

ENZA DEL TEDESCO

“LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA”

Il romanzo di formazione

A.A. 2019 – 2020

A poco più di vent'anni dalla pubblicazione del libro di Franco Moretti su *Il romanzo di formazione*, gli Atti del Convegno organizzato dalla Società italiana per lo studio della modernità letteraria (MOD) a Firenze tra il 6 e l'8 giugno 2005, ne riprendono l'argomento in una ulteriore analisi che, pur mantenendo il testo dell'86 come imprescindibile punto di riferimento, tende ad una ridefinizione dei parametri connotativi e delle coordinate spazio-temporali del *Bildungsroman*.

Dall'ampia ricognizione teorico-critica di Mario Domenichelli, alle esaustive e pertinenti indagini di Guido Baldi e Clelia Martignoni sulla ricorrenza del "genere", oltre che in ambito anglosassone e francese, anche nella prassi letteraria dell'Ottocento e del Novecento italiano, alle puntuali e penetranti letture di Vittorio Spinazzola e Giovanna Rosa di alcuni tra i testi che più emblematicamente ne dimostrano le specifiche e caratteristiche modalità nell'evoluzione della narrativa italiana otto-novecentesca (*Pinocchio*, *Cuore*, *Agostino*, *L'isola di Arturo*, *Ernesto*), il volume riprende così, da un lato, le fila di un discorso, e di una riflessione, mai veramente esauriti né interrotti e, insieme, offre – con il contributo dei molti studiosi che hanno collaborato alla sua stesura – una panoramica della produzione romanzesca italiana negli ultimi due secoli, evidenziandone la rilevanza dell'apporto sia alla configurazione che alla persistenza del *Bildungsroman* in ambito europeo.

€ 60,00

ISBN 978-884671796-2



9 788846 717962

MOD

Il romanzo di formazione
nell'Ottocento e nel Novecento

MOD
Società italiana per lo studio della modernità letteraria

Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento



a cura di

Maria Carla Papini
Daniele Fioretti
Teresa Spignoli

Edizioni ETS

MOD
Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria

LA MODERNITÀ LETTERARIA
collana di studi e testi

diretta da
Anna Dolfi, Alessandro Maxia, Nicola Merola
Angelo R. Pupino, Giovanna Rosa

[1]



www.edizioniets.com

Chi fotocopie un libro lo uccide lentamente.
Priva l'autore e l'editore di un legittimo guadagno,
che può essere recuperato solo aumentando
il prezzo di vendita.
Il libro, in quanto patrimonio di una memoria storica
e di una cultura sempre viva, non può e non deve morire.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti
del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto
dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento

a cura di
Maria Carla Papini
Daniele Fioretti
Teresa Spignoli

© Copyright 2007

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino (Firenze)

ISBN 978-884671796-2



Edizioni ETS

NOTA

Il presente volume raccoglie le relazioni e le comunicazioni tenute durante il Convegno su *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, organizzato dalla Mod (Società italiana per lo studio della modernità letteraria) presso l'Aula Magna del Rettorato e l'Aula Grande del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze, nei giorni 6-8 giugno 2005.

Nell'ordine di successione della raccolta, i testi delle relazioni precedono quelli delle comunicazioni e, in entrambi i casi, sono ordinati secondo un criterio cronologico, in base al tema trattato. Le comunicazioni di argomento generale, o che comunque prendono in considerazione un lungo arco temporale, sono state anteposte a quelle inerenti ad ambiti più circoscritti dal punto di vista tematico e cronologico. Il riferimento è all'anno di pubblicazione dell'opera trattata, tranne nei casi in cui la pubblicazione postuma disti eccessivamente dalla data di stesura, che è stata allora preferita nell'ordine di collocazione.

I curatori

Maria Carla Papini
Daniele Fioretti
Teresa Spignoli



RELAZIONI

MARIO DOMENICHELLI

IL ROMANZO DI FORMAZIONE
NELLA TRADIZIONE EUROPEA

1. *Un genere tedesco*

Un'idea persistente in Germania è che il *Bildungsroman* sia tipicamente tedesco, e che si trovi come paradigma letterario dell'esperienza di formazione tedesca in Jean Paul, *Flegeljahre* (1804-5), come in Thomas Mann, da *Buddenbrooks* (1901), a *Der Zauberberg* (1924), al *Doktor Faustus* (1947), o nello Hermann Hesse di *Demian* (1919), *Siddharta* (1922), *Steppenwolf* (1927), *Das Glasperlenspiel* (1943).¹ Nella stretta accezione del termine il *Bildungsroman* certo nasce nella Germania della fine del Settecento, e il suo paradigma è *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1797) di Goethe. Siamo dopo la rivoluzione francese, e il romanzo di formazione, come spesso si dice, testimonia dell'avvento del mondo borghese. Tuttavia, se non lo si concepisce solo negli stretti termini del modello goethiano, il romanzo di formazione è un genere più antico. Occorrono comunque definizioni, un po' per chiarire i termini del discorso che stiamo iniziando, e un po' perché oggettivamente una classificazione serve a delimitare il campo di osservazione. Intanto mi pare ovvio dire che le definizioni, non la cosa in sé, ma certo le definizioni, nascono in area tedesca nell'Ottocento. Formazione in tedesco si dice *Bildung*, e romanzo di formazione si dice *Bildungsroman*. *Bildung*, del resto, è il dare forma, il plasmare, il modellare, dare figura, e *das Bild* equivale a immagine, quadro, ritratto, fotografia; *der Bildner* è il creatore di immagini, statue, quadri; *der Bildbauer* è lo scultore, e *Bildung* è anche la costruzione, il costruire, il formare, il dare forma al carattere (*den Charakter bilden*) o il coltivare lo spirito (*den Geist bilden*).

Il termine *Bildungsroman* si trova, forse per la prima volta, intorno al 1819-20 in due conferenze di Karl von Morgenstern (*Über das Wesen des*

¹ Si vedano i lavori di R.P. SHAFFNER, *The Apprenticeship Novel*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1983; J. JAKOBS, *Wilhelm Meister und Seine Brüder*, München, W. Fink, 1972; J. SCHARFSCHWERDT, *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, Metzler, 1967, pp. 111-113. A proposito di quella forma particolare di *Bildungsroman* che è il romanzo della formazione dell'artista, si veda H. MARCUSE, *Der deutsche Künstlerroman* (1922), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

Bildungsroman e *Zur Geschichte des Bildungsromans*), con l'idea che la *Bildung* si strutturi narrativamente sul filo di una *Tendenza* alla *schön-menschlicher Bildung*.² Tuttavia, l'uso che in tedesco ancora si fa del termine *Bildungsroman* si deve probabilmente a Wilhelm Dilthey che, dopo averlo utilizzato nella sua biografia di Schleiermacher nel 1870, ne dà una definizione nel suo lavoro su Hölderlin (*Das Erlebnis und die Dichtung*, 1906), nel contesto di una storia del genere riallacciando l'*Hyperion* alla serie di romanzi tedeschi tutti connessi all'influsso di Rousseau. Dilthey distingue tra la formazione di sé dell'uomo attivo, il romanzo di formazione dell'artista e il romanzo di formazione della natura eroica.³ Su questa base e sulla base di ciò su cui tutti gli esegeti e gli storici del romanzo di formazione insistono e cioè che il tema del *Bildungsroman* sia la formazione, l'autoformazione dell'individuo, nella prospettiva dell'estetica hegeliana,⁴ noi crediamo di poter dare una prima classificazione dalla quale partire e da mettere in discussione:

1. il romanzo della formazione borghese (Goethe, *Gli anni di noviziato*);
2. la formazione del poeta, dell'artista (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*);
3. la formazione della natura eroica (Hölderlin, *Hyperion*).

Aggiungiamo due categorie trasversali e cioè:

4. Il romanzo della via smarrita, del disinganno e dello smarrimento;
5. La parodia, o controcodificazione del genere.⁵

² Si può vedere sulla storia del termine e l'uso che ne viene fatto da Morgenstern e da Dilthey la *Nachwort* di E. BAHR, a J.W. GOETHE, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Stuttgart, Reclam, 1982, pp. 643-46. Rinvio anche a R. SELBMAN, Hrg., *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, «Wege des Forschung», Bd 640, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988; G. MAYER, *Der deutsche Bildungsroman von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 1992.

³ W. DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), Leipzig, B. G. Taubner, 1910⁵; *Leben Schleiermachers*, Berlin, G. Reimer, 1870.

⁴ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. MERKER, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1978, vol II pp. 1447-8. Per Hegel il romanzo è la moderna epopea borghese: «Il romanzo nel senso moderno presuppone una realtà già ordinata a priori, sul cui terreno esso, nella propria cerchia e riguardo sia alla vivacità degli avvenimenti che agli individui e al loro destino, cerca di ridare alla poesia, nei limiti in cui ciò è possibile con i presupposti dati, il diritto da lei perduto. Perciò una delle collisioni più comuni e più adatte per il romanzo è il conflitto della poesia del cuore con la prosa contrastante dei rapporti e l'accidentalità delle circostanze esterne. Si tratta di un dissidio che o si scioglie tragicamente e comicamente, o trova il suo adempimento nel fatto che da un lato i caratteri, che dapprima sono in contrasto con l'ordine comune del mondo, imparano a riconoscere in esso l'autentico ed il sostanziale, si riconciliano con i suoi rapporti e vi entrano operosamente, mentre però dall'altro cancellano da ciò che fanno e compiono la forma prosaica, sostituendo alla prosa esistente una realtà resa affine ed amica alla bellezza e all'arte». Hegel, pare chiaro, ha in mente proprio *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, e insieme una filosofia del destino borghese che prende forma nel romanzo nel quale si deposita un'intera concezione del mondo e della vita che giunge a manifestazione nell'avvenire individuale che è il centro di tutto.

⁵ MAYER, *Der deutsche Bildungsroman*, cit., struttura il suo lavoro esattamente come dialettica

2. Bildungsroman e pedagogische Roman e self-fashioning

Occorre fare una prima distinzione tra *Bildungsroman* e quello che in italiano potremmo definire come romanzo pedagogico⁶ e che ha come modello, come paradigma generale, direi, l'*Emile* (1762) di Rousseau. Nell'opera di Rousseau si tratta di un'educazione, di una formazione del sé individuale, ma il romanzo pedagogico che delinea i tratti, gli stadi di un'educazione ideale, e che spesso ha tendenze utopiche, o traccia anche un percorso verso l'utopia è pertanto, spesso, anche collettivo, come capita per esempio, con la «provincia pedagogica» della continuazione di *Lehrjahre* in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (edizione definitiva nel 1829) e con la sua fonte e cioè le ultime due parti del romanzo del Pestalozzi, *Leonardo e Gertrude* (1781-1787). Se nelle prime due parti del romanzo pedagogico di Pestalozzi si descrive una situazione di sfruttamento e di miseria, di seguito si indica come, attraverso l'educazione del popolo, qui delle masse contadine, le cose possano e debbano cambiare indirizzandosi verso una condizione ideale di giustizia sociale. In questo tipo di *pedagogische Roman*, il protagonista è spesso il maestro, e ciò che è al centro dell'attenzione è l'*institutio* stessa, sono i dispositivi educativi; la messa a fuoco è sull'architettura del processo di formazione, o sull'*architectus*, colui che dà forma, costruisce, scolpisce nell'allievo, per stadi, e con sapienza, l'immagine ideale del proprio insegnamento di vita e virtù.

Nel *Bildungsroman*, invece, il protagonista è invariabilmente colui che costruisce la propria formazione attraverso l'esperienza delle cose e della vita, e il maestro o i maestri, o le maestre, spesso maestre di sentimento e d'amore, fanno da spalla, quando non sono spostati in cornice, o sul fondo del quadro, anche se di là esercitano la loro influenza formatrice, spesso alla libertà nel senso di realizzazione dell'individuo secondo la prospettiva hegeliana. La tensione alla libertà, o alla scoperta di un difficile equilibrio tra individuo e mondo sociale, come dice Hegel, definisce tutti gli stadi formativi verso la costruzione dell'individuo, e dell'individualismo borghese, come compromesso tra «prosa» e «poesia». In ogni caso si tratta di *Selbstbildungsroman*, del romanzo di autoformazione, e di autocostruzione dell'io. Romanzi di *Self-fashioning*, dunque, per usare una definizione di Stephen Greenblatt⁷ che ci è utile poiché nel «darsi forma» Greenblatt identifica come uno dei motivi portanti della nuova cultura rinascimentale a partire, di-

tra *Bildungsroman* e *Antibildungsroman*, o in chiave di parodia o in chiave di *Verbdildung*, e cioè di formazione negata.

⁶ R. GRANDEROUTE, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève, Slatkine, 1985.

⁷ S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, Chicago University Press, 1980.

remmo noi, dall'umanesimo fiorentino per approdare, con l'emergere della borghesia, della classe media, fra Cinque e Seicento, a una serie di personaggi letterari che costruiscono la propria identità e il proprio senso di appartenenza, o non appartenenza, attraverso l'esperienza, gli incontri, la propria *hybris*, a volte con risvolti tragici, a volte con risvolti grotteschi.

