zum Aberglauben, und wenn man erst einmal die ganze Welt bekehrt hatte, so konnte aus vernünftiger Rechnung der utopische Staat beginnen (Auerbach 1921a, 362).

Angesichts der bedrängenden Frage, warum die westliche Zivilisation einer katastrophalen Selbsterfleischung verfallen war, betont schon die Abschlussarbeit eine göttliche «Vorsehung», die aber vom selbstherrlichen Menschen, der sich dem prometheischen Traum von Wissenschaft und Technik verschrieben habe, nicht mehr ernst genommen werde. Aus diesem Grund stellte sich Auerbach mit der Studie auch gegen Benedetto Croce, dessen Werk *Die Geschichtsphilosophie Giambattista Vicos* er einige Jahre später übersetzen sollte (Croce 1927). Polemisch heißt es: «„Der Mensch schafft die menschliche Welt [...] und der Mensch ist ihr Gott.“ Dass Croce so denkt, wollen wir gern glauben, aber Vicos Meinung war es nicht. Für ihn ist die Vorsehung, und nicht der Mensch, der Gott der Geschichte» (Auerbach 1921a, 369).

Auch der Essay pointiert Vicos «tolles Buch» als unzeitgemäßen Protest gegen den Geist einer allzu selbstgewissen Aufklärung:

Und wenn Croce bedauert, daß der Glaube an einen transzendenten Gott ihm den Blick getrübt habe und er also den Begriff des Fortschritts nicht erkannte, so scheint uns dies ein arger Fehlgriff. Freilich wirkt Vicos Vorsehung in den empirischen Stadien der Geschichte, aber sie ist doch ewig und unveränderlich, nicht immanent im jeweiligen Zustand, sondern ihn bestimmend nach ewigem Ratschluß: das Erlebnis eines Gläubigen (Auerbach 1922, 379f).

Ebenso wird die Vorrede zur Übersetzung der *Neuen Wissenschaft* zwei Jahre später implizit Croce scharf angehen: «[E]s geht auch nicht an, Vico als Entdecker und Bekenner einer immanenten Vorsehung hinzustellen, und zu bedauern, daß ihn der leidige Katholizismus den modernen Begriff des Fortschritts nicht finden ließ.» (Auerbach 1924, n.n.) So zeigen die frühen Texte zu Vico allesamt deutlich, dass Auerbach ihn im Horizont eines stillen Glaubens liest, der geschichtsphilosophisch in der diesseitigen Welt nicht aufgeht, ohne die Perspektive einer jenseitigen genauer zu eröffnen.

Diese skeptisch-religiöse Einstellung kommt Thomas Mann nahe, dessen *Betrachtungen eines Unpolitischen* der westlichen Zivilisation mit Fortschrittsdünkel äußerst kritisch begegnen und emphatisch die deutsche Metaphysik nach Schopenhauer und Nietzsche betonen. So heißt es am Ende des Kapitels «Vom Glauben»:

Der Glaube an Gott ist ein anderer Glaube, als der an den Fortschritt. [...] Wenn ich aber sage: Nicht Politik, sondern Religion, so brüste ich mich nicht, Religion zu besitzen. Das sei ferne von mir. Nein, ich besitze keine. Darf man aber unter Religiosität jene Freiheit verstehen, welche ein Weg ist, [...] ein Suchen, Versuchen, Zweifeln und Irren [...] – nun, vielleicht daß ich von solcher Freiheit und Religiosität etwas mein eigen nenne (Mann 2009, 583).

Auch der *Zauberberg*, dessen Anfänge in die Revolutionszeit zurückreichen, bietet mit den Gesprächen zwischen Settembrini und Naphta implizit jene verhalten providentielle Perspektive auf die Geschichte, die Erich Auerbach in den Überlegungen zu Vico anders entwickelt hatte. So unterschiedlich Settembrini und Naphta im *Zauberberg* denken, vertreten sie als intellektuelle Typen bar aller Skepsis polemisch die Idee eines eindeutig möglichen Fortschritts, der sich innerhalb der Geschichte konsequent vollziehen werde. Settembrini denkt deutlich providentiell im Sinne eines aufgeklärten Progresses, während Naphta die geschichtliche Vorsehung in Form einer religiös-revolutionären Reaktion vereindeutigt. Zwar anerkennt Thomas Mann in seiner ironischen Darstellung die Sehnsucht nach einer höheren Providenz, sein provisorischer Blick überschreitet aber nicht die Grenzen der humanen Skepsis, ganz den irdischen Grenzen des menschlichen Standpunktes eingedenk (Mann 2001).

Auf den *Zauberberg* und die uneindeutig schwebende Position literarischer Geschichtsbetrachtung nimmt Erich Auerbach am Ende von *Mimesis* in allgemeiner Form Bezug:

Manche Schriftsteller haben ihre eigenen Methoden gefunden oder Versuche unternommen, um die Wirklichkeit, die sie zum Gegenstand nehmen, in wechselnder Beleuchtung und Schichtung erscheinen zu lassen, oder um den Standort, sei es der anscheinend objektiven, sei es der rein subjektiven Darstellung zugunsten einer reicheren Perspektive aufzugeben (Auerbach 2024, 514).

3.

Das kulturphilosophische Denken, das zwischen dem provisorischen Standort des Menschen und providentiellen Anliegen ausgespannt ist, gründet von Vico her auch in der Überzeugung, dass geschichtliche Abläufe zwischen Barbarei und Zivilisation regelmäßig wechseln. Dieser Gedanke drängte sich Erich Auerbach nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs auf. Thomas Mann fasste diese am Ende des *Zauberbergs* als «Donnerschlag» zusammen, den sein unscheinbarer Held, der Hamburger Bürgersohn Hans Castorp, erfährt, vom Erzähler mit der furchtbaren wie bangen Frage auf die Schlachtfelder des Weltkrieges entlassen: «Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?» (Mann 2001, 1083).

Die geschichtsphilosophische Perspektive einer zyklischen Bewegung kann Erich Auerbach seit Ende der 1920er Jahre als Ordinarius in Marburg genauer erkunden. So bietet er mit der Studie *Vico und Herder* eine neue Möglichkeit, die europäische Katastrophe zu verarbeiten, indem er seiner Leserschaft Vicos Vorstellung von dem dreiphasigen Kreislauf der Geschichte ins Gedächtnis ruft. Das barbarische Urstadium, das heroische Zeitalter und die bürgerliche

Blütezeit waren demnach sich ablösende Zustände, die verschiedene Fähigkeiten des Menschen hervorbrächten. Er blickt dabei äußerst kritisch auf das «bürgerlich vernünftige Zeitalter», das bis 1914 als Garant allgemeiner Sekurität gegolten hatte:

In ihm herrscht das Bewußtsein der natürlichen Gleichheit der Menschen, die Sinnlichkeit verliert ihre Kraft, die Phantasie verarmt; Vernunft, Abstraktion, philosophische Religion, ausgleichende Gerechtigkeit nach Lage des Falles, Befreiung von den Formen begründen die demokratischen Republiken; doch alsbald beginnen die materiellen Interessen der Interessen der Gesetze zu spotten, die Einzelinteressen, die nicht mehr wie in der Standesrepublik der Heroen mit denen des Staates zusammenfallen, schaffen Unordnung und Kampf aller gegen alle; in diesen Kämpfen wird einer der Herr und begründet die aufgeklärte, überpersönliche, absolute Monarchie (Augustus). Dies ist die Blüte der Gesinnung, doch dauert sie nicht, alsbald beginnt Hypertrophie der Vernunft und des Lebensgenusses, Luxus, Übermut, Gottlosigkeit, Rückfall in die Barbarei; die Kultur verfällt, neue barbarische Völker treten auf, wieder beginnt der Umlauf mit Heroen [...]; dies ist die zyklische Wiederkehr, der *ricorso*, den Vico am Mittelalter darstellt, der aber als ewig wiederkehrend gedacht ist (Auerbach 1932, 222).

Da die zyklische Anlage der Geschichte auch in jedem Menschen zu finden sei, könne man die *Neue Wissenschaft* sowohl als «Geschichtsphilosophie» wie auch als «philosophische Anthropologie» lesen. Diese Aussage ist zentral, da Auerbach so den Akzent stark auf die Konstitution des Menschen legt, dessen Fähigkeit zu Gut und Böse, zu Zivilisation und Barbarei, als stete Voraussetzung für die kreisförmige Bewegung der Historie wirkt (Auerbach 1936, 232). Vicos «Wissenschaft vom Menschen» sei am «Gemeinsam-Menschlichen durchaus nicht in einem gebildeten, aufgeklärten und fortschrittlichen Sinne» orientiert, sondern stehe «in der ganzen, großen und schrecklichen Wirklichkeit der Geschichte» (ivi, 234). Vico habe die Primitiven nicht nach seinem Bilde verharmlost, sondern «den Anderen in sich selbst entdeckt»: «Das ist seine Humanität, etwas weit Tieferes und Gefährlicheres als das, was man zumeist unter diesem Wort versteht» (*ibid.*).

Vico bietet Auerbach nicht nur einen kulturphilosophischen Schlüssel zum Verständnis der Zeit und des Menschen. Zugleich weist sein Gespür für die poetischen Ausdrucksformen des Menschen, die für die zivilisatorischen Entwicklungen notwendig seien, auch den Weg zur inneren Überwindung der Krise. Denn er verknüpft die Erinnerungen an die archaische Bildlichkeit der Sprache, wie Auerbach hervorhebt, mit einem Plädoyer für eine Renaissance des Dichterischen, das im Zeitalter purer Vernünftigkeit vergessen worden sei: «Jene Urmenschen waren „von Natur Dichter“ und je näher die späteren Dichter ihnen standen, umso größere Dichter waren sie; das völlig aufgeklärte Zeitalter ist undichterisch» (Auerbach 1929b, 382). Das kulturelle Reservoir, das in der dichterischen Sprache der Völker vorliegt, mag den Zeitgenossen helfen, die allen gemeinsame Natur zu bändigen und ein geschichtlich sinnvolles Leben zu entfalten. Es ist demnach vor allem die Dichtung Dantes, die Vico als herausragendes Beispiel für die Möglichkeit versteht, sprachlich in die Tiefe des

Menschen vorzudringen. Auch ist Auerbach angetan von Vicos Blick auf Homer, der als eine Vielzahl von Einzelpersönlichkeiten zu denken sei. Auerbach sah in Vico den ersten Kulturhistoriker, der Homer und Dante wieder in ihrer Bedeutung verstanden habe (Auerbach 1932, 220). Mit *Dante als Dichter der irdischen Welt* und *Mimesis*, dessen Eingangskapitel Homer und das Alte Testament vergleicht, vertieft Auerbach den poetischen Horizont Vicos.

4.

Auf dem Weg zu *Mimesis*, das Erich Auerbach im Frühjahr 1942 in Istanbul zu schreiben beginnt und drei Jahre später mit dem Ende des Krieges abschließt, ergänzt er Vicos provisorisches wie zyklisches Denken, konzentriert um den Begriff der «Jederzeit». Bald nach der Ankunft am Bosphorus im Herbst 1936 beginnt Auerbach die methodische Studie «Figura», die 1938 in *Archivum Romanicum* erscheinen kann. Sein späteres Nachwort zu *Mimesis* fasst die für sein Buch grundlegende «Untersuchung der Bedeutungsgeschichte des Wortes figura» knapp zusammen:

Für die gedachte Anschauung bedeutet ein auf Erden geschehener Vorgang, unbeschadet seiner konkreten Wirklichkeitskraft hier und jetzt, nicht nur sich selbst, sondern zugleich auch einen anderen, den er vorankündigt oder bestätigend wiederholt; und der Zusammenhang zwischen Vorgängen wird nicht vorwiegend als zeitliche oder kausale Entwicklung angesehen, sondern als Einheit innerhalb des göttlichen Planes, dessen Glieder und Spiegelungen alle Vorgänge sind (Auerbach 2024, 544).

Das vieldeutige figurale Denken lebt vom Spannungsbogen zwischen der provisorischen und providentiellen Perspektive, die Auerbach eingangs von *Mimesis* in der jüdischen Abraham-Geschichte entfaltet. So erscheint das geforderte Opfer des Sohnes menschlich absurd, aber konsequent als Glauben, da der Erzvater bereit ist, der göttlichen Stimme zu gehorchen. Der Interpret bringt die hermeneutische Ungeheuerlichkeit der biblischen Geschichte, die ständig zu neuen Deutungen herausfordere, der säkularen Leserschaft eindringlich zu Bewusstsein:

Daß Gott auch den Frömmsten aufs schrecklichste versucht, daß unbedingter Gehorsam die einzige Haltung vor ihm ist, daß seine Verheißung aber unverrückbar feststeht, mag auch sein Ratschluß noch so sehr dazu angetan sein, Zweifel und Verzweiflung zu erregen – das sind wohl die wichtigsten in der Isaakgeschichte enthaltenen Lehren, aber durch sie wird der Text so schwer, so inhaltsbeladen [...] . Und da ja in der Tat so vieles daran dunkel und unausgeführt ist, und da er weiß, daß Gott ein verborgener Gott ist, so findet sein deutendes Bestreben immer neue Nahrung (Auerbach 2024, 21f).

Diese Zuspitzung lebt von der existentiellen Deutung der Opferung Isaaks, wie sie Kierkegaard in *Furcht und Zittern* ausgelegt hatte. Franz Kafka gehörte zu dessen gründlichsten Lesern, der in den eigenen Erzählungen und Romanen die Absurdität der menschlichen Lage und die Dunkelheit der göttlichen Vorsehung allegorisch wie kryptisch verdichtete³. Auerbach erkennt in Kafka den «moderne[n] Schriftsteller[n]», dessen «Welt durch ihre grausame Verzerrung an überaus konsequenten Irrsinn» erinnere (Auerbach 2024, 69).

Aber der Literaturhistoriker sieht für seinen Geschmack auch die Gefahr, dass diese Wahrnehmung der Wirklichkeit sich als Erinnerungsarbeit bei James Joyce und Marcel Proust teilweise in Bildungsfuror und Selbstbezüglichkeit teilweise zu verlieren drohte. Aber bei aller Kritik lobt er im Sinne seines kulturphilosophischen Denkens sowohl für *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* als auch für *Ulysses* die «symbolische Jederzeitlichkeit des im erinnernden Bewußtsein fixierten Ereignisses» (Auerbach 2024, 533). Auerbach zieht auch einen sprechenden Vergleich zu Thomas Mann, der sich hier als noch ergiebiger erweist, da er «seit dem Zauberberg, ohne im mindesten seine Tonlage aufzugeben (in der der erzählende, kommentierende, objektivierende, sich an den Leser wendende Schriftsteller stets anwesend ist), sich immer mehr mit Zeitenperspektive und symbolischer Jederzeitlichkeit des Geschehens einläßt» (Auerbach 2024, 534).

Man kann an dieser Stelle von *Mimesis* ahnen, dass Auerbach mit seiner Andeutung auf spätere Werke den 1928 entstehenden *Joseph*-Roman meinen dürfte, dessen erster Band im Herbst 1933 erschien. Schlägt man dessen Eingangskapitel «Höllenfahrt» auf, so wird offensichtlich, wie stark der Romanist, vom provisorisch-providentiellen Denken von Vico herkommend, sich in «Figura» auch vom mythischen Denken Thomas Manns anregen ließ, ohne dies weiter kenntlich zu machen. Denn der für Auerbach entscheidende Terminus der «Jederzeit» entstammt dem methodischen Präludium des historischen Epos. Thomas Mann war die Anleihe aufgefallen. Als der Romancier im Frühjahr 1939 in Princeton als Gastprofessor wirkt, liest er zufällig die Studie Auerbachs und erkennt den Bezug auf sein Werk sofort, wie sein Tagebuch festhält: «Abends gelesen „Figura“, gelehrte Schrift von Erich Auerbach. Firenze. Erstaunliche Erkundungen im „Joseph“» (Mann 1980b, 405).

In der «Höllenfahrt» sieht Thomas Mann die Katastrophe der «Sintflut» als mythisches Abbild von wiederkehrenden Katastrophen, welche die sündige Menschheit jeweils betreffen, ohne dass ein Uranfang oder Ende letztlich abzusehen wären. Eine solche «Heimsuchung» – für den Romancier ein sprechender Begriff für die furchtbare oder segensreiche Begegnung mit dem Göttlichen – kann nur als wiederkehrendes Geschehen in dem dramatischen wie ewigen Kampf zwischen Gut und Böse verstanden werden:

³ Vgl. meine Studie Bormuth 2024, 75f.

Jederzeit waren die Wege des Fleisches verderbt oder konnten es bei aller Frömmigkeit sein; denn wissen auch die Menschen, ob sie es gut oder schlecht machen vor Gott und ob nicht, was ihnen gut scheint, den Himmlischen ein Greuel ist? Die blöden Menschen kennen Gott nicht und nicht den Ratschluß der Unterwelt; jederzeit kann die Nachsicht sich als erschöpft erweisen, das Gericht in Kraft treten (Mann 1983a, 28f).

Und mit emphatischen Worten umreißt Thomas Mann das mythisch Rätselhafte am Jederzeitlichen, den plötzlichen Einbruch der verborgenen Mächte, des ewig Göttlichen in die vorläufigen Geschehnisse: «Jederzeit, das ist das Wort des Geheimnisses. Das Geheimnis hat keine Zeit; aber die Form der Zeitlosigkeit ist das Jetzt und Hier» (Mann, 1983a, 29).

Am Begriff des «Einst» unterscheidet er in der «Höllenfahrt» mit sublimierender Genauigkeit zwischen der horizontalen Perspektive der irdischen Chronologie und der in diese unverhofft einbrechenden Vertikale:

Was uns beschäftigt, ist nicht die bezifferbare Zeit. Es ist vielmehr ihre Aufhebung im Geheimnis der Vertauschung von Überlieferung und Prophezeiung, welche dem Worte „Einst“ seinen Doppelsinn von Vergangenheit und Zukunft und damit seine Ladung potentieller Gegenwart verleiht (Mann 1983a, 30).

Blickt man von daher auf das figurale Denken Erich Auerbachs, werden die Parallelen evident, die sich in «Figura» wenige Jahre später zeigen. Wichtiger Ausgangspunkt in seinen Überlegungen ist der römische Rhetor Augustinus. Nach seiner Bekehrung entfaltet dieser als Kirchenvater inmitten des sich andeutenden Untergangs des römischen Reiches den überhistorischen Deutungshorizont der Bibel, d.h. er sucht den figuralen Sinn der historisch dunklen Geschehnisse im Passionsmotiv zu erfassen. Auerbach zufolge besitzt Augustinus eine «Idealität, die das konkrete Ereignis, so vollständig es auch erhalten bleibt, als figura aus der Zeit heraus und in die Perspektive der Jederzeitlichkeit und Ewigkeit versetzt» (Auerbach 1938, 70).

Die philologische Deutung von «figura» als «bildlich-rhetorische Umschreibung» bleibt bei Auerbach bewusst vage. Er gibt den Eindruck eines tieferen Schattenspiels, das um des ewigen Heiles willen in irdischen Verhältnissen betrieben werde, und dabei zuletzt auch den «halb spielenden Mythos Ovids ins Wirkliche und zugleich Geistige, also ins Eigentliche, Bedeutende und Existentielle» bemühe (Auerbach 1938, 71).

Entscheidend für die Jederzeitlichkeit ist in «Figura» die später in *Mimesis* angewandte Idee der «Präfiguration», die vor allem Paulus brieflich entwickelt habe. In seiner «Heidenmission» habe er gezielt Passagen der jüdischen Bibel als Vorformen der Mission und Passion Christi gedeutet. Dies habe er allerdings im «schärfsten Gegensatz zum Judentum» getan, mit dem Ziel, «das Alte Testament seines normativen Charakters zu entkleiden und als bloßen Schatten des Kommenden» zu verstehen:

Es wird ihm im ganzen aus einem Gesetzbuch und einer Geschichte Israels zu einer einzigen großen Verheißung und Vorgeschichte Christi, in der nichts endgültige Bedeutung, sondern alles Vorbedeutung ist, welche sich jetzt erfüllt hat; in der alles ‚für uns geschrieben‘ [...] ist und in der eben die bedeutendsten und heiligsten Vorgänge, Sakramente und Gesetze vorläufige Vorformen und Figurationen Christi und des Evangeliums sind (Auerbach 1938, 74f).

Die prominente Stellung, welche die Opferung Isaaks als alttestamentliche Präfiguration von Christus als Passionsfigur in *Mimesis* einnehmen wird, deutet sich in «Figura» schon an, wenn die Erläuterung der «Jederzeitlichkeit» als Deutungsfigur zuletzt im Abendmahl als kirchlich besonders wichtigem Sakrament veranschaulicht wird:

Die Figuren sind also nicht nur vorläufig; sie sind zugleich auch die vorläufige Gestalt eines Ewigen und Jederzeitlichen. [...] Das wird besonders augenfällig im Sakrament des Opfers, im Abendmahl, dem pascha nostrum, das figura Christi ist. Dies Sakrament, das sowohl Figur wie Symbol ist und das geschichtlich schon längst, nämlich seit seiner ersten Stiftung im alten Bunde, bestanden hat, zeigt aufs reinste zugleich das sinnlich Gegenwärtige, das verhüllt Vorläufige und das von Anbeginn Jederzeitliche, welches den Figuren innewohnt (Auerbach 1938, 79f).

Entsprechend findet sich in der «Höllenfahrt» einige Jahre zuvor ein Rekurs auf den «Mythos» der Passion, der mit der Geburt Jesu als tragendem «Mysterium» einsetzt und vieldeutig bleibt:

Zeiten, in denen man darüber streiten konnte, ob die Oblate der Leib des Opfers ‚sei‘ oder ihn nur ‚bedeute‘, sollten erst dreitausend Jahre später sich einstellen; aber auch diese höchst müßigen Erörterungen haben nichts daran zu ändern vermocht, daß das Wesen des Geheimnisses zeitlose Gegenwart ist und bleibt. Das ist der Sinn des Begängnisses, des Festes. Jede Weihnacht wieder wird das welterrettende Wiegenkind zur Erde geboren, das bestimmt ist, zu leiden, zu sterben und aufzufahren (Mann 1983a, 30).