3. Genealogie

A proposito della genealogia di questo genere tedesco, di solito si dice che scaturisce dalle storie cavalleresche (nel medievalismo romantico) in combinazione con i libri delle *horae* in versione pietistica, e comunque dalle pratiche introspettive del pietismo.⁸ Aggiungiamo una complicazione classificatoria: una sicura ascendenza genealogica pare a me essere il genere delle *Confessioni* (da Sant'Agostino, a Rousseau, a Ippolito Nievo) e dunque, in qualche modo il genere delle scritture autobiografiche o che si danno come tali e che, in qualche modo, contengono sempre il romanzo della storia dell'Io proprio nei modi del romanzo di formazione. Ho dunque intenzione di ripercorrere una possibile genealogia del romanzo di formazione distinguendolo dal *Bildungsroman* poiché mi pare che il termine tedesco abbia un'applicazione più delimitata.

Vale la pena di notare come il romanzo pedagogico, anche o soprattutto individuale, abbia a che fare con la cultura aristocratica francese tra Sei e Settecento e come ciò serva a individuare un altro ramo genealogico del genere, quello dei trattati di *institutiones*, gli *specula principis* e i manuali di formazione dell'uomo di corte e del gentiluomo. Mi riferisco naturalmente alla discendenza del Fénelon de *Les aventures de Télémaque* (1699), un'opera dedicata alla formazione del Delfino di Francia, ma comunque, almeno in senso tecnico, *Bildungsroman*, in cui vengono esposte idee su di un governo illuminato del mondo, e si traccia però la storia di un'evoluzione spirituale, anche se nei termini convenzionali dell'*Institutio Principis*.⁹

Diversa, se non opposta, è la prospettiva della *Histoire comique de Francion* (1623, 1633) di Charles Sorel. Si tratta, come dice Fausta Garavini nella sua edizione francese dell'opera, di un *Bildungsroman*, «où le personnage-auteur diverse ses désirs et ses frustrations».¹⁰ Abbiamo qui

⁸ Si veda, per esempio, MARCUSE, *Der deutsche Künstlerroman*, cit., pp. 10-11.

⁹ GRANDEROUTE, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, cit., inizia proprio con l'analisi del romanzo di Fénelon.

¹⁰ C. SOREL, *Histoire comique de Francion*, édition de 1633 présentée par F. GARAVINI, Paris, Gallimard, 1996, p. 21.

un romanzo di formazione a rovescio, un *Verbildungsroman*, in effetti, che si articola sul crollo delle illusioni, e parla la lingua comica e satirica del disinganno, dell'impossibilità di realizzazione dell'individuo in un mondo indegno, se non in modo indegno. Un altro libro genealogicamente interessante è *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788) dell'Abbé Barthélemy, che è più una raccolta di curiosità e descrizioni antiquarie, ma che contiene anche l'idea del viaggio come apprendimento, evoluzione dello spirito, come nel caso di *Die Geschichte des Agathons* di Wieland (1766-7/1794), uno *speculum* e un'*institutio principis*, tuttavia *ad usum democratiae* poiché Agatone è destinato a diventare il capo di uno stato democratico, e tutta la sua formazione va in questo senso. Tornando all'*Anacharsis* di Barthélemy come romanzo di formazione filosofica, si veda per esempio il cap. LXXVIII, *sur le bonheur*, o la chiusa che porta l'*itinerarium mentis et vitae* di Anacharsis verso la natura.¹¹ Infine, come controcodificazione, quella che si trova spesso anche nello sviluppo del *Bildungsroman* nelle sue versioni ironiche, non posso che citare *Candide* (1759) di Voltaire. Ma c'è, fra le possibili fonti di *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe che fornisce il paradigma del genere, un libro che ci fa percepire un altro tratto genealogico importante. Parliamo del *Roman Comique* di Scarron (parte prima 1651, parte seconda 1657). Si tratta delle avventure picaresche di una *troupe* teatrale alquanto sgangherata¹² che molto fanno pensare, senza pretendere alcun rinvio diretto, alla *Theatralische Sendung*, e cioè alla prima stesura della prima parte del *Meister*, o meglio a quel romanzo non finito, poi rifuso in *Lehrjahre*.¹³ Tenterò di di-

¹¹ L'ABBÉ BARTHELEMY, *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle*, 4 tomes, Paris, Aimé Payen, 1838, tome 4, pp. 227 sgg., e cap. LXXXII, pp. 293, in cui ci pare di trovare una qualche ispirazione dell'*Hyperion* di Hölderlin, in cui il protagonista si batte per la libertà della Grecia, finendo poi, in tutto per la morte dell'amata, con il trovare requie solamente nella natura. Scrive Barthélemy: «Ce fut alors qu'expira la liberté de la Grèce. Ce pays, si fécond en grands hommes, sera pour long-temps asservi aux rois de Macédoine. Ce fut alors aussi que je m'attachai d'Athènes, malgré les nouveaux efforts qu'on fit pour me retenir. Je revins en Scythie, dépouillé des préjugés qui m'en avaient rendu le séjour odieux. Accueilli d'une nation établie sur les bords du Borysthène, je cultive un petit bien qui avait appartenu au sage Anacharsis, un de mes aïeux. J'y goûte la calme de la solitude; j'ajouterais, toutes les douceurs de l'amitié, si le cœur pouvait réparer ses pertes. Dans ma jeunesse je cherchai le bonheur chez les nations éclairées; dans un âge plus avancé j'ai trouvé le repos chez un peuple qui ne connaît que les biens de la nature».

¹² Sulla tradizione nella quale si inserisce il romanzo di Scarron vale ancora la pena di vedere l'introduzione di V. FOURNEL all'edizione del romanzo da lui curata (Paris, P. Jannet, 1872); si veda anche l'edizione curata da E. MAGNE, Paris, Garnier, 1967.

¹³ Per una qualche ragione è proprio questa prima stesura finita nel 1785 e poi rifusa in *Lehrjahre*, pubblicato nel 1795-96, quella che si trova più facilmente in traduzione italiana. Si vedano: *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, trad. di E. CASTELLANI, introduzione di R. FERTONANI, Milano, Mondadori, 1979 (con undici ristampe fino al 2006); *Wilhelm Meister. La vocazione teatrale*,

mostrare in seguito quanto questa derivazione abbia rilevanza in tutto il nostro discorso.

4. *L'armi, gli amori: il disinganno, lo smarrimento*

Fin dal medioevo ci sono molti esempi di finzioni romanzesche che illustrano un percorso formativo di casta, e che spesso passa attraverso la guerra e l'amore. In genere si tratta di un giovane *miles*, un *miles christianus*, di un giovane cavaliere – Perceval, Guerrin Meschino, Amadigi, Ruggiero, o Rinaldo – che deve cercare, attraverso il mestiere delle armi, l'individuazione del proprio destino, della propria identità, la conferma della propria appartenenza, secondo un *itinerarium* presente in tutto il romanzo cavalleresco, e in cui attraverso l'erranza il giovane cavaliere trova o traccia la propria strada verso l'affinamento della virtù, per giungere spesso a un matrimonio fondativo di una dinastia. Questo romanzo della formazione eroica del *miles* traccia una strada parallela, spesso confusa, o fusa, con la via della *imitatio Christi* verso la santità il cui esempio forse più ovvio è la biografia di Francesco d'Assisi di Bonaventura da Bagnoregio.¹⁴ Tra le storie di formazione del *miles* c'è sicuramente un'eccezione notevole: le storie di Troilo, dal *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, attraverso le traduzioni e riscritture di Guido delle Colonne, Lefèvre, Caxton, per approdare al Boccaccio del *Filostrato* (verso il 1335-40) al Chaucer del *Troilus and Cressyde* (verso il 1383-85), allo Shakespeare di *Troilus and Cressida* (1602 ca.). Le storie di Troilo, ci interessano, perché, per esse, in varia misura e vario modo si produce un effetto di *desengaño*, come conclusione del tragitto, della scultura di sé che non riesce a formarsi nell'ideale lontano e perduto, inattuato e sconfitto dalla realtà del vivere, dai tradimenti del codice che hanno il sopravvento. Troilo, per armi e amori, si trova, alla fine del percorso, semplicemente smarrito, e, smarrito, non trovando strada, né senso, né identità, muore «miseramente», non della *belle mort* che darebbe senso compiuto alla sua *Bildung*, alla sua strada, alla sua vita, ma «miseramente» come si legge nel *Filostrato* e come viene poi ripetuto in Chaucer, mentre in *Troilus and Cressida* di Shakespeare, a Troilo viene persino sottratta la morte, e viene lasciato smarrito sul campo di battaglia, in preda al

trad. di M. BIGNAMI, introduzione di N. SALTO, Milano, Garzanti, 1977, con otto ristampe fino al 2002; *La missione teatrale di Wilhelm Meister*, trad. di G. PIAZZA, introduzione di L.A. CHIUSANO, Milano, Rizzoli, 1994, seconda edizione 2001.

¹⁴ La cosiddetta *Legenda*, composta dopo il 1257, è veramente il modello agiografico per eccellenza e stabilisce il modello eroico della vita perfetta e perfetta adesione all'*imitatio Christi*.

furore e alla confusione, con le sue ultime parole, vergogna e ignominia, a siglare quel suo percorso smarrito che ci porta dentro il Seicento.¹⁵

Ci pare non tanto curioso, forse ovvio, notare come nella narrativa della prima guerra mondiale, da Hemingway, a Remarque, a Céline, si ritrovi se non lo stesso, però un simile itinerario verso lo smarrimento, o, di converso, una *Bildung* al contrario, che non porta a un'affermazione di identità, nel senso di appartenenza a una collettività, ma una dichiarazione, o una constatazione di non appartenenza, e dunque, in qualche misura, a una perdita di identità. In *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1929), il protagonista, Paul, constaterà, prima di morire che egli appartiene solo alla guerra, e che non c'è più alcun luogo a cui egli possa tornare, e che la sua è una generazione tagliata e davvero perduta sui campi di battaglia. Il tenente Henry in *A Farewell to Arms* (1929) di Hemingway, avrà la guerra e l'amore, ma la sua esperienza di costruzione di sé si risolverà con la sua diserzione, con il suo smarrirsi nel caos della sconfitta a Caporetto, la sua fuga in Svizzera con l'infermiera Kathy, il parto infelice che ucciderà lei e il nascituro, e lo smarrimento totale di Henry in un universo privo di senso, in cui l'esperienza finale non è che il disinganno. In *Voyage au bout de la nuit* (1932) di Céline, Bardamu, alle prese con una guerra folle, decide che lui deve essere l'unico vigliacco, e l'esperienza della guerra fa sì che egli divenga, si ritenga, venga ritenuto per suoi comportamenti le sue idee un rinnegato ovunque, «un infâme et répugnant saligaud» honte du genre humain¹⁶ e questo perché è l'unico a vedere, a capire, ad avere maturato una comprensione fonda delle cose nella follia violenta, spietata, feroce, del mondo. In guerra o in pace, gli esempi di questo smarrirsi e compiersi, o interrompersi del tragitto nello smarrimento, nei romanzi di formazione del Novecento ovviamente si moltiplicano.

5. *Il Bildungsroman come filosofia del destino borghese e la tradizione picaresca in Spagna, in Germania, in Inghilterra*

La nostra tesi è che ciò che ancora oggi si intende per romanzo di formazione, non nasca dopo, o verso, o nei pressi della Rivoluzione francese

¹⁵ Rinvio a M. DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa: 1513-1915*, Roma, Bulzoni, 2002, cap. V, pp. 223-270; ID., *The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue, sword*, in «Shakespeare Yearbook», n. 10, 1999, pp. 427-59; ID., *La clôture d'amour dans les histories de Troie*, in *La clôture, textes réunis par X.-L. SALVADOR*, Bologna, CLUEB, 2005.

¹⁶ L.F. CELINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 151; cfr. trad. it. di A. ALEXIS, *Viaggio al termine della notte*, Milano, Corbaccio, 1933, p. 109.

– questa è anche la tesi di Franco Moretti,¹⁷ sulla scorta di Lukács – ma si radichi in realtà nel Cinquecento, nella prima modernità, e si origini e sviluppi come *variatio* epocale a partire dall'epica e dal romanzo cavalleresco, sicché non è affatto necessario aspettare la rivoluzione francese che ne sancirebbe la nascita, anche se questo è certamente vero, ma solo in una prospettiva che individui il proprio punto di fuga tra il Goethe di *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e la Jane Austen di *Pride and Prejudice* (1797-1813). In realtà il tipo di romanzo in cui la *Bildung* si dà in un tragitto che porta all'affermazione della borghesia, o eventualmente a un matrimonio tra aristocrazia e borghesia, non appare soltanto dopo la grande rivoluzione. Di fatto, spesso, anche prima degli anni novanta del Settecento si hanno romanzi in cui, per agnizione che risolve il problema, o anche senza agnizione, come capita in *Pamela* (1741) di Richardson, il matrimonio tra borghesia e aristocrazia va a siglare assai significativamente alcune storie importanti. Lo stesso Lukács, del resto, in *Goethe und seine Zeit* (1947)¹⁸ vede come il *Meister* sia il prodotto "einer Übergangskrise", di una crisi di superamento, di oltrepassamento, la crisi dell'ideale umanitario borghese dal quale del resto nasce l'utopia goethiana del castello di Lotario e della Società della Torre.¹⁹ In realtà *Gli anni di noviziato*, come scrive Marcuse, sono nel loro insieme un «romanzo dell'artista», nel senso che c'è un'evoluzione dello stesso, dalla *Theatralische Sendung*, agli anni di noviziato e al superamento del gioco, dello *Spiel* teatrale, al superamento della finzione verso un'accettazione piena e consapevole della vita, sicché, sempre in chiave di individualismo borghese esemplificato dal destino d'artista, si passa dall'arte come menzogna e finzione, e addestramento alla vita, alla vita stessa vissuta come opera d'arte, e alla maturazio-

¹⁷ F. MORETTI, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987; trad. it. *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999. Moretti insiste sull'interconnessione tra storia, la storia, il senso della storia che parte, secondo Lukács, dalla rivoluzione, e la *Bildung*, il *Bildungsroman*. La tesi è netta, e mette insieme, in modo interessante, la nascita del romanzo storico e la nascita del *Bildungsroman* a partire da quella coscienza storica che si ha a partire dalla Rivoluzione francese e dal trionfo della borghesia. A noi pare che le cose stiano non proprio così, e che la consapevolezza borghese, l'ideologia borghese, eventualmente la voglia di nobilitazione della borghesia, o di imposizione del sistema borghese di valori come principio di realtà – questo è il punto – nascono assai prima della Rivoluzione francese. Le storie di *Bildung* a contatto con il mondo sono anche prerivoluzionarie, e prerivoluzionarie sono anche le *stigmata* borghesi del romanzo.