5.

Die «Höllenfahrt» ist sicherlich für Erich Auerbach auch insofern wichtig, als der prominente Auftritt Abrahams am Anfang von *Mimesis* sicherlich durch die dortige Charakterisierung des Erzvaters als jederzeitlicher Erscheinung des menschlichen Exils angeregt wurde. Thomas Mann schreibt, er habe sich «mit seinem Anhang auf unbestimmte Wanderschaft» begeben, die auch innerlich begründet wird, «weil er das als das Richtigeste und seinem unzufriedenen, zweifelvollen, ja gequälten Zustande Angemessenste empfunden hatte» (Mann 1983a, 9). Der Romancier bindet das auffallende Äußere Abrahams vor allem an seine innere Eigenart:

Unruhe der Seele, sich äußernd in einer Unrast des Leibes, die mit dem Leichtsinn gewöhnlicher Wanderlust und abenteuernder Freizügigkeit wenig zu schaffen hatte,

vielmehr die Getriebenheit und Heimsuchung eines Einzelnen war, in dessen Blut sich Schicksalsentwicklungen dunkelanfänglich vorbereiteten (Mann 1983a, 10).

Abraham ist in der Erzvätergeschichte der erste Heimatlose, der ob der «Ausstrahlungen seines neuartig-persönlichen Gotteseerlebnisses» unter den Menschen Aufmerksamkeit erregte und selbst überzeugt war von «seines Leidens Zukunftsträchtigkeit». Diese mythische Passionsfigur wird ob seiner inneren Beunruhigung und äußeren Drangsale zum Hoffnungsträger vieler: «Nicht umsonst, so vernahm er von dem neuerschauten Gott, soll seine Qual und Unrast gewesen sein. Sie wird viele Seelen befruchten, wird Proselyten zeugen, zahlreich wie der Sand am Meer, und den Anstoß geben zu Lebensweitläufigkeiten, die keimweise in ihr beschlossen sind» (Mann 1983a, 12).

Schon seit dem Herbst 1933 wird Auerbach die Worte über Abraham als unruhigen Exilanten genau wahrgenommen haben. Er selbst scheute sich allerdings wie Thomas Mann lange, die politisch bedrängende Lage wirklich ernst zu nehmen. Auerbach wählte sich als Kriegsteilnehmer zunächst in der scheinbaren Sicherheit des «Frontparagraphen», bis er im Sommer 1935, in Marburg beruflich zunehmend isoliert, auf einer Italienreise Walter Benjamin brieflich gestand: «Ich lebe dort zwischen lauter Menschen, die nicht unserer Herkunft sind, ganz andere Voraussetzungen haben – und alle so denken wie ich. Das [...] verführt zu dem Glauben, daß das etwas sei, worauf man bauen könnte» (Erich Auerbach an Walter Benjamin, 6.10.1935, Auerbach 2017, 128f). Im Jahr darauf verließ Auerbach Deutschland in Richtung Istanbul.

Von daher kann die prominente Stellung Abrahams in *Mimesis* auch als Tribut an die mythische Darstellung Thomas Manns verstanden werden, die eine figurale Identifikation mit dem innerlich unruhigen Wanderer ermöglichte. Denn das Eingangskapitel «Die Narbe des Odysseus» behandelt das Thema der mythischen Exilierung im Vergleich mit dem antiken Heros, dessen Weg bis zur Rückkehr nach Ithaka nicht die innere Hintergründigkeit hat, sondern sich vordergründigen Motiven verdankt. So schildert Auerbach die *Odyssee* als rein abenteuerliche Geschichte, in welcher sich Ereignis an Ereignis reiht, bis der Held endlich nach langen Jahren nach Ithaka zurückkehrt, wo die alte Magd ihren Herrn an jener Narbe erkennt, die ein Eber ihm zugefügt hatte. Alles ist Oberfläche, auch das heimische Leben, an das Odysseus bald wieder glücklich anknüpfen wird, nichts im tieferen Sinne geheimnisvoll und unabsehbar.

Dagegen erschöpft sich das Exil Abrahams nicht in äußerer Abwesenheit, sondern erfüllt sich erst in der gläubigen Antwort auf die göttliche Stimme, dies stets auf eine offene Zukunft hin. Von der Opferung des Isaak her entwickelt Auerbach die weiteren biblischen Figuren, die von Gott heimgesucht werden. Auerbach setzt Tiefe und Oberfläche der Weltwahrnehmung eindrücklich in einen Kontrast von universaler Bedeutung:

Der weltgeschichtliche Anspruch und das ständig bohrende, ständig in Konflikten sich auseinandersetzen-
de Verhältnis zu einem einzigen, verborgenen und doch erscheinenden

Gott, welcher verheißend und fordernd die Weltgeschichte lenkt, verleiht den Erzählungen des Alten Testaments eine ganz andere Perspektive als sie Homer besitzen kann. [...] So viel vereinzelter, horizontal unverbundener die Erzählungen und Erzählungsgruppen nebeneinanderstehen als die der Ilias und Odyssee, so viel stärker ist ihre gemeinsame vertikale Bindung, die sie alle unter einem Zeichen zusammenhält, und die Homer gänzlich fehlt. [...] Daher rührt es, daß die großen Figuren des Alten Testaments so vielentwicklungsvoller, von der eigenen Lebensgeschichte beladener und individuell ausgeprägter sind als die homerischen Helden (Auerbach 2024, 23f).

Der überraschend kontroverse Auftakt von *Mimesis*, der mit Abraham das Alte Testament weit über die Heroen der Antike stellt, bedeutet implizit nicht nur einen Affront gegen den kriegerischen Zeitgeist. Zudem setzt Auerbach ein stilles Zeichen gegen das nationalsozialistische Bestreben, die jüdische Bibel aus dem christlichen Kanon zu tilgen. Mit der *Joseph*-Tetralogie, deren drei erste Bände bis 1936 noch im Deutschen Reich erscheinen konnten, ging ihm Thomas Mann in dieser Richtung deutlich voraus. Schon in «Figura» stellte Auerbach verhüllt die deutschen Verhältnisse in Frage, die seit 1933 die jüdische Tradition endgültig aus der christlichen auszusondern suchten, wenn er kirchenhistorisch auf den immer wieder notwendigen «Kampf gegen die Verächter und Entleerer des AT» anspielt (Auerbach 1938, 73).

Eine stille Apologie der jüdischen Perspektive, die sich im Christentum auswirkte, enthielt schon Auerbachs Promotion, die 1921 die «Technik der Frührenaissancenovelle» auch entlang der Ringparabel bei Boccaccio behandelte und damit implizit Lessing huldigte. (Auerbach 1971) Ausdrücklich pries Thomas Mann den Aufklärer Lessing im jüdischen Horizont, als er begann, am *Joseph* zu schreiben, und 1929 anlässlich von dessen 200. Geburtstag in der Berliner Akademie der Künste sprach: «Klassische Zeit, das ist Patriarchenzeit, mythische Zeit, Zeit anfänglicher Gründung» (Mann 1929, 105). Seine Rede hebt den Habitus von Schriftstellern und Gelehrten hervor, denen es um das mythisch «Vorbildliche» im Raum der Literatur geht, an das ihre Erinnerungsarbeit persönlich anknüpft: «Denn es ist das Vorgebildete, die anfängliche Gründung einer geistigen Lebensform durch das Lebendig-Individuelle; es ist ein erzväterlich geprägter Urtyp, in dem späteres Leben sich wiedererkennen, in dessen Fußstapfen es wandeln wird» (Mann 1928, 105) Die jüdische Bibel, die auch für Erich Auerbach das literarische Maß bilden wird, weist auf einen ursprünglichen Horizont, dessen providentieller Hintergrund nie endgültig zu erkennen sei: «Das Weltgeschehen ist ein Kulissengeschlebe von Anfängen, das zu immer älteren Anfängen ins Unendliche lockt, und der Dinge Uranfang liegt, unserer stillen Mutmaßung nach, nicht in der Zeit, das heißt: er ist transzendent. » (Mann 1929, 105).

6.

Angesichts dieser vielschichtigen Affinitäten ist kaum verwunderlich, dass Erich Auerbach nach Erscheinen von *Mimesis* seinen Schweizer Verleger Anfang 1948 zurückhaltend bat, das Werk Thomas Mann zukommen zu lassen:

[A]ls das Buch erschien, wollte ich eigentlich Thomas Mann (den ich überhaupt nicht kenne) ein Exemplar schicken, unterliess es aber, weil ich hörte er sei todkrank. Inzwischen hat er sich erholt – glauben Sie, dass man ihm jetzt noch eines schicken kann? Wenn ja, dann tun Sie es bitte, und zwar mit einer ganz unpersönlichen Bemerkung, etwa: im Auftrag des Verfassers (Erich Auerbach an Carl Emil Lang, 22.1.1948, Vialon 2015, 291)⁴.

Eine Antwort aus Pacific Palisades blieb jedoch einstweilen aus. Thomas Mann hielt lediglich im Tagebuch fest: «In dem Buch „Mimesis“ von E. Auerbach, gelehrte Literaturkritik, französisch orientiert.» (Mann 1989, 243) Im Ungewissen, ob die Sendung angekommen sei, sandte der Romanist ein Jahr später ein weiteres Exemplar nach Kalifornien, getrieben von dem Wunsch, «vielleicht doch noch zu erfahren, ob es Ihnen zusagt» (Erich Auerbach an Thomas Mann, 2.3.1949, Auerbach 2017, 152). Die Resonanz auf das «prächtige Buch», die Auerbach angesichts von Manns «Europa-Reise» erst ein halbes Jahr darauf erreicht, umkreist vor allem die leitende Idee des «europäischen Realismus», den der Schriftsteller in der «künstlerischen Haltung» des Einzelnen verortet. Dieser suche offenbar eine «allein Unsterblichkeit sichernde lebendige Wirklichkeitsdarstellung». Die vage Umschreibung des Realismus entspricht dem Anliegen Auerbachs, dessen moderne Form in «vielfältigen Bewusstseinspiegelungen» zu sehen, die singuläre Persönlichkeiten entsprechend ihren individuellen Anlagen erzeugen, indem sie die erlebte Geschichte in suggestiven Synthesen verdichten, so dass die Leserschaft die innere Perspektive ihrer Wirklichkeitswahrnehmung entdecken könne.

Thomas Mann war in diesem Sinne für Erich Auerbach lebenslang ein literarisches Vorbild. In *Mimesis* spricht er im Blick auf das eigene Handwerk vom «Vertrauen zu Synthesen», die rein persönlich motiviert sind und zieht ausdrücklich eine Parallele zu den zeitgenössischen Realisten:

Man kann das Vorgehen moderner Schriftsteller mit dem einiger moderner Philologen vergleichen, welche meinen, es lasse sich aus einer Interpretation weniger Stellen aus Hamlet, Phèdre oder Faust mehr und Entscheidenderes über Shakespeare, Racine oder Goethe und über die Epoche gewinnen als aus Vorlesungen, die systematisch und chronologisch ihr Leben und ihre Werke behandeln (Auerbach 2024, 537).

⁴ Martin Vialon hat vor zehn Jahren den ersten Überblicksaufsatz über Erich Auerbach und Thomas Mann geschrieben, in dem alle relevanten Quellen ausführlich zitiert und benannt werden. Seine Studie habe ich für meine weitergehenden Überlegungen dankbar als wichtige Orientierung genutzt.

Und im Anschluss fasst er das «Problem der Synthese» in «Philologie der Weltliteratur», die implizit sein eigenes Werk methodisch preist, obwohl explizit Ernst Robert Curtius mit seinem *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* im Fokus steht, als Frage der «persönlichen Intuition»: «Wo sie gelänge, da wäre zugleich eine wissenschaftliche Leistung und ein Kunstwerk entstanden» (Auerbach 1952, 296).

Zwei Jahre nach dem höflichen Austausch von 1949 kommt es nochmals zum Kontakt mit Thomas Mann, nachdem dieser aus *Mimesis* einige Zeilen eines mittelalterlichen Mysterienspiels ohne Nennung der Herkunft genutzt hatte, um eine Szene des Romans *Der Erwählte* zu illustrieren, wie von einem Forscher kritisch moniert worden war. Auerbach reagiert im Herbst 1951 souverän, indem er öffentlich konstatiert, dass Mann sich lediglich ein altes französisches Zitat «geliehen» habe, was er ebenso gut einer Originalausgabe hätte entnehmen können⁵. Als der Schriftsteller für diese Klarstellung dankt, rechtfertigt er in seinem persönlichen Brief nochmals sein Vorgehen:

Es ist kaum die Sache des Dichters, alle Quellen und Hilfsmittel eingestehend aufzuzählen, die ihm zum Werke gedient haben, und seine Abneigung, dies Werk als ein Mosaik entliehener Steinchen hinstellen, wo er doch wünschen muss, dass der Leser es als den künstlerischen Organismus empfinde, der es ist, scheint nur berechtigt (Thomas Mann an Erich Auerbach, 12.10.1951, Vialon 2015, 299f).

In dem Gelehrten sieht er den Wahlverwandten, der ebenso um das Geheimnis der Anverwandlung weiß: «Gefundenes wird so doch gewissermaßen zum Erfundenen. Ich bin froh, dass Sie in diesem Punkte denken wie ich» (Thomas Mann an Erich Auerbach, 12.10.1951, Vialon 2015, 300).

Auerbach hatte den Schriftsteller auf die eigenwillige wie verspielte Art des synthetischen Denkens und Schreibens, die ihm als «Untugend» im Verweis auf Thomas Mann vorgeworfen worden sei, zuvor schon hingewiesen⁶.

Dass «Figura» und später auch *Mimesis* so offensichtlich vom essayistischen Eingangskapitel der *Joseph*-Romane profitierte, hat bislang die Forschung nicht wahrgenommen, als könnte ein Philologe in seiner subjektiven Intuition nicht auch von einem Romancier erheblich inspiriert werden. Aber ohne den Einfluss von Thomas Mann wäre der Topos der Jederzeitlichkeit Erich Auerbach vielleicht nicht so deutlich ins Bewusstsein getreten, ganz zu schweigen von der prominenten Stellung, welche der zutiefst beunruhigte Erzvater Abraham für Auerbach als Identifikationsfigur des eigenen Exils sowie als Präfiguration der christologischen Passionsgeschichte von *Mimesis* einnimmt.

Folgende Passage aus *Lotte in Weimar*, welche vom Klassiker als genialen Kopf handelt, der sich das gelehrte Wissen locker aneignet, um es im eigentlichen Sinne bedeutsam werden zu lassen, kann vor diesem Hintergrund nicht nur für

⁵ Vgl. Auerbach 1951, zitiert nach: Vialon 2015, 299.

⁶ Brief Auerbach an Mann, in Vialon, 293.

Thomas Mann, der sich selbst gerne in Goethe implizit spiegelte, gelten, sondern durchaus auch im Blick auf Erich Auerbach gelesen werden. So spricht Riemer, der gebildete Sekretär des großen Klassikers, nicht ohne Neid die «belachenswerte Erfahrung» an, «daß ein so geprägter und gesegneter Geist des Wohlgefallens einem lückenhaften Bruchteil davon, der ihn irgendwie anflieg, [...] gleichsam durch die Zutat seiner selbst [...] den doppelten und dreifachen Münzwert verleiht» (Mann 1983b, 67).

7.

Als Erich Auerbach 1952 im Essay «Philologie der Weltliteratur» seine Überlegungen zum synthetischen Denken fortführte, sprach er emphatisch vom «Kairos der Verstehenden Geschichtsschreibung», der erlaube, das philologische Wissen in synthetischen Erkenntnissen zu verdichten (Auerbach 1952, 293). Der Begriff «Kairos» werde gerade in krisenhaften Zeiten relevant, wenn es um bedeutsame synthetische Einsichten geht, während in gesellschaftlich saturierten Zeiten sammelndes Denken und enzyklopädisches Wissen (vollauf) genügen, so Ernst Troeltsch in *Der Historismus und seine Probleme* (Troeltsch 1922, 698). Schon in der frühen Studie *Vicos Auseinandersetzung mit Descartes* hatte Auerbach diesen Gedanken seines Lehrers aufgegriffen und mit der Idee verknüpft, es müsse «überpersönliche Menschen» geben, die auf einem «bestimmten Gipfelpunkt der Geschichte» stehen, «wo sich das Geheimnis der Vorsehung der menschlichen Erkenntnis enthüllt» (Auerbach 1921a, 369). In dieser kulturphilosophischen Lesart war der Topos auch im Zirkel um Stefan George präsent, den Auerbach noch 1921 als Dichterpropheten und die «reinste und größte Gestalt in der deutschen Gegenwart» ansah (Auerbach 1921b, 411f).

In *Mimesis* ist der «Kairos» zum persönlichen Moment einer synthetischen Lebensdeutung geworden. In den modernen Werken von Marcel Proust, James Joyce und Virginia Woolf ist solch ein individualisierter Realismus, fern aller kollektivistischen und dogmatischen Vereinnahmungen zu finden. Einzelne sollen gegen den Strom der Zeit als «Rebellen», wie es anfangs in *Mimesis* heißt, die Welt offen wahrnehmen und von daher seine religiös oder säkular geschlossene Weltanschauung subjektiv unterminieren (Auerbach 2024, 21). Aber viele hätten in der Krise nach dem Ersten Weltkrieg nicht der «Versuchung» zu widerstehen vermocht, sich einer Sekte anzuschließen, die einen je providentiellen Glauben vertreten habe (Auerbach 2024, 539).

Gleichwohl wird auch in der synthetischen Philologie nach Auerbach das utopische Verlangen nach einer höheren Providenz nicht aufgegeben. Aber im provisorischen Denken wird es nur vage umrissen, um dem drängenden «Kairos» zu genügen. Von daher gehört Auerbach mit Thomas Mann im Grunde zu jenen innerlichen wie unpolitischen Geistern, die in Literatur und Philologie

zu jederzeitlichen Synthesen kommen. Diese schöpfen aus dem mythischen Brunnen der Vergangenheit, und bilden auf eine offene Zukunft hin fortlaufend neue Kulissen, um mit der «Höllenfahrt» zu sprechen, ohne in der Passion des menschlichen Lebens das Kommende äußerlich klar jenseits mythischer Erzählungen abzubilden. So kann auch für Philologen wie Auerbach geltend gemacht werden, was Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* über die poetischen Geister geschrieben hat :

Der Künstler und Dichter wenigstens wird seiner tiefsten Natur nach immer ein unveräußerliches Recht auf individualistisches Ethos haben; er ist der notwendige und geborene Protestant, der Einzelne mit seinem Gott. Es kann und darf um seine Einsamkeit, seine „evangelische Freiheit“ auch in Zeiten straffster sozialer Gebundenheit nicht geschehen sein (Mann 2009, 534).

Diese Kunst provisorischer Deutung in providentieller Absicht verteidigte Erich Auerbach auch in seinem letzten Essay «Über Absicht und Methode», der nochmals zuspitzt, was er in «Philologie der Weltliteratur» mit dem Begriff vom «Plan» im «Weltlauf» kurz angedeutet hatte (Auerbach 1955, 353). Geschichtliche Empirie und philosophische Spekulation bilden demnach seit Vico ein erkenntnisträchtiges Verhältnis, in welchem es zur tiefgründigen Ambivalenz zwischen menschlicher Vermutung und göttlicher Vorsehung komme. Sein philologisch-philosophisches Vermächtnis bezeichnet vor allem die Spannung zwischen göttlicher Providenz und menschlichem Provisorium. So bleibt alles Deuten ein Vermuten inmitten wandelbarer Situationen, die im historischen Material erkennbar sind, aber ebenso in den aktuellen Perspektiven der Fragenden:

Denn der historische Relativismus ist ein doppelter, er bezieht sich auf den Verstehenden wie auf das zu Verstehende. Es ist ein radikaler Relativismus; man sollte ihn deswegen aber nicht fürchten. Der Raum, in dem man sich bei dieser Tätigkeit bewegt, ist die Welt der Menschen, zu der der Verstehende selbst gehört (Auerbach 1958, 14f).

Das Provisorium des Verstehens lebt demnach immer von im besten Sinne vagen Vorstellungen des Providenziellen, auch wenn sich deren endgültige Erkenntnis dem Menschen selbst im Glauben entzieht. Wie Augustin im spätrömischen Christentum das offenbarte Geheimnis nur religiös ahnte, wie Dante das göttliche Licht im ausgehenden Mittelalter nur poetisch sah und wie Vico die Vorsehung allein annahm, ohne ihrer sachlich gewiss zu sein, betont Erich Auerbach, man müsse sich stets die providentielle Sehnsucht bewahren, ohne den provisorischen Charakter in der Deutungsarbeit mit geschichtlichen Begriffen je überschreiten zu können: «Das Resultat des Nachdenkens kann aber meiner Überzeugung nach niemals abstrakt und außergeschichtlich, sondern nur als ein dialektisch-dramatischer Vorgang ausgedrückt werden, wie es Vico gewiss unvollkommen, aber als Vorbild unersetzbar versucht hat» (Auerbach 1958, 14f).

Das mythisch-jederzeitliche Denken, das Thomas Mann essayistisch in der «Höllenfahrt» vorstellt und im weiteren Verlauf des biblischen Romans anwendet,

ist für Auerbach nach Vico wohl die wichtigste Anregung geworden. Denn der Romancier machte in der Einleitung zu den *Joseph*-Romanen die providentielle Perspektive für die Gegenwart schwebend fruchtbar, da die mythischen Bilder nicht eindeutig bestimmt sein wollten. Gerade auch die Figur Abrahams steht bei ihm für die mythische Vieldeutigkeit. Nicht zufällig greift Thomas Mann in der «Höllenfahrt» den providentiellen Zuspruch an Abraham auf: «Du sollst ein Segen sein». Dass die «Heimsuchung» im provisorischen Lauf des Lebens aber als Zumutung verstanden wird, bedenkt er sofort in Anspielung auf Nietzsche und seine späte Schrift *Ecce homo*:

Einen reinen und unzweifelhaften „Segen“ bedeutet das Leben solcher Männer selten oder nie, mit denen eine Geschichte beginnt, und nicht dies ist es, was ihr Selbstgefühl ihnen zuflüstert. „Und sollst ein Schicksal sein“ – das ist die reinere und richtigere Übersetzung des Verheißungswortes (Mann 1983a, 12).