¹⁸ Salzburg, Aufbau Verlag, 1950, p. 36. Abbiamo tuttavia letto LUKÁCS nella traduzione inglese, *Goethe and his Age*, London, Merlin Press, 1968 (trad. di R. ANCHOR), p. 32. Si veda al proposito la *Nachwort* di BAFIR all'edizione Reclam del romanzo di Goethe, cit., p. 654.

¹⁹ Ovviamente la prospettiva è ancora quella definita da Hegel, come è chiaro anche dal titolo della voce uscito a firma di LUKÁCS su *Literaturnaja enciklopedija* (vol IX), 1935: «Il romanzo come epopea borghese».

ne dunque dell'antica *téchne tou biou*, l'*ars vivendi* come obiettivo di consapevole maturazione dell'artista.²⁰

Bildungsroman, ovviamente, implica due cose, un percorso di autotrasformazione (ma questo ancora dico con cautela), e un romanzo, una forma finzionale, narrativa, e insomma una biografia immaginaria, la storia di una vita, più spesso di un tratto di vita, di solito, quello che include infanzia, adolescenza, giovinezza, uno, o l'altro, o l'altro ancora di questi tratti, o tutti e tre. Se l'idea è quella hegeliana che il *Bildungsroman* debba contenere la maturazione di un consapevole individualismo borghese, e l'approdo dunque a un'identità e al senso di appartenenza alla borghesia, a me pare, che, in fondo, anzi in principio, il primo *roman* del genere sia *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1525-1554), e che, dunque, in origine, il genere, o sottogenero, filone, o sottofilone, di cui ci si sta occupando sia più o meno strettamente o lassamente connesso alla picaresca che, del resto, è all'origine del romanzo moderno,²¹ e non a caso poiché invero appartiene al momento di formazione originaria e di presa di consapevolezza della classe media, in Inghilterra come in Spagna, nel secondo Cinquecento. Nel Seicento tedesco, a partire esattamente da una riconversione parodistica del romanzo cavalleresco, così come capita del resto anche nella *Vida de Lazarillo*, Grimmelshausen compone il *Simplicius Simplicissimus* (1668) che riprende dal *Parzival* di Wolfram von Eschenbach (1200-1210) il to-

²⁰ MARCUSE, *Il romanzo dell'artista*, cit., p. 111: «Non era solo il dominio e la trasfigurazione poetica della realtà che pareva raggiunta ai romantici nel *Guglielmo Meister*, essi vedevano realizzata, in quell'opera, anche un'altra delle loro esigenze fondamentali: la conquista e l'elaborazione di un'arte del vivere». Sulla tradizione testuale della *téchne tou biou* si veda M. FOUCAULT, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2002.

²¹ GRANDEROUTE (*Le roman pédagogique*, cit., vedi pp. 10-11), nel valutare in introduzione l'influsso della tradizione picaresca sul genere del romanzo di formazione, scrive che laddove il romanzo pedagogico (caratterizzato dalla coppia maestro-allievo, che c'è ovviamente anche in *Lazarillo*, in modo controcodificato, perché il maestro, il vecchio mendicante cieco, c'è, ma è un cattivo e crudele maestro) è caratterizzato da una sorta di schema provvidenziale e comunque ogni evento, ogni personaggio fanno parte del piano educativo predisposto, se non dal maestro, da qualche forma di provvidenza, il romanzo picaresco, come allora in qualche misura anche il romanzo cavalleresco è caratterizzato dall'alea, dall'azzardo, dal vento del caso. La distinzione parrebbe importante, se però non si considera che in realtà, anche nella tradizione picaresca, l'alea, l'aleatorietà è del tutto apparente, e il tragitto si tende o verso un tentativo di autopromozione sociale – *Lazarillo* – o verso il pentimento e la conversione – come in *Guzmán de Alfarache* di Alemán, o nel tragitto del picaresco tedesco, il *Simplicius* di Grimmelshausen. Un'altra più remota radice da elencare è quella che si trova nei romanzi della tarda antichità, nei romanzi alessandrini, spesso legati per allegoria e simbolismo, e magari per rovesciamento parodistico, al *Simposio* platonico (soprattutto la storia di Eros e Psyche) e che spesso hanno un andamento picaresco e che potremmo esemplificare con *Le metamorfosi* di Apuleio e, prima, con i romanzi del genere del *Satyricon* di Petronio.

pos dell'ingenuità di Perceval fanciullo che, nel vedere i cavalieri in vivaci colori e armature lucenti, in quella che Chrétien definisce *gaste foretz* li prende per angeli, e individua così il proprio destino, e la propria strada, poiché, invero, sempre di questo si tratta, della strada da cercare verso la vita perfetta, o in una inesausta ricerca del principio misterioso simboleggiato nel Graal, trovato e non riconosciuto da Perceval, dunque anche lui perduto in un'erranza senza fine. In Grimmshausen, Simplicius, prende invece i cavalieri per lupi, animali selvaggi e pericolosi come in effetti sono, e da quel momento prende il via il suo itinerario esperienziale, e di formazione, per rinchiudersi in cerchio: Simplicius trova rifugio dagli orrori del mondo e della guerra nella foresta presso un eremita che gli impartisce l'educazione cristiana alla vita contemplativa e al disprezzo del mondo. Morto l'eremita Simplicius si immerge nel mondo e nella guerra facendosi soldato. Solo alla fine Simplicius scopre che l'Eremita era il suo vero padre, un nobile cavaliere che aveva abbandonato il mondo, e anche lui stanco della ferocia e della volgarità del mondo decide di ritirarsi in romitaggio, sicché alla fine del suo itinerario nulla in realtà Simplicius ha imparato se non la malvagità del mondo che, alla fine, egli abbandona.

6. La formazione dell'io come movimento sull'asse sociale: dalla picaresca al romanzo borghese in Inghilterra tra Sette e Ottocento

Nel Settecento inglese, del resto, nel momento in cui nasce il grande romanzo borghese, come mostra Paulson,²² la matrice picaresca rimane assai importante, e si danno così alcuni romanzi di formazione che trac-

²² R. PAULSON, *Satire and the Novel in 18th Century England*, New Haven and London, Yale University Press, 1967; si vedano anche R.S. STONE, *Picaresque Continuities. Transformation of Genre from the Golden Age to the Goethezeit*, Orléans, University Press of the South, 1998 (cap. VI su Picaresca e Bildungsroman); R. ALTER, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1965; A. PARKER, *Literature and the Delinquent: the Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 1967; D.H. MILES, *The Picaresque's Journey to the Confessional: The Changing Image of the Hero in the German Bildungsroman*, in «PMLA», n. 89, 1974, pp.980-992; A. BLACKBURN, *The Myth of the Picaresque: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554-1954*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1979; R. BJORNSON, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison, University of Wisconsin Press, 1977. Sull'influsso della picaresca sul romanzo inglese di formazione tra Sette e Ottocento si vedano J. BUCKLEY, *Seasons of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1974; T. JEFFERS, *Apprenticeships. The Bildungsroman from Goethe to Santayana*, New York, Palgrave, 2005.

ciano quel percorso di mobilità sull'asse sociale che è così caratteristico del romanzo di formazione, tra aristocrazia, borghesia, proletariato. Questo tipo di movimento, presente nei romanzi di Defoe, Richardson o Fielding, viene perfettamente esemplificato in *A Tale of Two Cities* (1859) di Dickens. Nel grande romanzo storico della piccola borghesia sulla rivoluzione francese, il tragitto è rovesciato e sdoppiato. Da una parte Charles Evremond, grande aristocratico, sceglie la polarità borghese, la vita borghese, e dunque si muove verso il basso sull'asse sociale rinunciando al suo status, e abbracciando dunque la nuova ideologia; dall'altra parte Sidney Carton, il suo sosia, ha evidenti tratti aristocratici, e muore al suo posto, come aristocratico appunto, sulla ghigliottina, per un sacrificio d'amore che lo farà salire come il Lancillotto di Chrétien sulla carretta dell'infamia (*Lancelot ou le chevalier de la charrette*). Lo schema simbolico è semplice: la fine dell'aristocrazia dà spazio evidentemente alla borghesia, la quale assume come tratti salienti della *Bildung*, dell'educazione, del *self-fashioning*, quegli stessi tratti aristocratici.²³

Ma, in Dickens, ovviamente, la questione dell'ascesa sociale, della costruzione di sé come *gentleman*, di una costruzione vanificata, l'abbiamo con la storia di Pip in *Great Expectations* (1861). Ma Pip rimane a metà strada, smarrito, non potrà diventare gentiluomo, il suo percorso di emancipazione e passaggio di classe non si compie, sicché Pip rimane come una sorta di mostro sociale in una metamorfosi che non si compie, non può essere gentiluomo, ma non potrà più nemmeno essere quello che era, proletario. Il disinganno, tuttavia, le grandi attese deluse si risolvono con l'adattamento alla prosa del mondo, per così dire. Pip, rimasto pieno di debiti, si trova un impiego e, attraverso il lavoro, riesce a farsi una modesta posizione, sicché il romanzo del disinganno, si risolve nel romanzo borghese di un per quanto triste adattamento al mondo. Comunque la definizione di un paradigma del *Bildungsroman* come tragitto d'unione di borghesia e aristocrazia, sancito da un matrimonio, deve essere corretto anche alla luce della forte complicazione di un tratto che si trova in tutto l'Ottocento e che si esemplifica nella paura borghese della perdita di status e dunque di identità, con la caduta nell'inferno della miseria, nell'*underworld* sociale in cui si compie evidentemente, spesso, un itinerario picaresco che, con molti indugi e ricadute, dal basso sale verso l'alto corpo sociale, la borghesia, o precipita verso il basso per poi spesso risalire ver-

²³ Si veda la Postfazione a C. DICKENS, *Racconto tra due città*, a cura di M. DOMENICHELLI, Milano, Frassinelli, 2000.

so l'*happy end* e portare, o riportare il soggetto, magari attraverso il disinganno, al posto che per nascita (ancora questo tratto, spesso è presente) gli compete, o al quale comunque ambisce.

La discendenza della picaresca nel romanzo borghese in Inghilterra è davvero legione; ci limiteremo a citare come *exempla* settecenteschi *Le avventure di Moll Flanders* (1722) di Daniel Defoe, e *La storia di Tom Jones, trovatello* (1749) di Henry Fielding. Il percorso di Moll Flanders, come in *Lazarillo* prevede la formazione di una trovatella, di una figlia di nessuno, che attraversa il mondo della miseria, della fame, degli espedienti per sopravvivere, facendosi ladra e prostituta per approdare infine alla vita media, rispettabile e borghese. Defoe, un bel banco di prova per le tesi di Weber, Tawney, Sombart²⁴ sui rapporti tra capitalismo e spirito delle sette protestanti, ha tuttavia anche altri romanzi che compiono un identico o almeno simile tragitto: *Colonel Jack* (1722) è la storia di un altro trovatello che compie la sua *Bildung* tra altri ragazzi di strada e trovatelli, per farsi tagliaborsè e ladro – probabilmente Dickens se ne servì per il suo *Oliver Twist* (1838) – e quindi soldato, essere ridotto in schiavitù liberarsene, arricchire e approdare alla dimensione 'media', 'borghese'. Questi romanzi possono far pensare a un'ulteriore sottoclassificazione, non al *Bildungsroman*, ma al *Verbildungsroman*,²⁵ non un romanzo di formazione, ma, come dire, in controcodificazione, qualche volta satirica, spesso grottesca (in questo *La vida de Lazarillo* è un paradigma formidabile che pare contenere tutti i tratti del genere, o sottogenere, o sottofilone), un romanzo di malformazione, o di deformazione, non un romanzo educativo, ma diseducativo. Ma questa prospettiva sarebbe falsata: più semplicemente e materialmente, si tratta di romanzi di formazione dell'Io alla sopravvivenza in un ambiente sociale crudele, duro, violento, ingiusto, feroce, dal cuore duro, come è quello che si annuncia nel contesto della città della prima modernità, e che si svilupperà pienamente, con finali tragici o felici, nell'Ottocento vittoriano. In questi romanzi non parrebbe esserci l'evoluzione dello spirito, l'*Entwicklung*²⁶ che è prevista nella formula del *Bildungsroman*, ma solo l'evoluzione di un'esperienza cini-

²⁴ W. SOMBART, *Il borghese. Lo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico* (1913), Milano, Longanesi, 1978; R. H. TAWNEY, *Religion and the Rise of Capitalism*, Oxford, Oxford University Press, 1923; M. WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904-5), Roma, Leonardo, 1945, ID., *Le sette protestanti e lo spirito del capitalismo* (1906), Milano, Rizzoli, 1977.