Persönlich trafen sich Thomas Mann und Erich Auerbach nur einmal, im Sommer 1954, bezeichnenderweise in Sils Maria. Der Schriftsteller hielt im Tagebuch fest: «Zum Kaffee Dr. Auerbach und Frau, die erst in Suvretta gewesen. Ganz angenehme Leute» (Mann 1995, 260f). Folgt man Clemens Auerbach, so blieb es bei einem höflichen Teegespräch: «Nach der Schilderung meiner Eltern war es ein sympathisches und gemuetliches, aber nicht weiter bemerkenswertes Zusammentreffen» (Brief Clemens Auerbach an Martin Vialon, 18.12.1994, Vialon 2015, 289). Dabei verbargen sich hinter der bürgerlichen Maske zwei moderne Menschen, die auf je eigene Art im vorläufigen Leben nicht aufgingen, sondern in literarischen Figuren geheimen Spuren des Ewigen nachspürten, ohne diese unzeitgemäße Neigung allzu publik zu machen. So kam es beim Treffen im Waldhotel zu einem beredten Schweigen.

Beide starben in den nächsten Jahren. Bevor Thomas Mann im August 1955 aus dem Leben schied, hatte er noch zwei Monate zuvor ein Glückwunschtelegramm zum 80. Geburtstag von Erich Auerbach erhalten. Dieser starb recht plötzlich zwei Jahre darauf im Oktober 1957. Aber die von Thomas Mann gepriesene «Unsterblichkeit» erlangten sie auf je eigene Weise mit ihren Werken über den deutschen Sprachraum hinaus im weltliterarischen Horizont. Denn sie verfügten über eine individualistisch-synthetische Energie, die in Sache und Stil selten ist, getragen von einer äußerlich verhüllten Sehnsucht nach dem Providentiellen, das in tiefgründiger, meist maskierter Spannung zur provisorischen Existenz steht. Vielleicht ahnten der ironische Romancier und der lakonische Romanist dies bei ihrer stiller Begegnung, ganz im Sinne der Beobachtung, die Riemer in *Lotte in Weimar* über seinen Herrn anstellt, «daß er schweige über das im Geheimen sich Ausbildende, um es nicht zu verletzen, und sich gegen niemanden darüber offenbare, weil kein anderer sich auf den intimen productiven Reiz verstehen könne, wodurch es den entzücke, der es bewahrt» (Mann 1983b, 69).

Literatur

- Auerbach, Erich, 1921a. «Vicos Auseinandersetzung mit Descartes», in Auerbach 2018, 361-376.
- Auerbach, Erich, 1921b. «Stefan Georges Danteübertragungen», in Barck / Treml 2007, 410-414.
- Auerbach, Erich 1922. «Giambattista Vico», in Auerbach 2018, 377-380.
- Auerbach, Erich, 1924. «Vorrede des Übersetzers», in Vico 1924, 9-39.
- Auerbach, Erich 1929a. *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin, de Gruyter.
- Auerbach, Erich, 1929b. «Giambattista Vico», in Auerbach 2018, 381f.
- Auerbach, Erich, 1932. «Vico und Herder», in Auerbach 2018, 216-225.
- Auerbach, Erich, 1936. «Giambattista Vico und die Idee der Philologie», in Auerbach 2018, 226-234.
- Auerbach, Erich, 1938. «Figura», in Auerbach 2018, 55-90.
- Auerbach, Erich, 1951. «Thomas Mann's Sources», in *Literary Review of Literature*, October 20, 1951, No. 36, 24.
- Auerbach, Erich, 1952. «Philologie der Weltliteratur», in Auerbach 2018, 291-299.
- Auerbach, Erich, 1955. «René Wellek: A History of Modern Criticism», in Auerbach 2018, 349-357.
- Auerbach, Erich, 1958. *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, Francke.
- Auerbach, Erich, 1971. *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich (1921)*, mit einem Vorwort von Fritz Schalk, Heidelberg, Winter.
- Auerbach, Erich, 2017. *Die Narbe des Odysseus*, herausgegeben von Matthias Bormuth, Berlin, Berenberg.
- Auerbach, Erich, 2018. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, herausgegeben von Matthias Bormuth und Martin Vialon, Tübingen, Francke.
- Auerbach, Erich, 2024. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Welt*, 12. Aufl., herausgegeben und mit einer editorischen Notiz und ideengeschichtlichen Überlegungen versehen von Matthias Bormuth und Olaf Müller, Tübingen, Francke.
- Barck, Karlheinz / Treml, Martin (ed.), 2007. *Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin, Kadmos.
- Bormuth, Matthias, 2020. *Kulturphilosoph im Exil. Erich Auerbach*, Göttingen, Wallstein.
- Bormuth, Matthias, 2024. *Trapezkünstler. Der Fall Kafka*, Berlin, Berenberg.
- Bülow, Ulrich von, 2018. «„Alle wollen, und keiner weiss, was.“ Erich Auerbach im Revolutionswinter 1918/19», in *Offener Horizont. Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft* 5, Göttingen, Wallstein, 253-268.
- Croce, Benedetto, 1927. *Die Philosophie Giambattista Vicos*, Tübingen, Mohr Siebeck.

- Mann, Thomas, 1922. «Von deutscher Republik», in Mann 1993, 126-166.
- Mann, Thomas, 1929. «Rede über Lessing», in Mann 1994, 105-121.
- Mann, Thomas, 1980a. *Der Erwählte*, herausgegeben von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Mann, Thomas, 1980b. *Tagebücher 1937-1939*, herausgegeben von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Mann Thomas, 1981. *Tagebücher 1918-1921*, herausgegeben von von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Mann, Thomas, 1983a. *Joseph und seine Brüder. Die Geschichten Jaakobs*, herausgegeben von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Mann, Thomas, Jahr 1983b, *Lotte in Weimar*, herausgegeben und mit Nachbemerkungen versehen von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Mann, Thomas, 1989. *Tagebücher 1946-1948*, herausgegeben von Inge Jens, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Mann, Thomas, 1993. *Für ein neues Deutschland. Essays 1919-1925*, herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Mann, Thomas, 1994. *Ein Appell an die Vernunft. Essays 1926-1933*, herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Mann, Thomas, 1995. *Tagebücher 191953-1955*, herausgegeben von Inge Jens, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Mann, Thomas, 2001. *Der Zauberberg*, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Mann, Thomas, 2009. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke, Frankfurt a.M., S. Fischer.
- Troeltsch, Ernst, 1922. *Der Historismus und seine Probleme: Erstes Buch. Das logische Problem der Geschichtsphilosophie*, Tübingen, Mohr Siebeck.
- Troeltsch, Ernst 2015. *Spectator-Briefe und Berliner Briefe (1919-1922)*. Kritische Gesamtausgabe Bd. 14, herausgegeben von Gangolf Hübinger, Berlin, de Gruyter.
- Vialon, Martin, 2015. «Erich Auerbach und Thomas Mann. Eine Geschichte in Briefen des Jahres 1949». *Offener Horizont. Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft*, Göttingen. Wallstein, 2, 289-306.
- Vico, Giambattista, 1924. *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*. Nach der Ausgabe von 1744 übersetzt und eingeleitet von Erich Auerbach, München, Allgemeine Verlagsanstalt.

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

FRANCESCO VALAGUSSA
Università Vita-Salute San Raffaele

Abstract

Ripercorrendo la parabola intellettuale che si delinea sottotraccia a partire dagli scritti di Auerbach, assistiamo a una progressiva problematizzazione della nozione di “senso storico”. Se dappprincipio tale categoria viene impiegata dal filologo tedesco come strumento insieme assodato e però indispensabile al fine di ottenere quell’effetto di raro equilibrio prospettico tramite cui *leggere* il carattere e *avvertire* l’intensità simbolica di un’epoca, in seguito cominciano ad affiorare i primi interrogativi sulla sua coerenza e monoliticità, fino a constatarne addirittura l’evanescenza e a denunciare in qualche modo, nel periodo più tardo, il rischio di una sua vera e propria irreperibilità.

Per semplicità divideremo il nostro itinerario in tre tappe fondamentali, facendo riferimento a tre opere altrettanto decisive della sua produzione: *Figura*, *Mimesis* e *Filologia della letteratura mondiale*.

Figura, praefiguratio e schema

Un testo come *Figura* appare a chiunque per così dire ‘intriso di senso storico’. Non si tratta soltanto di analizzare l’istanza allegorica come dispositivo centrale sotto il profilo dell’elaborazione letteraria offerta da un certo ambiente culturale all’interno di precisi riferimenti temporali: tutta la tarda latinità e l’età medioevale si costituiscono attorno a una *Weltanschauung* in cui il ruolo giocato da quel vero e proprio dispositivo, che Auerbach stesso ci ha insegnato a intendere come *praefiguratio*, appare irrinunciabile. Il termine figura non coincide sempre con ‘allegoria’, non combacia con *typus*, mentre instaura una sorta di affinità elettiva con l’idea di ‘profezia’. Come riscontro

in termini testuali si potrebbe far notare come l'espressione *Adam est figura Christi* risulti piuttosto diffusa, mentre non sarebbe possibile scrivere: Adam est allegoria Christi. In tal senso nel termine 'figura' si annuncia «l'aspetto creativo-formativo, il mutamento nell'essere che resta se stesso, il gioco fra copia e originale» (Auerbach [1938] 1999¹⁴, 205). Più precisamente, «l'interpretazione figurale stabilisce fra i due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo» (ivi, 209).

In tal senso la funzione svolta dal *dispositivo figurale* – quasi una sorta di 'attrattore' attorno a cui si costituisce una civiltà – non è riconducibile a una dimensione meramente letteraria:

la profezia reale figurale invece, che aveva tratto per necessità il suo valore attuale da una situazione storica determinata, dal distacco del cristianesimo dal giudaismo e dalle condizioni date della missione fra i pagani, aveva una funzione storica: essa si conquistava la fantasia e gli intimi sentimenti dei popoli grazie al potere di penetrazione che è insito in una interpretazione unitaria e finalistica della storia universale e dell'ordine provvidenziale del mondo (ivi, 211).

La *praefiguratio* si esprime certamente *anche* mediante l'elaborazione di un metodo teologico e dispiegandosi attraverso un paradigma letterario, ma a un livello diverso di profondità riesce a innervare i costumi, i modi di pensare e di agire, l'ampio ventaglio delle pratiche, in breve tutta la cultura e dunque l'intera vita dell'era volgare nelle sue manifestazioni religiose, sociali e politiche (cfr. Castellana 2007, 52-79). Un'intuizione profonda, che Auerbach confessa esplicitamente di aver acquisito ed ereditato dalla lettura di Vico:

l'aspetto caratteristico di queste forme, che furono riconosciute e descritte per la prima volta dal Vico, è che l'oggetto significato deve essere sempre qualche cosa di estremamente importante e sacro per gli interessati, determinante per la loro vita e il loro pensiero, e che esso non è soltanto espresso e per così dire imitato nel segno, nel simbolo, ma è ritenuto presente e contenuto in esso, così che il simbolo stesso può rappresentare l'oggetto agendo e soffrendo (Auerbach [1938] 1999¹⁴, 211).