²⁵ Cfr. L. MITTNER, *Dal pietismo al romanticismo*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1971, 116, 2; 361, 3.

²⁶ C. KEHR, *Der deutsche Entwicklungsroman der Jahrhundertwende. Ein Beitrag zur Geschichte des Entwicklungsroman*, Leipzig, B.G. Taubner, 1938; ma cfr. MITTNER, *Dal pietismo al romanticismo*, cit., 12, 2; 108, 1; 112, 1; 115, 1; 236, 2.

ca del mondo; ma anche questo non è del tutto vero: molto alla maniera calvinista, il tragitto solitamente porta non solo all'approdo al benessere borghese ma anche, di conseguenza, al pentimento; e alla conversione religiosa, insomma Dio, in questi romanzi, è sostanzialmente un'istanza borghese.

In ogni caso *Lazarillo*, attraverso il *Tom Jones* di Fielding, è una presenza trasparente in *David Copperfield* (1849-50), o in *Oliver Twist* di Dickens, così come nel *Pinocchio* (1881-1883) di Collodi, che sono gli *exempla* classicissimi del romanzo di formazione borghese. Né in Dickens, né in Collodi, si traccia il passaggio tra borghesia e aristocrazia, né si consuma un matrimonio tra le due classi (quando capita in Dickens, come per esempio, esemplarmente in *A Tale of Two Cities*, l'aristocratico abbraccia i valori della borghesia). Più spesso il passaggio è invece dal mondo basso in cui ci si trova a nascere, o dall'*underworld* picaresco, in cui si cade per i colpi della fortuna, al rispettabile mondo borghese.

7. Il romanzo della formazione libertina in Francia nel Settecento

Nel Settecento, prima della grande rivoluzione, la struttura della *Bildung*, certo non nel senso di formazione borghese, è presente anche in un romanzo aristocratico e libertino come *Les égarements du coeur et de l'esprit* (1736-8). Il romanzo di Crébillon fils è un esempio assolutamente emblematico di formazione di *bonnête homme* settecentesco, e proprio nel senso di affermazione individuale machiavellica, di affermazione del proprio piacere, attraverso cui si dà il dominio sull'altro, attraverso la dissimulazione, l'arte della dissimulazione, nel mondo degli intrighi aristocratici. Certamente, di converso, nel senso picaresco, itinerante, e di passaggio di classe di cui si diceva, la struttura della *Bildung*, o a seconda dei punti di vista della *Verbildung*, è presente ne *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) di Prévost. Le Chevalier, per passione, si precipita con Manon nel basso sociale e attraversa l'*underworld*, come nella classica picaresca cittadina. La coppia sopravvive di espedienti, e in fondo la giovinezza, l'innocenza, la passione autentica sopravvivono agli inganni, le truffe, i tradimenti. Come Lancillotto per amore di Ginevra, des Grieux per amore di Manon accetta di salire sulla carretta dell'infamia e seguire Manon condannata per prostituzione alla deportazione in Louisiana. Alla fine des Grieux spezza la spada scavando la fossa in cui seppellire l'amata morta nella *wilderness* americana, rinunciando così, proprio alla morte di lei, alla propria identità cavalleresca, per acco-

modarsi a un piccolo impiego, sicché, da aristocratico e cavaliere, si farà evidentemente buon borghese, si arrenderà alle forze sociali, e sostituirà il vecchio codice d'amore e guerra, con il nuovo codice minimo della quieta vita borghese a cui approda dopo la tempesta della passione, e il disinganno, lo smarrimento. Significativamente des Grieux viene accusato di avere ucciso Manon e se la cava solo perché viene graziato, ma viene colpito da una violenta febbre che lo tiene a letto per tre mesi. Egli invoca la morte, rifiuta di guarire, ma alla fine viene ridotto alla ragione:

Le Ciel, après m'avoir puni avec tant de rigueur, avait dessein de me rendre utiles mes malheurs et ses châtements. Il m'éclaira des ses lumières, qui me firent rappeler des idées dignes de ma naissance et de mon éducation. La tranquillité ayant commencé de renaître un peu dans mon âme, ce changement fut suivi de près par ma guérison. Je me livrai entièrement aux inspirations de l'honneur, et je continuai de remplir mon petit emploi, en attendant les vaisseaux de France [...]. J'étais résolu de retourner dans ma patrie pour y réparer, par une vie sage et réglée, le scandale de ma conduite.²⁷

Certo, la prospettiva non può che essere quella aristocratica, ma è impressionante come in questo passo paia annunciarsi, con lo spezzarsi della spada, e della giovinezza di des Grieux, e con la morte di Manon, anche l'apocalisse aristocratica, e il nuovo codice di valori piccolo-borghesi.

8. Il romanzo della formazione borghese tra "prosa" e "poesia": Wilhelm Meisters Lehrjahre come romanzo dell'ars vivendi

Il romanzo di Prévost pare a noi già il concretizzarsi della teleologia della prudenza borghese, della «prosa», della quiete, contro la follia, l'erraticità, l'avventura della passione, della giovinezza, della «poesia». Il *telos* borghese, la lezione della vita che impone l'adattamento al mondo pare già decisamente affermarsi. A proposito di teleologia, si può certo distinguere, come fa Grandroute, tra Romanzo pedagogico, *Bildungsroman* e picaresca (o avventura cavalleresca). Nel romanzo pedagogico il progetto educativo è palese, nel *Bildungsroman* esso tende ad apparire come conseguenza delle esperienze di vita; nel romanzo pedagogico l'aleatorietà è ovviamente abolita, essa rimane tuttavia nel *Bildungsroman* ma con minore

²⁷ A.-F. PRÉVOST, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, texte de 1753, suivi des variantes de 1731 avec une introduction et des notes par M. ALLEM, Paris, Garnier, 1957, pp. 241-2. Si veda sull'interpretazione che ne stiamo dando, DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo*, cit., pp. 454-461.

forza propulsiva e di mutazione di quella che ha nella picaresca e, aggiungiamo noi, evidentemente nell'avventura cavalleresca, che è comunque un procedere *ad ventura*, verso le ignote cose a venire.²⁸ A noi pare che si tratti di una questione di libertà: nella formazione eterodiretta è all'opera un discreto dispositivo di potere che permette al maestro di formare l'allievo; nel *Bildungsroman*, un po' come nella picaresca e nell'avventura cavalleresca, si tratterebbe di autoformazione e di autoapprendimento dalle proprie esperienze. Se, tuttavia, si considera il paradigma del genere, e cioè i *Lehrjahre*, ci accorgiamo che tutto questo discorso quantomeno rischia di vanificarsi. Guglielmo Meister scopre infatti che tutto il percorso di formazione che credeva dovuto alla fortuna, al caso, alla propria volontà, alle proprie scelte, date le opzioni capitate, in realtà era già interamente previsto, e che il suo libro, il libro della sua *Bildung*, *gli anni di noviziato*, (come scopriamo al cap. IX del libro Settimo, e ancora al cap. I, e infine al cap. V del libro Ottavo) è già scritto dalla Società della Torre, e segue e descrive, in realtà, i gradi della formazione massonica, da iniziato a maestro.²⁹ Il problema che si pone con la Società della Torre nel romanzo di Goethe è quello, pare a noi, di una poetica dell'esistenza, qui stabilita e predefinita in una teleologia borghese che passa attraverso il metaromanzo, poiché, ovviamente, la biblioteca della torre è come un «castello dei destini incrociati», in cui tutto pare previsto come addestramento al vivere, complesso di strategie e dispositivi che guidano alla presa di contatto con l'Esistente in contrapposizione con il desiderio e il sogno. E la poetica esistenziale definita nel romanzo del destino (*Schicksalroman*) che rispecchia il romanzo che lo contiene è divisa tra normatività classica (e tuttavia anche maturazione di un rapporto borghese e sensato con il mondo) e apertura romantica all'esperienza e alla passione del vivere.³⁰ Quel che è certo è che la maturazione, la formazione di Wilhelm fa le sue vittime, e cioè le figure romantiche di Mignon e del vecchio arpista che memorabilmente incarnano le istanze del sogno e della poesia, e delle quali Guglielmo deve pur liberarsi per approdare alla dimensione della consapevolezza, al disinganno attraverso cui si approda alla prosa, al realismo della vita.

²⁸ Cfr. GRANDROUTE, cit., pp. 10-11.

²⁹ Su tutto questo cfr. per esempio M. SWALES, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 78 sgg.; E.A. BLACKALL, *Goethe and the Novel*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1976, pp. 301-302; W. BARNER, *Zur Turmgesellschaft in Goethe's Wilhelm Meister*, in W.J. LILLYMAN, Hrgs., *Goethe's Narrative Fiction*, New York-Berlin, Walter de Gruyter, 1983, pp. 85-109.

³⁰ Vedi H. BORCHERT, *Der Bildungsroman der Hochklassik und Hochromantik in Der Roman der Goethezeit*, Urach und Stuttgart, 1949; *Bildungsroman*, in W. KOHLSDIEMT & W. MOHR, Hrgs., *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, Walter de Gruyter, 1955.

Tutto ciò è per noi di notevole interesse, perché se così stanno le cose, il romanzo di formazione, di *Selbstbildung*, in realtà, è un *pedagogische Roman*, in cui chi si credeva protagonista attivo è un educando il cui percorso è misteriosamente e interamente previsto come percorso di *Selbstbildung*, certo, ma previsto, e provocato, e condizionato dall'intervento occulto della Società della Torre, che ha già scritto il romanzo di formazione come via quasi obbligata per gli adepti, o coloro che sono destinati a, o scelti per divenirlo, per Wilhelm, così come per Jarno e Lotario. Questo problema implica un discorso che riguarda determinismo e indeterminismo filosofico, la questione della filosofia del destino,³¹ il concorso di natura, fortuna, caso come forze formatrici, e anche come possibilità di apprendimento, e di percezione, di formazione, nel senso di prendere forma leggibile, percepibile, sicché formazione di sé corrisponderebbe anche alla maturazione della percezione di sé e del proprio tracciato esistenziale. Poiché è sicuro che nel *Bildungsroman* soprattutto questo è in discussione, la libertà, il libero, o il servo arbitrio; provvidenza, fortuna, caso, soggezione, destino, ricerca, spesso indeterminata e senza fine, sono le istanze direzionali, nonché, tuttavia, ciò che è più rilevante, se si considera il paradigma, e cioè i *Lehrjahre*, il romanzo stesso si dà come dispositivo di potere, la scrittura è il dispositivo di potere, e la Biblioteca della Torre è il luogo in cui il destino stesso viene deciso. Così è evidente che proprio nella figura della Società della torre e della sua biblioteca dei destini sta l'evidente connessione con la teleologia borghese e con una filosofia della storia che, trasportata attraverso la metanarrazione, pare indicare se non una metafisica, una trascendenza pratica, storica comunque disponendosi nella prospettiva di emancipazione del *grand récit* borghese. Ciò che si intende dire è che la poetica esistenziale pre-scritta non è solo la *Bildung* individuale, ma il compiersi del destino individuale nel destino storico, come emblema del destino storico della borghesia, e contiene pertanto la teoria stessa del romanzo come *grand récit*, come *Master fiction* della libertà appresa percorrendo quella che War Sagma definisce la «Weg zur Erkenntnis»,³² un itinerario che si fa interamente attraverso le

³¹ Adattiamo questa definizione da MITTNER, cit., 394.2., passim.

³² W. SAGMO, *Bildungsroman und Geschichtsphilosophie. Eine Studie zu Goethes roman "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*, Bonn, Herbert Grundmann, 1982; si veda anche A. BERGER, *Ästhetik und Bildungsroman. Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Wien, Wilhelm Braumüller, 1977 (in particolare 2. 4 - sull'opposizione tra arte e destino - e 4. 1 e 2, sull'ideologia della Società della Torre: «In den Augen der Tümgesellschaft ist die Zerstörung von Wilhelms Autonomie ein Akt der Befreiung» (p. 151: «dal punto di vista della Società della Torre l'annientamento dell'autonomia di Guglielmo è un atto di liberazione»).

donne del romanzo, Marianna, Filina, Mignon, infine la contessa Natalia, che dunque acquistano anche esse statuto simbolico come successivi stadi della *Bildung* intesa come itinerario di emancipazione, in realtà sempre negato nel principio che la storia si dà come già scritta, come pre-scritta, per l'appunto.

9. Il romanzo dell'artista del vivere

Robert Carlyle, introducendo la sua traduzione del romanzo di Goethe,³³ scriveva che si trattava del romanzo dell'evoluzione spirituale di «The greatest of all arts, the art of life», e lo vedeva dunque già nella prospettiva di Hegel e poi di Marcuse come paradigma del romanzo dell'artista che, attraverso l'apprendistato teatrale, il gioco, si addestra alla comprensione del vivere la vita come opera d'arte secondo le antiche modalità e gli stadi successivi di conoscenza di sé che sono oggetto della ricerca di Michel Foucault nella *Herméneutique du sujet*.³⁴ In questa chiave si tratta dunque di capire come l'arcioromanzo goethiano sia il compimento romantico dell'idea che l'arte vera è quella di vivere ovviamente secondo una poetica romantica, anche se, come si è visto, in parte questo assunto è negato nel compromesso con il mondo borghese della prosa. Questa osservazione in ogni caso introduce altre due categorie, e cioè l'*Entwicklungsroman*,³⁵ il romanzo dell'evoluzione spirituale, e il *Künstlerroman*,³⁶ ovviamente legato al primo, e cioè il romanzo dell'artista, dell'educazione dell'artista. L'*Entwicklungsroman* è, più che un genere vero e proprio, io credo, un percorso obbligato, per un verso o per il verso opposto (*Bildung* e *Verbildung*) all'interno del romanzo di formazione, e però nell'itinerario di formazione e autoformazione dell'artista assume formidabile rilevanza proprio come tragitto di acquisizione di consapevolezza

³³ *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, 1824, London, Dent, 1912, 2 vols., Preface, p. 8.