Difficile trovare un'analisi più incisiva relativamente al costituirsi di ciò che possiamo chiamare 'il senso storico', anche perché questa peculiare visione del mondo viene subito messa a confronto con altre epoche: mentre il simbolo è un'interpretazione immediata della vita, «l'interpretazione figurale» – scrive Auerbach – «è quindi un prodotto di civiltà tarde molto più mediato, complicato e carico di storia che il simbolo o il mito» (ivi, 212). Qui possiamo apprezzare come nella 'figura' si riassume per così dire la 'postura cristiana medioevale' in quanto capace di rivendicare una propria autonomia sia rispetto all'orizzonte della classicità sia riguardo a quello giudaico. Tutto, tutto qui è fondato sulla presa di consapevolezza di un *radicamento storico* della civiltà cristiana.

Forse due autori possono aiutarci a chiarire ulteriormente le peculiarità di questa *innervazione*: per un verso indicando quale capacità di penetrazione dei costumi debba essere assegnata alla letteratura proprio attraverso la conquista dell'immaginazione e dei sentimenti di un popolo; per l'altro verso mostrando la vastità dell'intreccio tra arte e vita.

Nel primo caso si potrebbe citare in maniera proficua un frammento preparatorio a *La nascita della tragedia*, rimasto inedito: «Falso concetto della mimesi. Le figure dell'arte sono più reali della realtà, la realtà è imitazione delle figure dell'arte. [...] è certo che il mondo deve esistere come rappresentazione: mentre noi siamo soltanto l'oggetto rappresentato» (Nietzsche 2004², 136 – Fr. 9 [133]). Il frammento si apre discutendo la poetica di Eschilo e in particolare di Sofocle. Nietzsche rovescia il concetto della *mimesis*: a teatro noi non vediamo dei caratteri quotidiani ipostatizzati, ma al contrario sul palcoscenico noi veniamo a contatto con quei modelli, quelle forme che nella vita di tutti i giorni adoperiamo quasi come filtri per interpretare la vita, assegnandole senso e struttura.

L'altra personalità che vorremmo accostare all'indagine di Auerbach è quella di Aby Warburg (cfr. Guastini 2020), per il quale le *Pathosformel* sono rintracciabili in modo particolare in ambito pittorico, ma non sono affatto riducibili ad esso: codici miniati, medaglie, monete, le stesse voci che il ricercatore sente trapelare dagli archivi vanno a comporre il ricco apparato iconologico grazie a cui è possibile ricostruire persino l'Atlante delle immagini intese come supporto vivente di una memoria immane, capace di attraversare i secoli, e talvolta i millenni (cfr. Warburg [1929] 2002).

Questi due riferimenti vorrebbero semplicemente aiutare a cogliere tutta l'intensità e l'ampiezza degli effetti generati da un dispositivo come quello descritto da Auerbach: la *praefiguratio* si presenta come 'congegno' attorno a cui vediamo configurarsi un'intera epoca. Si tratta di un vero e proprio *lavoro partecipato* dal quale prende forma e si costituisce un orizzonte di senso. Sotto questo punto di vista è chiaro come il termine 'figura' si ponga certamente come il 'nome proprio' di una specifica intuizione del mondo che corrisponde all'età medioevale, ma più in generale appare come traduzione latina della parola greca *schēma*: schema è ciò che potremmo chiamare, in realtà, un *gesto della mente* attraverso cui accade quel coordinamento sociale, politico, religioso e *lato sensu* culturale che consente di istituire l'assetto complessivo di una società.

Mimesis: la presenza di Hegel alle spalle di Auerbach

Si potrebbe concepire, a questo punto, il saggio *Figura* non come *Urzelle*, ma come una prima sollecitazione nei confronti di un'impresa dal respiro

ancora più vasto che prende il nome di *Mimesis*. L'opera dedicata al realismo nella cultura occidentale potrebbe essere intesa come risposta a un'istanza che sorge proprio a partire dall'articolo pubblicato nel 1938¹: se in *Figura* emerge il problema di un 'gesto mentale' attorno a cui si sintonizza un'epoca, l'opera apparsa nel 1946 si costituisce come tentativo di elaborare, su base letteraria, un *canone* di questi stessi gesti, per offrire – di nuovo – una *prospettiva storica* di lungo respiro sulle diverse *concezioni del mondo* che si sono avvicendate nell'ambito della tradizione occidentale.

Se analizzata in questa dimensione, *Mimesis* si articola in maniera tripartita: al centro troviamo esattamente l'epoca medioevale – per offrire qualche riferimento testuale si potrebbe dire dal capitolo III sino all'VIII dedicato a Farinata e Cavalcante. Tale blocco è *preceduto* da un'età che per comodità possiamo chiamare 'antica', adoperando per il momento un termine generico che andrà meglio specificato, e *seguito* dall'età moderna: entrambe le età, prima e dopo l'evo cristiano, si costituiscono attorno a 'gesti mentali', a *schemi*, differenti rispetto a quello medioevale basato sulla *praefiguratio*. La struttura ricalca, almeno per certi versi, le lezioni hegeliane sull'estetica (cfr. Mazzoni 2007, 81)²: invece della triade simbolico-classico-romantico, Auerbach opta per uno slittamento che possiamo delineare nel modo seguente:

- 1) Un'età, che precede quella della *praefiguratio*, dominata dalla teoria della *distinzione tra i generi*. In realtà è bene precisare che, per ammissione dello stesso autore, questo schema non copre esattamente quell'intero arco di tempo. Ad esempio, non si addice perfettamente alla concezione giudaica, dove «in conseguenza dell'unità della struttura religiosa verticale, non può aver luogo una separazione cosciente dei generi letterari» (Auerbach [1946] 2000², I, 25). In verità persino Omero «è ancora molto lontano da quella legge della separazione degli stili, più tardi applicata quasi universalmente» (ivi, I, 27).

Si tratta di un dettaglio significativo per capire la diretta *dipendenza dal modello hegeliano*. La tensione presente tra tradizione veterotestamentaria e tradizione omerica che si respira nel primo capitolo in realtà genera

¹ Sui nessi strutturali tra *Figura* e *Mimesis* rimandiamo ai contributi presenti nel volume collettaneo Erich Auerbach, *La littérature en perspective* (Tortonesi 2009).

² Cfr. *ibid*: «le ambizioni del libro rimangono solidamente ottocentesche». Più impegnativa la tesi sostenuta poco dopo, a p. 89: «Auerbach conserva ambizioni hegeliane abbandonando la metafisica hegeliana». Senza dubbio in Auerbach si registrano alcuni slittamenti rispetto alla partizione hegeliana classica. Tuttavia c'è un tratto che risulta permanente e riguarda la struttura logica di fondo: il movimento di pensiero accade attraverso un continuo superamento dei propri presupposti, tale da trasformare radicalmente il dato di partenza e assumere consistenza soltanto in virtù del suo stesso dinamismo. Se si pensa al metodo e allo stile di Auerbach, possiamo notare una notevole consonanza col metodo hegeliano: rarissimamente il filologo tedesco definisce i termini che impiega nei propri scritti; non esistono passaggi in cui venga determinato, per esempio, il significato di nozioni basilari come 'realismo', 'mimesi', 'sublime'; tutti questi fattori assumono senso grazie all'atmosfera in cui sono

una seconda polarità, vale a dire quella tra primo e secondo capitolo, ovvero tra i prodromi (biblici e omerici) e la fase di piena classicità (greca e latina) dove effettivamente lo ‘schema’ della separazione tra i generi risulterà effettivamente dominante. La tradizione omerica e quella veterotestamentaria non rientrano a pieno titolo sotto questa etichettatura proprio a motivo di ciò che potremmo chiamare la loro ‘sublimità’, benché, come precisa Auerbach, si tratti di una sublimità assai diversa: quella omerica deve essere concepita come nettamente differente rispetto a quella biblica³. Su questo punto possiamo citare direttamente il testo: «dai testi del Vecchio Testamento risulta un concetto dello stile sublime e della sublimità diverso da quello d’Omero». All’interno dell’*Estetica* hegeliana, in effetti, il sublime appartiene all’ambito simbolico, vale a dire a quella che per Hegel si costituisce come la prima epoca dell’arte.

A questo punto lo slittamento risulta perfettamente chiaro: è come se Auerbach avesse rubricato sotto una generica ‘età antica’ tutto ciò che precede l’era volgare, accorpendo per così dire ‘età simbolica’ ed ‘età classica’, per poi invece spezzare in due l’età romantica, per così dire *distinguendo tra un prima e un dopo Dante*. Lo schema della separazione tra i generi, attorno al quale Auerbach intenderebbe costituire l’età che precede la *praefiguratio*, è un misto di epoca simbolica ed epoca classica stando alla tripartizione originariamente pensata da Hegel. Perciò Auerbach si trova costretto a precisare che l’antico patto e l’epica omerica non rientrano perfettamente sotto l’etichetta della separazione tra i generi.

- 2) Sulla *praefiguratio*, che copre i capitoli III-VIII abbiamo già insistito: qui si potrebbe semplicemente richiamare quello che a nostro avviso si può considerare come il momento di *trapasso* dal Medioevo verso una nuova epoca. La tesi centrale viene espressa nell’ultima pagina del capitolo dedicato a Farinata e Cavalcanti. Assistiamo tra le righe a una sorta di ricapitolazione delle ricerche svolte da Auerbach sulla poesia dantesca: «in questa immediata e ammirata partecipazione alla vita dell’uomo, l’indistruttibilità dell’uomo storico e individuale, stabilita dentro l’ordine divino, si dirige *contro* quello stesso ordine divino, lo fa suo servo e lo eclissa. L’immagine dell’uomo si pone davanti all’immagine di Dio. L’opera di Dante ha realizzato l’essenza figurale-cristiana dell’uomo e nel realizzarla l’ha distrutta. La potente cornice si infranse per la strapotenza delle immagini che essa incluse» (ivi, I, 220). In questo passaggio si potrebbe sentire risuonare tutto il lavoro accumulato attorno a Dante poeta del mondo terreno.
- 3) A questo punto il grande gesto mentale della *praefiguratio* – quel gesto che determina per circa un millennio l’assetto della civiltà cristiana – si spezza e noi assistiamo a uno sfrangiarsi in varie possibilità e nelle direzioni

³ Su questo tema cfr. Porter 2025 e Meneghetti 2018.

più diverse (cfr. Mazzoni 2007, 82)⁴: «l'aria fiabesca dell'epoca cortese è svanita» (Auerbach [1946] 2000², I, 251), e così pure l'etica cavalleresca, per cui Boccaccio non riesce a offrire una base tramite cui ordinare il mondo; la tradizione letteraria francese tenta persino di ripristinare, senza successo, l'antica dottrina della distinzione tra i generi.