³⁴ Il discorso di Foucault ne *L'Herméneutique du sujet*, cit., definisce le tappe della via filosofica antica a sé, attraverso la conversione a sé, attraverso l'*anacoresis*, e la *metanoia*, l'*epistrophe* che sono modalità del risveglio, dell'aprire gli occhi alla coscienza di sé e del vero (si veda su tutto questo per esempio il corso del 10 febbraio 1982). Si tratta di uno stadio indispensabile alla definizione di una poetica dell'esistere, fondata su di un'estetica-etica dell'esistere come *ars vivendi* (si veda, per esempio il corso del 17 marzo 1982).

³⁵ Oltre a quanto precedentemente notato si veda H. HILLMANN e P. HÜHN, a cura di, *Der Entwicklungsroman in Europa und Übersee. Literarische Lebensentwürfe des Neuzzeit*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, in cui la prospettiva è allargata all'esperienza europea con particolare riferimento a Francia e Inghilterra.

³⁶ Oltre a MARCUSE, *Der deutsche Künstlerroman*, cit., si veda ovviamente il trattato di MAYER, *Der deutsche Bildungsroman*, cit.

za. Esempi importanti di *Entwicklungsroman* scritti dopo e in opposizione alla prospettiva «borghese» di Goethe sono l'*Heinrich von Ofterdingen* (1799-1800, pubbl. postumo, 1802) di Novalis (il romanzo di formazione dell'artista), che si vuole proprio come anti-Meister, e l'*Hyperion* (1797-1799) di Hölderlin (il romanzo della formazione eroica, certo, ma anche, romanticamente, il romanzo dell'esperienza che prende forma come architettura, come arte di vivere). Una chiave di interpretazione della *Verbildung* della *mala educación* è quella del processo di formazione, autoformazione, eterodiretta, o autogestita, o le due cose insieme, che si conclude ancora con lo smarrimento che spesso sigla queste esperienze. Non abbiamo citato a caso il titolo del film di Almodovar (*La mala educación* - 2004) che è esattamente il film di una duplice formazione d'artista, un regista e un attore, la cui ispirazione, la cui arte ha preso forma attraverso la *mala educación*, e un prete pedofilo che ha 'toccato' entrambi, e ha reciso, per così dire, l'innocenza di entrambi, sicché nella vocazione artistica di entrambi quell'esperienza è la condizione originaria e radicale dell'*operari* artistico. Ma questo, con tutte le differenze, è anche il caso nel romanzo poetico di Hölderlin, in cui il giovane Iperione, che pare portare sulle spalle tutto il peso del *Weltschmerz*, attraverso l'amore e la guerra, trova alla fine la propria identità e consapevolezza e senso di appartenenza solo in un atroce disinganno.³⁷ Egli abbandona Diotima, la maestra d'amore, ed ella ne muore. Non rimane, alla fine, a Iperione che il rimorso atroce per l'abbandono, e l'indifferenza, anzi l'avversione per il mondo, per le cui strade egli si è smarrito, sicché può trovare l'unico rifugio che nell'esilio dal mondo, nella natura come ultima speranza, scoprendo nella natura l'*anima mundi*, l'armonia discorde, la *coniunctio oppositorum*. Anche nella scrittura dell'*Hyperion* quell'abbandono, quel rimorso, quella colpa che apre gli occhi su di sé e dunque sul mondo pare essere la condizione del fare artistico. Ma, di solito, quando si parla di questo romanzo se ne parla non come di un romanzo di formazione, né come di un *Künstlerroman*, mentre per noi è entrambe le cose, con maestri, una maestra, con un apprendere doloroso, con il farsi tabula rasa delle cose e dunque trovare la possibilità, nella contemplazione desolata del vero, di ripartire, di ritrovare nella contemplazione della natura, nella visione del conciliarsi degli opposti, una chiave di comprensione altrimenti negata. E questa comprensione

³⁷ Rinvio su Hölderlin e *Hyperion*, oltre ai testi specificati alla nota 1, con particolare riferimento alla *Bildung* romantica a MAYER, *Der deutsche Bildungsroman*, cit., cap. IV; rinvio altresì a H. BORCHERDT, *Der Bildungsroman der Hochklassik und Hochromantik* in ID., *Der Roman der Goethezeit*, Urach und Stuttgart, 1949; ID., *Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland*, Leipzig, J.J. Weber, 1926; ID., *Bildungsroman*, in W. KOHLHARDT & W. MOHR, Hrsg. *Reallexikon*, cit.

che scaturisce dal disinganno, e dalla fine della giovinezza, è dunque la radicale condizione della *Sendung* artistica, ma dell'arte non come simulazione della vita, ma come costruzione della vita nell'intensità e nell'autenticità del sentire, come poesia e musica del tempo e dell'esistere nel tempo.

Lo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis è un'opera incompiuta, un'incompiuta romantica; ma, spesso, o sempre, per la sua stessa natura, l'*Entwicklungsroman* lo è, per l'ovvia ragione che solo con la morte finisce, o piuttosto si interrompe, l'esperienza e l'evoluzione, o l'involuzione spirituale. Siamo qui in un altro tipo della nostra classificazione, al quale in genere appartiene il *Künstlerroman*, e cioè il *Wandlungsroman*, il romanzo delle trasformazioni, che pone l'accento sulle trasformazioni del soggetto, più che sulla *perfectio* dell'itinerario.³⁸ Nel caso del romanzo di Novalis, dicevo, trattandosi di un'opera non finita, come del resto incompiuto è, a quanto potrebbe sembrare, anche l'*Hyperion* di Hölderlin, è difficile decidere, e pronunciarsi su uno sviluppo che manca. Si propenderebbe per il compiersi, temporaneo, del processo di trasformazione dello spirito, in attesa di altra evoluzione del processo di formazione attraverso cui l'artista crea l'opera, e dà anche forma alla propria vita, perché infine questo è il punto importante: l'imparare a vivere la vita come *opus*, in termini simbolici, come opera, *opus vitae*, *long-life poem*, *opus ininterruptum*, o interrotto solo dalla morte che pone fine al ciclo delle trasformazioni dello spirito (*Geisteswandlungen*). L'opera, il romanzo, il *Bildungsroman*, o l'*Antibildungsroman* di Novalis, che vorrebbe coincidere con il *fashioning* dell'ideale e della vita ideale dello spirito e dell'arte, prende forma a partire da un sogno che è iscritto nella sua origine, il sogno del fiore azzurro³⁹ che Enrico fa nella casa paterna, e che sta ad indicare la poesia pura, e anche, di conseguenza, il farsi, il tendere (lo *Streben* romantico, secondo la logica del Faust: «Wer immer strebend sich behmüt denn können wir erlösen») il vivere la vita come farsi, costruirsi, come *poiesis*, poesia che si protende verso l'utopia il non luogo dell'opera perfetta, nell'apprendimento mai attinguto, sempre incompiuto, attraverso la lingua dell'infelicità, spesso, della lingua perfetta. Il romanzo avrebbe dovuto compiere un tragitto di ritorno a sé, di *conversio ad se*, e concludersi con la *cueillaison du rêve*, e cioè del

³⁸ Si veda sul romanzo di Novalis, BORCHERDT, *Der Roman des Goethezeit*, cit. pp. 363-382; sul rapporto tra il *Meister* di Goethe e il romanzo di Novalis si veda anche K. MAY, *Weltbild und innere Form der Klassik und Romantik in Wilhelm Meister und Heinrich von Ofterdingen* in *Romantik Forschungen* numero speciale di «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», n. 16, 1929, pp. 185-203.

³⁹ Si veda A.L. WILSON, *The «Blaue Blume». A New Dimension*, in «Germanic Review», n. XXXIV, 1959, pp. 50-58.

fiore azzurro, quel sogno dell'incipit, in cui per l'artista in un'immagine si apprende il senso della vita che verrà, e che rappresenta la vita perfetta, e la purissima poesia infine conquistata attraverso il ripiegamento della scrittura e del soggetto su di sé alla ricerca della propria origine, e della condizione prima del fare artistico e della *Sendung*.

La scultura di sé la *téchné tou biou* ha, come si diceva, radici antiche. Foucault, stranamente a nostro modo di vedere, poco parla di Plotino che in *Enneadi* scrive che si deve considerare la vita come la scultura o come architettura (I 6: 3, 9; V 8: 1, 11) della nostra immagine ideale, come una statua alla quale, senza fine dobbiamo continuare a lavorare, levigandola per renderci quanto più pari all'ideale modello. Ma è evidente che Plotino testimonia della più antica disposizione la cui tradizione testuale viene rintracciata da Foucault, ma è attraverso Plotino, a nostro modo di vedere, che l'antico *itinerarium ad perfectionem virtutis* e alla bellezza, approda alla modernità.

Come sono venuto dicendo, il momento cruciale, il 1789, è un riferimento al tempo stesso utile e inevitabile ma anche fuorviante: è utile perché identifica una faglia importante, che definisce un paradigma, che però rischia di divenire totalizzante e al quale a forza si devono adattare gli *exempla* che però spesso danno modelli di *Bildung* rovesciata, che si chiudono nello smarrimento, nel disinganno, o che con l'aristocrazia non hanno nulla a che fare, ma che illustrano il tragitto che porta faticosamente e tortuosamente dall'inferno del sottoproletariato urbano al paradiso piccolo borghese, spesso un itinerario smarrito, fallito nella *Verbildung*. Se all'inizio il problema pare essere sempre quello romantico del rapporto tra prosa e poesia, e la formazione di sé come artista del vivere, in senso classico o romantico a seconda delle poetiche e delle poetiche dell'esistere, nel romanzo borghese dell'Ottocento, non solo in Francia, il romanzo di formazione diventa soprattutto un romanzo delle ambizioni materiali e della promozione sociale. La storia di Julien Sorel in *Le rouge et le noir* (1831) di Stendhal è di questo tipo. Julien tenta di costruirsi, dopo la rivoluzione e le guerre napoleoniche, durante la restaurazione, ma prende la propria costruzione di sé solo come costruzione di una carriera, militare o ecclesiastica, e usa le donne, l'amore per riuscire ad ottenere quello che vuole e che alla fine gli sfugge. La sua è una *Verbildung*, senza *Entwicklung*, senza una vera evoluzione spirituale, una deformazione, una forma di tragico snobismo che lo condurrà alla ghigliottina, proprio perché la sua costruzione di sé passa attraverso, e sopra gli altri. Né si può dire, mi pare, che la formazione di Julien giunge alla consapevolezza di sé attraverso il rimorso e il pentimento, poiché Julien è determinato

dalla sua stessa storia, dalla sua condizione di partenza, e da una forma di pratica trascendenza, a fare tutto quello che fa. *Bel Ami* (1885) di Maupassant, con caratteri più grotteschi, satirici, vede la questione della *Bildung* come una questione del tutto superficiale e concreta, materiale, di carriera, il farsi avanti nel mondo. Non c'è in questi esempi, a bella posta, nulla dell'affinamento spirituale che, bene o male, dovrebbe trovarsi nell'*Entwicklungsroman*; non c'è la riflessione su di sé, non c'è la ricerca del principio spirituale, ma solo del successo materiale, attraverso e sopra gli altri.

10. Il tempo fermato: Lucignolo e l'asino di compare Alfio

A partire dai *Lehrjahre* di Goethe, l'itinerario prevede dunque un superamento dell'infanzia, e un mettere da parte i giocattoli che non servono più, e cioè il teatrino delle marionette, e un superamento dell'idealismo della gioventù e della *Theatralische Sendung* in una forma superiore e seria di arte del vivere. Ma, spesso, come nota Moretti a proposito dell'*Education Sentimentale*, e di Frédéric Moreau che ne è il protagonista, l'evoluzione non c'è, e anzi il romanzo di Flaubert «con la sua scarna e un po' fredda lucidità conclude un secolo di tentativi» e dunque prelude alla fine del romanzo di formazione che per Moretti si pone attorno agli anni della prima guerra mondiale. «Se la gioventù – dice Moretti a proposito di Frédéric Moreau – aspira solo a "essere se stessa", e dunque a conservarsi in quanto gioventù, allora del romanzo di formazione non c'è davvero più bisogno». ⁴⁰ In realtà si tratta di una possibile variante già presente nel periodo romantico. Si pensi a Jean Paul Richter, al trittico composto da *Hesperus* (1795), *Titan* (1800-1803), *Flegeljahre* (1804-5), dove, come dice benissimo Mittner, i suoi protagonisti piacciono all'autore così come sono; gli piace la loro giovinezza, che dunque non può, e non deve proprio maturare. ⁴¹ Il problema in questo tipo di *Verbildung*, di negazione del processo formativo, è che la gioventù con tutto il suo fascino e la sua passione si fissa sulla pagina e non può essere superata dal punto di vista dell'estetica romantica di Jean Paul, e dunque l'evoluzione non si dà affatto.

Ecco, a me pare che, da questo punto di vista della necessità di superamento di un blocco evolutivo, il *Bildungsroman* più compiuto, e perfetto, anche senza matrimonio, sia *Le avventure di Pinocchio* (1880, 1881). Tut-

⁴⁰ MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 198.

⁴¹ MITTNER, *Dal pietismo al romanticismo*, cit., 320, 2.

to l'itinerario di *Bildung* descritto è come un sogno, alla fine del quale, Pinocchio si ritrova ragazzo in carne ed ossa, e bravo ragazzo borghese, e il burattino invece, gettato da un canto, come un abito smesso. Ma lo ripeto è come se tutto fosse un sogno, il sogno di un'infanzia, forse anche di un'adolescenza protratta e protetta dalla misteriosa istanza della fatina dai capelli turchini: la strada, l'avventura, la picaresca, il paese delle api industriose e quello dei balocchi, la metamorfosi in basso verso l'asino, la morte crudele e certo simbolica che aspetta di contrappasso il gaudente Lucignolo che deve morire di fatica tra le stanghe, come l'asino del compare Alfio dei *Malavoglia* di Verga, e poi il gatto e la volpe, anche questi alla fine crudelmente puniti per i loro vizi con la miseria e con la morte. Tutto un sogno, certo dal quale si risveglia il bravo ragazzo borghese, l'icona ideologica positiva della borghesia postrisorgimentale italiana, e un risveglio simbolico che indica il passaggio da una condizione di inconsapevolezza, irresponsabilità e certo anche libertà, a un'altra di consapevolezza e responsabile controllo dei propri desideri. *Pinocchio*, io credo, è il più compiuto tragitto di *Bildung* borghese, ed è un libro crudelissimo, di miseria e di violenza, a pensarci bene, che si conclude con il ritorno alla vita desta, senza avventura, senza troppa *joye de vivre*, senza l'energia scatenata e incontenibile del burattino, anche, se, da un punto di vista estetico, come dire, è il burattino ad averla vinta sul ragazzino dai capelli ravviati, pulito e ordinato, nonostante tutto. C'è un altro romanzo, *I Malavoglia* di Verga, in cui, con ben altra rilevanza si parla di un tempo fermo, che viene a collisione con l'accelerazione del tempo della storia, e che si riconnette a *Pinocchio* per una figura che certo in diverso modo esprime lo stesso tempo bloccato e però invaso e distrutto, superato dall'inesorabile avvenire della storia⁴². Come si accennava, Lucignolo fa esattamente la stessa fine simbolica che Ntoni prevede per l'asino di compare Alfio e che lui stesso non vuole fare, esprimendo così, in modo chiaro, la fine del tempo fermo e circolare che è quello in cui è rinserrato il destino dell'asino di compare Alfio, e al tempo stesso anche il percorso della mortale fatica del ciuco attaccato al bindolo in cui si è metamorfosato Lucignolo. *I Malavoglia* viene pubblicato nel 1881, esattamente lo stesso anno in cui appare la prima puntata di *Pinocchio*, poi proseguito fino al 1883, e contiene, o persino coincide con una storia di *Bildung*, o di *Verbildung* che si articola dentro un'altra faglia della storia nel nostro Sud con la proclamazione del regno d'Italia. Il giovane Ntoni a me pare proprio come Pinoc-

⁴² Rinvio a DOMENICHELLI, *Pinocchio, Lucignolo e l'asino di compare Alfio*, in «Moderna», a. VII, n. 2, 2005.

chio, un Pinocchio non ravveduto, sempre dalla parte di Lucignolo, e che però non vuole fare la fine del ciuco, come Lucignolo, ma il cui futuro è incerto e corrusco. Ntoni lascia la casa del Nespolo, riconquistata da Alessi, alla fine del romanzo, e la lascia perché ha capito che quella casa, in realtà, non esiste più, che il suo mondo, il mondo della sua infanzia e adolescenza è svanito per sempre, che la storia se l'è mangiato, e che da quel momento in poi lui sarà in esilio, in uno smarrimento senza remissione, ma nel suo destino non pare esserci nessun approdo borghese. Ntoni, come Pinocchio, si è svegliato, ma egli ha aperto gli occhi non sul principio ma sulla fine del suo mondo, e soprattutto sul suo smarrimento, perché non rimane luogo verso cui dirigere i propri passi.

11. *Il magistero d'amore e l'apertura degli occhi. Due esempi italiani.* Nievo e Tozzi

Vorrei accennare, prima di concludere, a due altri esempi italiani. Il primo, il romanzo di una vita, è anche il romanzo di formazione del nostro Ottocento, e racchiude, nella storia di una vita, la storia del Risorgimento italiano. Si tratta de *Le confessioni di un Italiano* (1857-8, pubbl. postumo: 1867), che racconta la maturazione di una identità politica, e di una identità dello spirito, e del sentimento attraverso prove, traversie, viaggi, avventure. Una riscrittura risorgimentale del romanzo cavalleresco, dell'Ariosto, e con una maestra, una Diotima, che è davvero maestra d'amore e di vita, come la Pisana, anche con un accenno alla tradizione picaresca nell'antefatto della storia dei genitori di Carlino. Come *Hyperrion* di Hölderlin il romanzo di Nievo è un romanzo della formazione eroica, ma pare a me anche la più perfetta esemplificazione del problema che stiamo trattando, perché quel libro è in un certo senso l'esemplificazione di tutte le categorie di cui sono venuto parlando: dalla questione genealogica – perché, certo, romanzo cavalleresco e tradizione picaresca scorrono nelle vene della scrittura di Nievo –, alla questione delle classi sociali – visto che Carlino è il cugino povero della Pisana –, al *Künstlerroman*, perché Carlino è il portatore di una costruzione di sé che si compie attraverso una maestra d'amore e di libertà che definisce il tragitto di *Entwicklung*, di affinamento spirituale. Infine il matrimonio non con la Pisana, ma con l'Aquilina, io credo dovrebbe far pensare, come dovrebbe far pensare ciò che non si compie in quel romanzo e cioè il trionfo della borghesia, poiché il tratto fondamentale delle *Confessioni* e del suo linguaggio, del suo *bon ton*, rimane quello aristocratico come la sua musa, la

Pisana, il fantasma stesso della libertà, che respira la polvere dei campi di battaglia e al tempo stesso ha le movenze dell'eleganza libertina dei salotti veneziani. Ed è forse assai significativo che sia proprio la Pisana a salvare Carlino dalla forca, e poi a curarne la cecità a Londra, cieco di futuro è Carlino, nella disperazione dell'esilio. La Pisana è colei che fa balenare il desiderio della libertà che lo tiene vivo; la Pisana è la maestra del risveglio, che ridona la vita a Carlino, e gli fa riaprire gli occhi sul perdurare del sogno e il prossimo avverarsi della *cueillason du rêve* della libertà, anche perché la Pisana è ella stessa come l'allegoria, l'inafferrabile spirito della libertà. Non è certo un caso che il libro fosse pubblicato in sordina, e che non riscuotesse alcun successo, né di critica né di vendita, in parte perché era poco opportuno, e poco di moda, e poco politicamente corretto rivangare con entusiasmo i ruggenti anni del Risorgimento nella compassata Italicità borghese degli anni settanta e poi perché la libertà della Pisana era veramente un po' troppo per la morale dei benpensanti.

L'ultimo esempio di *Verbildung*, e di smarrimento è *Con gli occhi chiusi* (composto nel 1913, pubblicato nel 1919). Anche il romanzo di Tozzi è, in un certo senso, pinocchiesco, con un ragazzino, Pietro Rosi, che deve aprire gli occhi alla vita, e, una volta aperti gli occhi, non tanto sarà riuscito a conquistare identità e senso di appartenenza, ma si troverà in una radicale disappartenenza, privato del suo mondo, perduto il mondo, in una dimensione in cui egli certo non sa più chi egli sia, scoprendo di non averlo mai veramente saputo. Anche lui alla fine risvegliato, e risvegliato proprio dalla Ghisola che egli da sempre ama senza sapere chi ella sia, e sia divenuta. Sarà Ghisola, la maestra d'amore e di vita, per così dire, alla fine ad aprirgli gli occhi, mostrandogli che il paese dei balocchi, per così dire, il mondo dell'infanzia in cui Pietro rimane a lungo bloccato, asserragliato, è ormai definitivamente perduto.

12. Romanzi d'artista, e di smarrimento. Il romanzo di formazione nel Novecento e all'inizio del nuovo millennio, tra cinema e letteratura

La figura di chiusura più appropriata di tutto questo discorso, credo che sia quella che chiude anche *The Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) il *Künstlerroman* di Joyce, *Dedalus* (1934) nella magnifica traduzione di Pavese. Dunque Stephen Dedalus, nel suo percorso attraverso l'infanzia e l'adolescenza ha scoperto di non essere come gli altri, egli non gioca al pallone, sta ai margini del campo nella partita della vita, e deve subire

scherzi e angherie, non sa difendersi, e deve imparare a farlo, con i suoi modi: la sua vista corta che molto gli toglie dell'esterno, gli dà però una più acuta percezione della sua interiorità, e ciò si risolve nella ricerca della bellezza e della lingua della bellezza, che è esattamente, a partire dal romanticismo tedesco, ciò verso cui utopicamente sempre si protende il romanzo dell'educazione dell'artista, del poeta; la sua stessa estetica e poetica dell'esistere sono protese a questo, alla parola inaudita e perfetta.⁴³ L'estraneità e il porsi *in limine* dell'artista, fin da bimbo, gli occhiali, il non vedere, il vedere il proprio mondo interiore, l'essere messi da parte, o l'appartarsi, sono la condizione della ricerca, la ragione della direzione che essa prende, come ricerca d'esilio, in esilio, e la lingua stessa che egli usa è lingua d'esilio e lingua esiliante al tempo stesso. Stephen si evolve attraverso il simbolismo, e l'arte *fin de siècle*⁴⁴ per approdare, ironicamente, attraverso l'ironia, «qui sécoue et qui mord», martire di sé alla maniera di Baudelaire, alla formulazione finale della sua metamorfosi, o delle metamorfosi: «Silenzio, astuzia, esilio» sono dunque i suoi *principia*, di vita e di poesia, di poesia come di vita, se non di poesia come vita, o vita come poesia. Non mi stupisce che il Pavese di *La luna e i falò* (1950), il Pavese che aveva tradotto *Moll Flanders*, e *David Copperfield*, e che parla attraverso Anguilla, e traccia attraverso Anguilla, che torna, torna a un luogo che non c'è più, o solo nella memoria, una *Bildung* di estraniamento e di esilio dal suo luogo, dalla sua infanzia, dalla sua storia, dalla storia stessa, in quell'America del deserto californiano, illuminato da quella spaventosa, metafisica luna rossa, non mi stupisce, dicevo, che Pavese trovasse in quel romanzo di Joyce, forse la migliore delle sue traduzioni, il proprio correlativo oggettivo. E mi pare che in fondo in quella chiusa del romanzo di Joyce stia la chiave del tipo di smarrimento che spesso si trova nel romanzo di formazione del secolo scorso, ma anche più spesso, nelle tristi esperienze narrate nei romanzi infantili della fine dell'Ottocento, dal *Piccolo Trott* (*Mon Petit Trott* - 1898 - tuttavia a buon fine, di André Lichtenberger), a *Poil de Carotte* (1894) di Jules Renard, il cui protagonista è un ragazzo, un bambino non amato dalla madre, né dai fratelli, in una solitudine, un gelo atrocissimo, nel quale matura una capacità di difesa in una visione invero un po' cupa del tragitto di *Selbstbildung*, per giungere al disinganno che sigla spesso le storie di *Bildung*, o *Verbildung* del Novecento, le tristi adolescen-

⁴³ Rinvio ovviamente a U. ECO, *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari, Laterza, 1993, ma mi permetto anche di ricordare, a proposito di Joyce, DOMENICHELLI, *Implosion, Hyperreality and Language in Finnegans Wake*, in R.M. BOSINELLI, P. PUGLIATTI, R. ZACCHI, *Miyriad/minded/man, jottings on Joyce*, Bologna, CLUEB, 1986, pp. 277-292.

⁴⁴ ECO, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1966.

ze narrate da Moravia in *Agostino* (1944), da Saba in *Ernesto* (postumo, 1975), dalla Morante ne *L'isola di Arturo* (1957). Poiché a noi non pare vero quanto dice Moretti, che il romanzo di formazione si esaurisca con *la belle époque*, tra il Conrad di *Youth* (1902) e il *Ritratto dell'artista* joyciano, e prima ancora, nel 1914, in esatta coincidenza con lo scoppio della prima guerra mondiale, poiché, come si è visto, come ho tentato di mostrare, mutato, rovesciato, come del resto gli capitava anche prima, il genere trova nei narratori della prima guerra mondiale, diciamo intorno alla fine degli venti, un nuovo vigore, e ancora, evidentemente, nella seconda metà del Novecento, anche se, certo, non più con le caratteristiche, e le problematiche della fine Sette e di tutto l'Ottocento.