Con una intensità progressivamente crescente, la ricerca di Auerbach si focalizza attorno all'esigenza di recuperare uno stile che sia in grado di tenere insieme lo stile tragico e la realtà quotidiana⁵. Sotto questo profilo, innumerevoli sono i 'fallimenti' da annoverare:

- a. Fallisce per così dire Cervantes, poiché «il suo rifugiarsi quasi istantaneo e per così dire automatico nella spiegazione di un incantesimo di Dulcinea, elimina la soluzione tragica» (ivi, 97)⁶.
- b. Fallisce l'ipocrita di La Bruyère: «soltanto molto più tardi, e in condizioni del tutto mutate, la serietà tragica e la realtà quotidiana hanno potuto ritrovarsi e ritornare insieme» (Auerbach [1946] 2000², II, 154). Quando in effetti accada questo ricongiungimento appare difficile stabilirlo: stando al testo molti altri tentativi rimarranno privi di esito.
- c. Fallisce la grande cultura tedesca tra fine Settecento e inizio Ottocento: è vero che in Germania, in polemica contro il gusto classico e razionalistico francese, venne superata la separazione degli stili e la distanza tra il realismo e il tragico sublime, ma «si affermò sempre più la tendenza dualistica di Schiller, che separava idea e sensibilità, e in seguito il suo interesse si volse piuttosto dall'azione della morale sull'uomo e alla sua libertà fondata sulla morale, che ha peculiari caratteri umani radicati nei sensi e nella storia» (ivi, II, 208), di modo che la frattura pare riproporsi immediatamente.
- d. Le cose non migliorano con Stendhal, malgrado in lui si possa intravedere la nascita del moderno realismo tragico su base storica. Al termine dell'analisi Auerbach afferma che «non è sempre facile sopportare l'alternarsi della sua franchezza realistica nelle cose generali e l'insulso gioco a nascondiglio nelle cose private» (ivi, II, 226), come dire che al

⁴ Cfr. *ibid.*: «Mimesis affronta in modo esplicito il conflitto tra il proliferare dei dettagli e la scomparsa dell'insieme».

⁵ In prima istanza tale esigenza nasce proprio dalla rottura dell'unità figurale del mondo terreno, dovuta alla conquista del pieno dominio della realtà terrena da parte della poesia dantesca (cfr. ivi, I, 247). Già nel capitolo dedicato a Madame du Chastel si comincia ad accostare dimensione tragica e realistica (cfr. ivi, I, 268): si tratta di tenere insieme la fine della "divina commedia" e quel superamento della separazione tra generi che proprio l'evo cristiano aveva conseguito rispetto all'età classica. Se, invece, si pensa alla congiuntura drammatica in cui l'opera venne scritta, la struttura stessa su cui si regge *Mimesis* potrebbe essere letta anche come una ricerca tra le "figure" elaborate dalla grande letteratura europea per cercare un *registro espressivo* che, coniugando realismo e tragicità, si rivelasse all'altezza di un evento tanto reale quanto tragico come la seconda guerra mondiale.

⁶ Su questo tema cfr. Brandalise 2019.

grande racconto storico sullo sfondo non corrisponde un'autentica intensità tragica vissuta sul piano delle vicende personali.

- e. Potremmo aggiungere anche il caso di Balzac, forse il maestro assoluto del realismo in letteratura, che però «ha smarrito la misura e i limiti di quel che per l'innanzi si sentiva come tragico, e ancor non possiede l'obiettivo serietà nei confronti della realtà moderna, quale si è sviluppata più tardi. [...] è sempre pronto a fare di un qualsiasi disgraziato un eroe o un santo» (ivi, II, 255). Di nuovo, noi troviamo l'annuncio di una soluzione a venire, cui non è mai dato di assistere nelle pagine o nei capitoli successivi.
- f. Da ultimo, persino la grande letteratura russa pare fallire: «quando vennero conosciuti in Europa i grandi scrittori russi, e specialmente Dostoevskij, la tensione enorme di quelle anime e l'immediatezza dell'espressione fece nei lettori l'effetto di una rivelazione, che sembrò portare a compimento per la prima volta la mescolanza del realismo e del tragico» (ivi, II, 302). Anche qui la formulazione risulta molto prudente, in qualche modo calmierata e attenuata da quel «sembrò». In realtà, nessuna di queste opzioni pare convincere pienamente Auerbach sotto il profilo di una conciliazione tra il realismo e il tragico.

Pare dunque che il tentativo, tutto moderno, di tenere insieme stile tragico e realtà quotidiana non abbia successo: proprio nella percezione di questa assenza, forse, si radica il contrassegno della caratura storica di una parabola letteraria come quella tracciata in *Mimesis*. A livello di impianto e di struttura complessiva *Mimesis* si rivela una ricerca volta a esibire una sorta di *canone* di quei fondamentali 'gesti della mente' che hanno permesso la costruzione e l'avvicendamento delle epoche caratteristiche della cultura occidentale (cfr. Mazzoni 2007, 81)⁷, ma senza nessuna possibilità di 'totalizzazione'. Una tradizione letteraria si caratterizza anche, e forse soprattutto, in rapporto alle proprie ineludibili mancanze, alle proprie carenze, che però al contempo consentono di mettere in luce la freschezza e l'irripetibilità delle 'figure' singolarissime che la costituiscono. A questo proposito è decisivo rilevare la presenza di un passaggio assai significativo all'interno degli *Epilegomena*:

Il mio sforzo interpretativo è teso al particolare e al concreto. L'universale, invece, con cui si confrontano, collazionano o delimitano i fenomeni, dovrebbe essere elastico e duttile; dovrebbe, fin dove è possibile, adattarsi al particolare considerato. Talvolta, infatti, si può capire soltanto dal contesto. Identità e rigorosa normatività nella *Geistesgeschichte* non esistono, e concetti astrattamente riassuntivi falsano e distruggono i fenomeni. L'azione ordinativa deve procedere in modo da lasciar vivere il fenomeno individuale nella sua piena espansione (Auerbach [1953] 1970, 250).

⁷ Su questo stesso punto cfr. *ibid.*: «l'intero è una filosofia della storia letteraria europea che usa la letteratura per disegnare, neanche tanto velatamente, una filosofia della storia europea in generale».

Poche pagine prima Auerbach aveva confessato come l'intento di *Mimesis* fosse quello di «abbracciare tutta l'Europa», rivendicando l'importanza in tale contesto della filologia tedesca, del romanticismo⁸ e dello stesso Hegel. Noi vorremmo accostare il passo appena letto a un paragrafo tratto dai *Lineamenti di filosofia del diritto*, chiedendo al lettore di tenere a mente l'esigenza formulata da Auerbach di lasciar vivere il fenomeno individuale nella sua piena espansione:

Nello Stato tutto dipende dall'unità dell'universalità e della particolarità. [...] Il legame di dovere e diritto ha il duplice aspetto, per cui ciò che lo Stato esige come dovere è anche immediatamente il diritto dell'individualità, poiché esso, appunto, non è se non l'organizzazione del concetto di libertà. Le determinazioni della volontà individuale sono portate, mediante lo Stato, ad un'esistenza oggettiva, e giungono soltanto per suo mezzo, alla loro verità e realizzazione. Lo stato è l'unica condizione del conseguimento del fine e del benessere particolare (Hegel [1820] 1970, 432-433).

In entrambi i casi noi assistiamo alla convinzione secondo cui una piena valorizzazione del singolo fenomeno (sia esso l'individuo o un'opera letteraria) dipenda dal suo inserimento e dalla sua partecipazione alla vita dell'intera struttura: ciò vale sia a livello politico, sia sul piano artistico. Tenendo a mente la sua formazione giuridica in età giovanile, ciò che Auerbach pare avere in mente nelle pagine di *Mimesis* è fornire quella che potremmo chiamare una costituzione letteraria europea – dove costituzione qui dev'essere inteso secondo la dicitura tedesca di *Verfassung*, che indica non tanto una carta fondamentale, quanto piuttosto il perenne processo costituente mediante cui lo Stato si alimenta e si consolida, invece di sfaldarsi, proprio in virtù del dialogo che si istituisce tra le sue diverse parti, nella dinamica che si instaura tra gli ingranaggi che lo compongono.

Come il singolo individuo si trova in condizione di espandere pienamente le possibilità in cui si esprime la propria libertà soltanto all'interno della dinamica costituente, allo stesso modo la singolare intensità di ogni capolavoro in ambito artistico viene valorizzata appieno soltanto se inserita in una sorta di canone in cui possa risuonare, per così dire, il concerto delle voci europee.

Nel 1946 l'Europa non possiede più una legittimità politico-giuridica su cui installare un meccanismo costituente: del vecchio continente rimane soltanto l'immagine di una civiltà letteraria. Si tratta di provare a rintracciare e raccogliere i plessi e gli snodi attorno a cui si compone questa tradizione. *Mimesis* è un tentativo. Operazioni analoghe, più o meno negli stessi anni, vennero compiute da personalità quali Ernst Robert Curtius, nel suo *Letteratura europea e Medioevo latino*, edito nel 1948 (cfr. Curtius [1948] 1995), non a caso citato spesso dallo stesso Auerbach come modello per future ricerche in ambito filologico-letterario; si pensi anche alla *Storia dell'arte* di Gombrich

⁸ Sul rapporto tra romanticismo e realismo cfr. Auerbach [1933] 2010. Si veda inoltre Rivoletti 2007.

(Gombrich 1950)⁹ e così pure alla *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser, del 1951 (cfr. Hauser [1951] 1956), ma anche *L'armonia del mondo* di Leo Spitzer (cfr. Spitzer [1963] 1967). Un'operazione analoga, sempre legata al tentativo di ricostruire una memoria culturale, ma da proiettare in un ambito metafisico, si potrebbe rintracciare anche nella "storia dell'essere" presente nel *Nietzsche* di Heidegger (Heidegger 1961)¹⁰ e per altri versi, sul piano critico-filosofico, persino in *Dialettica dell'illuminismo* di Adorno (Adorno-Horkheimer [1947] 1997). Tutti grandi itinerari percorsi lungo i sentieri della cultura europea, nel tentativo – disperato – di raccoglierne l'eredità, di *costituire* una tradizione.

Filologia sintetica della letteratura mondiale: il senso storico-prospettico

Come si è anticipato, in un'opera come *Mimesis* la costruzione di un canone europeo¹¹ mette in luce una serie di peculiarità: l'impossibilità, per esempio, di recuperare uno stile in cui realismo e tragedia trovassero finalmente una propria sintesi mostrava già le intrinseche manchevolezze e le imperfezioni insite nel disegno di un 'sistema letterario europeo'. Come scriveva Musil, nessuna epoca rappresenta una totalità perfetta, ciascuna può essere vista soltanto come una sorta di «soluzione parziale» (Musil [1924] 1990, 141). Dunque la storia si configura come il susseguirsi di proposte incompiute, frammentarie: «se l'uomo non può mai esprimersi tutto, tenterà di farlo nelle maniere più varie, e così potrà avere una storia. L'avrà dunque, mi sembra, solo per debolezza» (Musil [1943] 1998, II, 1280).

Nel saggio sulla *Filologia sintetica della letteratura mondiale* Auerbach denuncia con chiarezza i limiti costitutivi, anzi l'inevitabile lacunosità del lavoro filologico: l'ampiezza del materiale da un lato e il grado di specializzazione raggiunto nelle diverse discipline dall'altro (cfr. Auerbach [1952] 2006, 47) rende impossibile a chiunque avere piena padronanza dell'insieme.

Può rivelarsi non del tutto inutile, a questo proposito, ricordare il paradosso intravisto dall'autore, ormai passato dall'altra parte dell'Atlantico, professore a Yale, mentre assiste a quelli che Sartre avrebbe chiamato «processi di totalizzazione in corso»:

⁹ L'influenza esercitata dal pensiero hegeliano su questi lavori viene confessata esplicitamente in Gombrich 1967, 25.

¹⁰ Il testo è pubblicato nel 1961, ma i seminari sono tenuti tra il 1936 e il 1946, anni nei quali Heidegger elabora l'intero disegno di una storia dell'essere come struttura fondamentale della metafisica occidentale.

¹¹ Su questo tema cfr. Mazzoni 2007, 89: «Auerbach immagina le epoche come campi di possibilità, spazi storici all'interno dei quali diventa possibile scrivere certe cose in un certo modo e impossibile scrivere altre cose in altro modo».

se l'umanità riuscirà a salvarsi dalle scosse provenienti da un tale processo di concentrazione così intenso, così impetuosamente veloce ed intimamente mal preparato, ci si dovrà abituare al pensiero che, su una terra organizzata in modo unitario, potranno sopravvivere una sola cultura letteraria e, in un periodo relativamente breve, solo poche lingue letterarie o, anzi, forse una sola. E con ciò, l'idea di letteratura mondiale sarà, al tempo stesso, realizzata e distrutta (ivi, 33)¹².

È appena il caso di notare come qui si veda in azione, peraltro, una dinamica di pensiero che abbiamo già visto presente nell'ambito del giudizio formulato attorno all'opera dantesca. Se Dante ha realizzato e insieme distrutto il dispositivo medioevale chiamato 'figura', lo stesso accade a partire da questo processo di concentrazione. Fornendo per la prima volta quello che potremmo chiamare una sorta di *supporto univoco* attraverso cui impostare un effettivo lavoro di comparazione tra letterature (e dunque esibendo le condizioni di possibilità per una *Weltliteratur* di calibro ben maggiore rispetto a quella paventata nel corso della *Goethezeit*), la nostra epoca, nella forma di una Terra "organizzata in modo unitario", conduce alla morte delle diverse tradizioni, in un certo senso mettendo a rischio la possibilità stessa del confronto e dell'incontro tra tradizioni diverse.

Insomma, l'idea di una filologia della letteratura mondiale si configura come una *realizzazione* che è al contempo una *distruzione*: anche sul piano terminologico, le parole adoperate da Auerbach per descrivere gli effetti dell'operazione dantesca sull'epoca medioevale e quelli della *Weltliteratur* sono le medesime¹³. Il fatto che Auerbach adoperi esattamente la stessa formulazione testimonia il tratto performativo della sua indagine: certi meccanismi, frutto del suo lavoro filologico, diventano in lui dei veri e propri *schemi interpretativi*, dei filtri di analisi dell'accadere storico.

Conclusioni

Tornando al punto centrale dell'analisi, la lacunosità del lavoro filologico è causata dall'ampiezza del materiale e dalla specializzazione disciplinare. Il combinato disposto di queste due tendenze rende ancora più urgente e inevitabile il compito di «raccolgere il materiale e di portarlo a un effetto unitario» (Auerbach [1952] 2006, 39). Tale compito potrà essere adempiuto dalla filologia, o meglio – scrive Auerbach – da noi filologi, che siamo ancora in grado di portarlo a termine «soprattutto perché abbiamo ereditato il senso storico-prospettico che a questo scopo è richiesto» (ivi, 41). Quel «senso

¹² Su questo punto si veda in particolare Sini 2009, 8-10.

¹³ Cfr. Auerbach [1946], 2000², I, 220 e Auerbach [1952], 2006, 33. In entrambi i casi i participi adoperati sono *verwirklicht* und *zerstört*.

storico prospettico», ancora in qualche modo presente nei filologi 'dell'epoca di Auerbach', corre il rischio di andare perduto nelle future generazioni, proprio a motivo dell'aumento del materiale e della specializzazione disciplinare, che renderà impossibile dominare l'intera mole di documenti in questione assumendo una visione d'insieme.

A questa *impasse* non si può ovviare, come farebbero e fanno tutte le altre scienze, tramite un lavoro diviso in *équipes*, vale a dire in *teams* capaci di smontare il problema in porzioni più limitate per risolvere di volta in volta un pezzo della questione: «la sintesi storica, come la intendiamo noi, anche se può ricevere il suo significato solo da una penetrazione scientifica del materiale, è prodotto di un'intuizione personale e, quindi, la si può aspettare solo dal ricercatore singolo. Dove riuscisse perfettamente, ne scaturirebbe ad un tempo una produzione scientifica e un'opera d'arte» (ivi, 55)¹⁴. Aggiunge Auerbach, poche righe oltre: «Siamo quindi rinviati all'individuo: come può raggiungere la sintesi? Certamente, mi pare, non col metodo della raccolta enciclopedica. Condizione indispensabile è indubbiamente un largo orizzonte, da acquisirsi però tempestivamente, disinteressatamente e solo grazie all'istinto guida dell'interesse personale» (ivi, 57).

Un *interesse* – non certo una teoria precostituita – smuove e sollecita il ricercatore verso l'acquisizione, anzi verso la costruzione di una *visione di insieme*: di fronte all'ampiezza crescente del materiale e alla progressiva specializzazione disciplinare, il clima stesso della nostra epoca potrebbe rivelarsi progressivamente sempre meno favorevole all'emergere di un simile interesse e di un simile desiderio, di modo che la filologia stessa potrebbe smarrire l'istanza di una visione di ampio respiro: «la raccolta di dati improntata alla completezza settoriale – constatata amaramente Auerbach – difficilmente permette un'attività a un tempo sintetica e creativa» (ivi, 57-59)¹⁵. Le suddivisioni disciplinari e l'incremento del materiale documentale «non si prestano più a un processo energetico e unitario» (ivi, 59): ciò equivale, in realtà, a una vera e propria perdita di ciò che chiamiamo senso storico-prospettico.

¹⁴ Cfr. su questo punto Mazzoni 2007, 87: «Per un verso, Mimesis accetta una teoria disincantata dell'accadere storico, quella che è implicita nella filologia; per un altro, difende il bisogno di sintesi carico di soggettività e anteriore a ogni esattezza scientifica. Ciò che desideriamo, ciò di cui abbiamo bisogno è l'intero, un'immagine del nostro destino storico, una genealogia di ciò che siamo, mentre nella filologia è nascosta una forza distruttiva che perde di vista gli scopi in nome dei quali ha senso guardare al passato». Questi passi, che Mazzoni riferisce a *Mimesis*, possono essere proiettati a più forte ragione sul problema di una filologia sintetica, così come si configura già nei primi anni Cinquanta nei testi di Auerbach.

¹⁵ Su questo punto si veda nuovamente Sini 2006, 16: «L'attività filologica non è certo ancora spenta: sopravvive in ambiti molto specialistici; ma ha ancora senso continuarla? Ecco la domanda di Auerbach. Il nostro mondo e la nostra vita sono dominati non dal sapere filologico, ma dallo studio della realtà praticato con metodi scientifici».

Riferimenti Bibliografici

- Adorno, Theodor Ludwig / M. Horkheimer, Max, [1947] 1997. *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi.
- Auerbach, Erich, [1938] 1999¹⁴. «Figura», in *Studi su Dante*, tr. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli.
- Auerbach, Erich, [1946] 2000². *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi.
- Auerbach, Erich, [1952] 2006. *Filologia della letteratura mondiale*, tr. it. di Regina Engelmann, Riva del Po, Book Editore.
- Auerbach, Erich, [1953] 1970. «Epilegomena a Mimesis», in *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, tr. it. Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi e Vittoria Ruberl, Milano, Garzanti, 233-253.
- Auerbach, Erich, [1933] 2010. «Romanticismo e realismo», in *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Edizioni della Normale, Pisa 2010, 3-18.
- Auerbach, Erich, [1958] 1979. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, tr. it. di Fausto Codino, Milano, Feltrinelli.
- Brandalise, Adone, 2019. «Il canone di Don Chisciotte. Auerbach e Cervantes», in Barbagallo, Simone (ed.), *Metodi della singolarità. Compiti impossibili tra pensiero e poesia*, Milano, Mimesis, 125-136.
- Castellana, Riccardo, 2007. «Sul metodo di Auerbach», *Allegoria* 56, 52-79.
- Curtius, Ernst Robert, [1948] 1995. *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia.
- Guastini, Daniele, 2020: «Il problema della sopravvivenza delle forme pagane nell'iconografia cristiana delle origini: A. Warburg o E. Auerbach?», *Adamantius* 26, 32-47.
- Gombrich, Ernst, 1950. *The Story of Art*, London, Phaidon.
- Gombrich, Ernst, 1967. *In Search of Cultural History*, Oxford, Clarendon Press.
- Hauser, Arnold, [1951] 1956. *Storia sociale dell'arte*, tr. it. di Anna Bovero, Torino, Einaudi.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, [1820] 1970. *Lineamenti di filosofia del diritto. Con le aggiunte compilate da Eduard Gans*, tr. it. di Francesco Messineo, Roma-Bari, Laterza.
- Heidegger, Martin, 1961. *Nietzsche*, Pfullingen, Neske.
- Mazzoni, Guido, «Auerbach: una filosofia della storia», *Allegoria* 56, 80-101.
- 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.
- Musil, Robert, [1924] 1990. *Il tramonto del teatro*, in *Sulla stupidità e altri scritti*, a cura di Andrea Casalegno, Milano, Mondadori.
- Musil, Robert, [1943] 1998. *L'uomo senza qualità*, a cura di Adolf Frisé,

- Torino, Einaudi.
- Nietzsche, Friedrich, 2004². *Frammenti postumi. Inverno 1870-71 – Primavera 1872*, a cura di Giuliano Campioni, Milano, Adelphi.
- Porter, James I., 2025. «La teoria del sublime secondo Auerbach», in *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, a cura di Matthias Bürgel, Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese, *Polythesis. Filologia, interpretazione e teoria della letteratura* 7, 25-45.
- Rivoletti, Christian, 2007. «Postfazione a *Romanticismo e realismo*», *Allegoria* 56, 28-35.
- Sini, Carlo, 2006. *Auerbach: il filologo sintetico*, in *Da parte a parte. Apologia del relativo*, Pisa, ETS, 7-28.
- Spitzer Leo, [1963] 1967. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, tr. it. di Valentina Poggi, Bologna, il Mulino.
- Tortonese, Paolo, 2009. *Erich Auerbach, la littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.
- Warburg, Aby, [1929] 2002. *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno.

Polythesis ringrazia gli esperti revisori del fascicolo 8

Ardovino, Adriano
Bertini, Mariolina
Goldmann, Julius
Gubbini, Gaia
Infurna, Marco
Lazzerini, Lucia
Lyon-Caen, Boris
Mannweiler, Caroline
Marcozzi, Luca
Mazzoni, Guido
Müller, Olaf
Pietrobon, Ester
Pietromarchi, Luca
Premi, Nicolò
Restuccia, Francesco
Scarlato, Chiara
Scuderi, Attilio
Valagussa, Francesco
Zatti, Sergio