Io credo che il romanzo di formazione sia ancora con noi, magari come *Verbildung*, come impossibilità. Un paio di esempi? *A.I.* di Spielberg, che mette in scena un Pinocchio androide: un film di una sconfinata tristezza, la tristezza che hanno i giocattoli rotti e gettati nella soffitta della nostra memoria, in un'infanzia che non può finire, e che si conserva nel tempo come un'illusione che determina tuttavia tutto l'*itinerarium vitae*. E romanzi? Beh, oltre a quelli citati, quei romanzi dello smarrirsi, del perdersi, c'è un altro romanzo che è veramente significativo, nella logica del contrario, e cioè il *Tamburo di latta* di Günther Grass (1959, *Die Blechtrommel*), che racconta di un nano, o di un bambino, Oskar Matzerath che a tre anni decide di non crescere più, e che darà voce alla propria protesta contro il mondo violento, feroce, crudele, spietato battendo sul suo tamburo di latta. Certo è la parodia del *Bildungsroman*, è il *Verbildungsroman*, un romanzo diseducativo, diseducativo nei confronti della soggezione al potere, dell'adeguarsi alla società, dell'adeguarsi al vecchio e persistente modello borghese.⁴⁵ E potrei ricordare il Calvino del *Barone rampante* (1957), che racconta come *Blechtrommel*, un rifiuto della *Bildung*, o una diversa concezione della stessa come non conformarsi, non voler prendere forma per pressione esterna, per così dire, e dunque ribellione alla *Bildung* come dispositivo di potere. Il barone rampante è un romanzo di *Selbstbildung*, o di *Verbildung*, ed è la controcodificazione, il *non conformarsi*, per l'appunto al destino prescritto nella biblioteca del castello di Lotario. Ma, così, il problema viene ugualmente posto, e viene delineata una diversa *Bildung*, ribelle ai dispositivi di potere che non tanto formano ma conformano, e sono lo stampo precostituito di una forma alienata che

⁴⁵ Si veda, non solo sul romanzo di Grass, J. JACOBS, *Wilhelm Meister und seine Brüder*, cit.; Id. e M. KRAUSE, *Der deutsche Bildungsroman von 18. bis zur 20. Jahrhundert*, München, C.H. Beck, 1989.

distorce, deforma, ciò che si potrebbe divenire; sicché in questa chiave di rovesciamento è la vecchia *Bildung* a essere chiaramente intesa come *Verbildung*, come *mala educación*, come deformazione e alienazione.

Noi non crediamo che il *Bildungsroman*, nella classificazione e nelle versioni che abbiamo provato a mostrare, sia finito; anzi crediamo che la sensibilità che esso testimonia, l'esigenza alla quale esso risponde, traslata alla *fiction* televisiva o al cinema, ce lo faccia ancora incontrare molto di frequente: penso, per esempio a prodotti anche popolari, romanzi cinematografici popolari come *Nuovo Cinema Paradiso* (1989) di Giuseppe Tornatore come *Künstlerroman*, penso a *La meglio gioventù* (2003) di Marco Tullio Giordana, e credo di poter dire che, anzi, quel tipo di narrazione, quale che ne sia il mezzo di comunicazione, è tutt'altro che esaurita. Si pensi soltanto a *Quando sei nato non ti puoi nascondere* (2005), sempre di Giordana che è la storia di un ragazzino bresciano, famiglia di imprenditori, che durante una gita in barca nel Mediterraneo, cade fuori bordo, un po' come lo Harvey di *Captains Courageous* (1897) di Kipling, che poi compie la sua *Bildung* alla vita e all'etica del lavoro tra i pescatori sui banchi di Terranova, e torna al padre, maturato e fatto bravo e serio ragazzo, da quell'imbecille viziato che era. La storia di Sandro, il ragazzo bresciano di Giordana è diversa. Caduto fuori bordo, viene ripescato proprio prima di annegare, da una carretta del mare che porta in Italia dei migranti clandestini. Come nella più ovvia delle storie di formazione borghese dell'Ottocento si attua dunque il passaggio attraverso lo *underworld* che però non restituisce Sandro al suo luogo, alla sua famiglia, alla sua identità. Questo certo avviene, ma non nella mente di Sandro, il quale alla fine si accorge che i due ragazzi con cui ha fatto amicizia, un fratello, Radu, e una sorella, Alina, non sono fratello e sorella, ma sono amanti, e Radu fa prostituire Alina ne è il lenone, certo per ragioni di sopravvivenza. Il film si chiude con Sandro che va a cercare Alina, della quale è evidentemente innamorato, e la trova in uno dei luoghi di raccolta di clandestini, e scopre la verità, gli si aprono gli occhi (un po' come, in altra chiave certo, al protagonista di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi). Una verità che produce un altro effetto di smarrimento, e di perdita. Sandro, per così dire, rimarrà a galleggiare sul mare del suo smarrimento, del suo spaesamento, di una perdita di identità, e di senso, maturata attraverso la conoscenza delle cose e dell'altro, ma una conoscenza amara e disillusa, dalla quale non sai quale altra strada di consapevolezza si possa aprire. Sandro comunque perde il tipo di identità prevista dal dispositivo formativo borghese, e la sua unica identità, e la sua affermazione di appartenenza, alla fine del tragitto, all'interruzione del tragitto, sarà l'implicita negazione della sua appartenenza borghese, e l'appartenenza invece allo spaesamento.

GUIDO BALDI

ALLA RICERCA DEL ROMANZO DI FORMAZIONE
NELL'OTTOCENTO ITALIANO

1. *Premessa*

Preliminarmente è bene precisare che, data la vastità del tema, per affrontare convenientemente il quale occorrerebbe almeno un folto volume, sarà possibile tracciare solo qualche linea generale, senza approfondire l'esame di singoli testi e operando una selezione degli esempi più significativi. Inoltre, prima di rispondere al quesito se esista un romanzo di formazione nell'Italia dell'Ottocento, è inevitabile cercare di intendersi su che cosa possa esser considerato romanzo di formazione. Allora, come per ogni definizione di un genere, cominciano le difficoltà. Devo subito confessare la mia insofferenza per ogni codificazione aprioristica, astratta e, non c'è bisogno di dirlo, normativa, che fissi in modo dettagliato e stringente tematiche e forme espressive di un genere. Tanto meno mi sembra accettabile misurare una definizione del genere in questione su un modello preciso, sia pur un classico illustre e autorevole come i *Lehrjahre* di Goethe, individuando magari i temi distintivi di ogni possibile romanzo di formazione nel superamento del conflitto tra autodeterminazione e socializzazione, che trovano al punto di incontro dei loro percorsi la «maturità», o «da riconciliazione dell'individuo problematico, guidato dall'ideale interiormente vissuto, con la concreta realtà sociale», la «mediazione tra un idealismo astratto, tutto teso verso l'azione, e un romanticismo tutto risolto nella tensione contemplativa». Semmai queste definizioni (rispettivamente di Franco Moretti e del giovane Lukács della *Teoria del romanzo*)¹ varranno ottimamente per quel singolo romanzo di formazione, ma estrapolarle come definizione generale e onnicomprensiva di un genere sarebbe un'operazione indebitamente costrittiva, che annullerebbe la varietà multiforme delle manifestazioni fenomeniche, ciascuna delle quali possiede una sua peculiare fisionomia, legata a numerosi fattori contestuali, che vanno dalla situazione storica, politica e culturale,

¹ F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*. Milano, Garzanti, 1986, pp. 17 sgg.; G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, trad. it. di A. LIBERI, Roma, Newton Compton, 1972, p. 160 e p. 164.

alla cultura personale dell'autore, alla sua visione del mondo, e così via. La realtà concreta è sempre infinitamente più varia di ogni codificazione, e recalcitra giustamente a essere imbrigliata da essa. Vi è un'opposizione inconciliabile tra la pretesa, propria di ogni definizione di genere letterario, di fissare entità discrete e il *continuum* effettivo che costituisce la realtà. Se si determina a priori un modello teorico, avviene poi inevitabilmente che, esplorando gli oggetti concreti, si scopra che essi presentano varianti più o meno consistenti, ma comunque decisive ai fini del senso, per cui si è indotti a concludere che quel modello serve poco per una loro effettiva, approfondita comprensione.

Non resta allora che muoversi alla ricerca di un eventuale *Bildungsroman* italiano del XIX secolo sulla base di una definizione che sia la più ampia, generica e aperta possibile, stabilendo dei confini che da un lato, come è pur necessario, delimitino un campo all'interno dell'intera produzione narrativa dell'epoca, ma dall'altro siano tanto estesi da esser capaci di comprendere in sé il maggior numero di manifestazioni particolari legate da un nucleo tematico comune.² andremo dunque alla ricerca di narrazioni in cui un giovane, partendo da una condizione iniziale di inesperienza, di ignoranza, di inconsapevolezza o di errore, attraverso esperienze e prove impari qualche cosa, acquisti una determinata consapevolezza e ne esca trasformato. Non distingueremo quindi tra romanzo di formazione e romanzo di iniziazione, i quali, se il tratto distintivo essenziale è riconosciuto in quell'acquisto conclusivo, possono essere assunti, nonostante non secondarie differenze interne,³ come varianti di un'unica struttura.

Partendo da questa base, di volutamente modesta empiria, si può osservare che in Italia nell'Ottocento non è ravvisabile un genere narrativo specifico che abbia come oggetto esclusivo, o almeno decisamente preponderante, la *Bildung* di personaggi giovanili. Tuttavia il tema della formazione di un giovane ricorre frequentemente, installandosi in romanzi che più vistosamente si iscrivono in altri generi. Vengono subito in mente esempi ben noti, il romanzo storico (*I promessi sposi*, *Le confessioni di un Italiano*), il romanzo di avventure fiabesche per bambini (*Pinocchio*), il romanzo educativo (*Cuore*), il romanzo erotico-psicologico (*Tigre reale*). Il romanzo di formazione nel nostro contesto ottocentesco non si rinviene insomma in forma pura (se mai si danno forme pure nei generi lettera-

² Fissare sul piano formale un modello narrativo del romanzo di formazione è impresa ancor più problematica. A tal proposito si veda il tentativo di S. SULEIMAN, *La structure d'apprentissage. "Bildungsroman" et roman à thèse*, in «Poétique», 1979, fasc. 37 pp. 24-42, che però delimita la ricerca al campo più ristretto del romanzo a tesi.

³ MORETTI, op. cit., pp. 72 sgg.

ri), ma sempre ibridato con altre forme, rispondenti a diversi interessi e ad altre leggi strutturali.

Quelli citati sono tutti esempi in cui il percorso della *Bildung* si conclude positivamente, con un acquisto di conoscenza che si traduce in comportamenti socialmente produttivi. E si può subito osservare che questi racconti di una formazione in positivo o nascono in anni risorgimentali (nel caso di Manzoni e Nievo), quindi sono legati al percorso di formazione della nazione, oppure, se vengono alla luce nel periodo postunitario, si rivolgono a un pubblico infantile, rispondendo allo scoperto intento pedagogico di formare il nuovo cittadino italiano (*usque a puero*, nell'età in cui la materia umana è più facilmente malleabile), quindi anch'essi sono ancora legati agli interessi della costruzione nazionale (il caso di *Tigre reale* sta a sé, ed è di non facile spiegazione, specie se inserito nel macrotesto dell'opera verghiana, come vedremo). Ma occorre ancora sottolineare una distinzione, su cui in genere non si è molto fissata l'attenzione, una distinzione di classi sociali: se cioè il percorso di formazione riguardi un esponente delle classi popolari (è il caso di Renzo e di Pinocchio) oppure del ceto borghese (ed è il caso di Carlo Altoviti, di Enrico Bottini e di Giorgio La Ferlita).

Al di là di *Pinocchio* e di *Cuore*, negli anni postunitari si può poi osservare un fenomeno degno di nota. Se i romanzi che trattano della formazione o dell'apprendistato alla vita di giovani divengono molto più numerosi, d'altro lato in essi, nella maggior parte dei casi, il percorso non si conclude positivamente, bensì, al contrario, con un fallimento, una sconfitta irreparabile, che spesso sfocia nel suicidio o comunque nella morte. Quello che nella sua tipologia la Suleiman⁴ definisce «*apprentissage négatif*», nella letteratura italiana degli ultimi decenni dell'Ottocento è senz'altro la forma dominante. È un fenomeno su cui occorrerà riflettere, in contrapposizione alle soluzioni positive dei romanzi dell'epoca preunitaria, come i *Promessi sposi* e le *Confessioni*.

Ma tra le due tipologie, formazione in positivo e in negativo, occorrerà ancora distinguere un tipo intermedio, sia pur più vicino a quello negativo (tanto che, se si preferisce, potrebbe essere catalogato semplicemente come una variante di quest'ultimo): si tratta del caso in cui l'eroe acquista bensì una consapevolezza positiva fondamentale, ma quando è troppo tardi ed è ormai impossibile tornare indietro e porre rimedio alla sconfitta esistenziale, per cui la consapevolezza resta confinata su un piano puramente teoretico, non può più tradursi in azione nella realtà. Pensiamo

⁴ Op. cit., pp. 34 sgg.

agli approdi di Enrico Lanti in *Eva*, di Alberto Alberti in *Eros*, di 'Ntoni nei *Malavoglia*, di Teresa nell'*Illusione*, di Arabella nell'omonimo romanzo di De' Marchi. Non ci sembrano invece da prendere in considerazione i percorsi di quei personaggi che non conoscono un vero e proprio percorso di formazione, sia pur fallimentare, in negativo, ma solo un processo di degradazione, morale e sociale, come Amerigo nell'*Eredità* o Marinetta nella *Bocca del lupo*.

2. La formazione in positivo

La formazione di Renzo è la componente essenziale di un «progetto di società», per usare la formula di Carlo Salinari,⁵ che Manzoni elabora agli inizi del processo risorgimentale (non si dimentichi che il romanzo è avviato nell'aprile del 1821, all'indomani del fallimento dei primi moti), avendo in vista l'assetto della futura compagine nazionale. Progetto che nasce da una fusione tra istanze laico-liberali e religiose e riposa sulla convinzione, enunciata teoricamente nella seconda parte della *Morale cattolica*, che solo la religione possa «condurre tranquillamente alla giustizia», cioè possa assicurare un'ordinata convivenza civile, alleviando le piaghe dell'ingiustizia sociale, senza scatenare i conflitti devastanti che avevano contrassegnato il periodo del Terrore giacobino: tutto ciò agendo all'interno dell'uomo, persuadendo i privilegiati a «dividere più equabilmente» i «beni della vita» e i diseredati a non pretendere con la violenza la soddisfazione dei loro bisogni.⁶ Se il romanzo di formazione settecentesco, come afferma Franco Moretti con un'icastica formula, nasce dall'auspicio che «sia possibile evitare la rivoluzione francese»,⁷ anche *I promessi sposi* propongono un progetto sociale che consenta il progresso evitando le conseguenze già sperimentate in quella fase storica.

L'operaio Renzo, filatore di seta, è un giovane pieno di buone qualità, ma è insidiato da una componente ribelle della sua personalità, dall'illusoria convinzione che l'oppresso abbia non solo il diritto ma anche la reale possibilità, con la sua azione, di ottenere giustizia, e questo lo conduce a correre gravi pericoli nella sua prima avventura nella Milano in preda alla sommossa. È questa la prima «prova» fondamentale del suo percorso di formazione: dalle sue amare esperienze impara a rinunciare ad ogni

agonismo, ad abbandonarsi totalmente alla volontà di Dio («Quel che Dio vuole» è la conclusione del suo bilancio durante la notte angosciosa passata in riva all'Adda). Conquista che viene confermata dalla seconda prova, vissuta attraversando il flagello della peste, di fronte al cui orrore, con l'aiuto illuminante dell'Aiutante fra Cristoforo, impara che solo Dio giudica e non è giudicato, che Lui solo può fare giustizia, e in tal modo si purifica da ogni residuo di «rabbia» e di agonismo violento nei confronti dell'Antagonista. Alla fine del suo travagliato percorso Renzo coincide esemplarmente con l'immagine del popolo laborioso e paziente, fiducioso nell'aiuto dell'«unico amico de' tribolati», che è prevista dal progetto manzoniano. C'è in Renzo un'ostinazione critica verso il mondo com'è, che deve giungere alla fine ad un adattamento alla realtà data, inserito in un'idea di armonia sociale: è questo un altro punto di contatto del «romanzo di formazione» manzoniano con l'archetipo goethiano del *Bildungsroman*.⁸

Resiste ancora nel giovane, pur divenuto così saggio, la convinzione di essere ormai in grado di «governarsi meglio in avvenire» grazie all'esperienza, di poter così evitare i «guai», convinzione che rivela in lui un residuo di laica *hybris*, di fiducia nella «virtù» dell'uomo, nella possibilità da parte sua di controllare il reale e di porre riparo ai colpi di «fortuna»; ma anche questa imperfezione è superata con l'aiuto di Lucia, che lo aiuta a concludere che i «guai» vengono anche «senza colpa», che nemmeno la vita «più cauta e innocente» può erigere un riparo contro di essi, e solo la «fiducia in Dio» li può addolcire e rendere «utili per una vita migliore».

Quella di Renzo è la formazione del proletario, funzionale ad un progetto globale di società. Ma non bisogna trascurare il fatto che l'approdo di Renzo è anche un'ascesa sociale, dalla condizione di operaio salariato a quella di imprenditore indipendente (oltre alla promozione culturale: Renzo farà studiare i figli, perché non siano indifesi come lui dinanzi alle insidie della cultura delle classi dominanti). La *Bildung* di Renzo, cioè, presenta anche, in embrione, la formazione del futuro borghese, con le sue virtù di intraprendenza e di accorto calcolo nel promuovere l'iniziativa economica, per di più in un campo, quello dell'industria, destinato a costituire il nucleo della modernità. Anche questa visuale prospettica sulla futura borghesia fa parte del «progetto» consegnato da Manzoni alla nascente società italiana col suo romanzo. Però in questa conclusione si può scorgere una contraddizione: se da un lato Manzoni, cristianamente, fa abbandonare al suo eroe ogni *hybris* laica, tipica dell'universo mentale

⁵ C. SALINARI, *La struttura ideologica dei 'Promessi sposi'*, in «Critica marxista», 1974, fasc. 3-4.

⁶ A. MANZONI, *Sulla morale cattolica. Seconda parte*, in *Id., Opere morali e filosofiche*, a cura di F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1963, pp. 535 sgg.

⁷ MORETTI, *op. cit.*, pp. 119 sgg.

⁸ *Ivi*, pp. 102 sgg.

della borghesia moderna, fiduciosa nella forza demiurgica dell'uomo, dall'altro lato celebra proprio le forze creative dell'iniziativa individuale borghese. Un piccolo segnale che la fusione tra liberalismo laico e religiosità cattolica nello scrittore non è così perfetta.

Un percorso di formazione nei *Promessi sposi* coinvolge anche Lucia (e questo è un aspetto solitamente trascurato, poiché si sostiene comunemente che l'eroina è un personaggio statico, già perfetto all'aprirsi della vicenda). È un percorso che riguarda anche Renzo, ma nel personaggio maschile è messo in ombra dall'altro che si è appena esaminato. Il limite iniziale di Lucia è che è prigioniera di una visione essenzialmente idillica della realtà, poiché, prima di essere colpita dal trauma della sventura, proietta nella ristretta cerchia della sua vita quotidiana, segnata dallo spazio della casa, della chiesa e del villaggio, tutte le «care speranze di un soggiorno *perpetuo e tranquillo* di sposa» [corsivo nostro]. Con la visione idillica si fonde una concezione eudemonistica della Provvidenza, la convinzione che Dio preservi sempre gli innocenti dal male, guidandoli infallibilmente a buon fine. C'è per lei, quindi, il rischio di un «riposo morale», da Manzoni deprecato. La quotidianità, nel suo fluire tranquillo, normale e banale, non è un valore agli occhi di Manzoni, né sul piano etico né su quello artistico: la sola vicenda privata di Renzo e Lucia, la loro eventuale vita quieta e senza scosse nella cornice del villaggio, sarebbe insignificante, priva di ogni interesse, quindi essa deve essere problematizzata dall'irruzione della storia, affinché i personaggi siano strappati dalla loro coscienza idillica e dal loro «riposo morale», e in tal modo la loro esistenza divenga degna di essere fatta oggetto di rappresentazione letteraria. È questo il punto in cui vengono a convergere i due generi, romanzo di formazione e romanzo storico. Attraverso la sua esplorazione del negativo del mondo Lucia impara che non è possibile l'Eden in terra, che Dio può anche sconvolgere la serenità degli innocenti, e che proprio la sventura è provvidenziale perché «utile per una vita migliore». Questa acquisita coscienza della reale tragicità del vivere conferisce così alle virtù innate dell'eroina fondamenti più profondi e più matura consapevolezza.

Le *confessioni di un Italiano* hanno come protagonista un uomo comune, come *I promessi sposi*, e anche nel romanzo di Nievo la realtà quotidiana diviene degna di essere assunta a oggetto di rappresentazione letteraria solo se è proiettata sul più vasto scenario della storia e da essa acquisita senso («Nulla sarebbe di strano o degno da essere narrato, se la mia vita non correva a cavalcione di questi due secoli che resteranno un tempo assai memorabile massime nella storia italiana»). Ma se il percorso di Renzo approda a una rinuncia all'azione diretta nella sfera della storia

(«Ho imparato a non mettermi nei tumulti...») e viene a chiudersi nei limiti esclusivi dell'esistenza privata, sia pur riscattata dalle angustie della quiete idillica, lasciando spazio solo all'azione nella sfera dell'intraprendenza economica, il percorso di formazione di Carlo Altoviti è più tortuoso, meno lineare. Innanzitutto è più problematica la collocazione sociale dell'eroe. Se Renzo è un operaio che alla fine conquista una promozione sociale, Carlino attraversa, si può dire, tutti gli strati della società: la sua condizione iniziale di orfano abbandonato e raccolto per carità dai parenti, che lo trattano come un servo, lo colloca all'ultimo gradino della scala sociale; poi l'eroe, grazie agli studi, riesce gradualmente ad elevarsi alla funzione di cancelliere, per poi arrivare di colpo, in seguito a una romanzesca agnizione, alla condizione aristocratica, sino a sedere nel Maggior Consiglio. Ma con la fine della repubblica di Venezia la sua figura acquista tratti più decisamente borghesi, con la sua carica di intendente delle finanze della Repubblica italiana, tratti confermati infine dall'approdo alla condizione di commerciante e uomo d'affari. Guardando al punto di partenza la formazione di Carlino appare dunque come conquista di una solida figura sociale, e guardando al punto d'arrivo risulta sostanzialmente come la formazione di un borghese.

Inoltre, peculiare del racconto di questa *Bildung* è che essa non si arresta agli anni giovanili, come avviene nello schema narrativo più consueto, ma prosegue ininterrottamente sino agli anni della maturità e della vecchiaia. Tuttavia ciò che più caratterizza il percorso di Carlino è il perpetuo conflitto tra privato e pubblico, l'intersecarsi continuo tra educazione sentimentale e educazione politica. L'amore per Pisana, se è fondamentale per la maturazione psicologica dell'uomo, distoglie sistematicamente l'eroe dai suoi doveri pubblici, o perché è concentrato tutto nelle sue pene o perché è inebriato dalla felicità della passione appagata. Solo il sublime sacrificio finale di Pisana, che la trasforma quasi in una santa, avrà sull'eroe una funzione catartica, contribuendo a dargli serietà e fermezza virile.

Un momento fondamentale della formazione giovanile dell'eroe nasce proprio dalla sua disperazione per le infedeltà di Pisana, che lo portano quasi sulla soglia della morte. Lo salva la presenza ideale di una «guida» (un attante che nel sistema narrativo del romanzo di formazione in positivo non può mai mancare), il vecchio Martino, che nei suoi confronti ha sempre svolto una funzione paterna, e che ora dopo la morte con le sagge parole del suo testamento spirituale lo spinge a prendere coscienza dei propri doveri. Si tratta di una vera e propria prova di iniziazione (se romanzo di formazione e romanzo di iniziazione sono distinti, è pur possi-

bile riconoscere momenti di iniziazione come tappe centrali nei percorsi di formazione), che consiste in una morte simbolica e in una rinascita a nuova vita.⁹ Dopo di che l'eroe è sottoposto a un'altra prova decisiva, viene conteso tra un principio del male, il subdolo gesuita padre Pendola, e un principio del bene, il giovane giacobino Amilcare Dossi: novello Ercole al bivio, l'eroe deve scegliere tra reazione clericale e laico progressismo democratico, e sceglie correttamente la seconda via. È il momento davvero decisivo della sua formazione, che segnerà tutta la sua vita successiva. Carlino alternerà fasi di idealismo politico astratto, quasi fanatico, e fasi di saggio moderatismo, ma la sua scelta patriottica non avrà mai deviazioni. In questo si manifesta l'intento pedagogico e civile che è proprio delle *Confessioni*, e che più in generale è un aspetto strettamente legato al racconto di formazione in positivo. Il percorso conoscerà da parte di Carlino momenti di disimpegno, di vera e propria fuga dalla storia e di chiusura esclusiva nel privato, come il periodo di amori smemorati con Pisana durante l'agonia della repubblica veneta o quello trascorso con la famiglia negli anni inerti della Restaurazione; più volte poi, in varie età della vita, Carlino abbandonerà il grande mondo dove pulsa la storia per tornare nel piccolo mondo di Fratta, ma nei momenti decisivi della storia nazionale sarà sempre presente, nella Repubblica Partenopea nel '99, nel '21, persino, ormai vecchio, nel '48. Negli ultimi anni, non potendo sostenere personalmente l'impegno della lotta politica, lo delegherà ai propri figli. Il suo approdo sarà una vecchiaia patriarcale, in seno alla famiglia, confortata dalla sicurezza della propria coscienza e dalla prospettiva del prossimo riscatto nazionale: «Ho misurato coi brevi miei giorni il passo d'un gran popolo; e quella legge universale che conduce il frutto a maturazione, e costringe il sole a compiere il suo giro, mi assicura che la mia speranza sopravviverà per diventar certezza e trionfo». La conclusione si salda così circolarmente con l'inizio: «Io nacqui veneziano [...] e morirò per la grazia di Dio italiano...». Le *Confessioni* si offrono dunque come il tipico romanzo di formazione italiano, narrando una *Bildung* individuale che racchiude in sé il senso di un processo storico, «come il cader di una goccia rappresenta la direzione della pioggia». Il romanzo di formazione italiano preunitario prende fortemente l'impronta dal contesto storico in cui nasce, la rivoluzione nazionale, e non può che essere rappresentazione della formazione della coscienza di un cittadino e di un patriota (l'ibrido

⁹ Su questo punto si veda M.A. CORTINI, *L'autore, il narratore, l'eroe. Proposte per una rilettura delle 'Confessioni di un Italiano'*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 128 sgg., che insiste particolarmente sul carattere di romanzo di formazione del romanzo di Nievo.

italo-inglese del *Lorenzo Benoni* lo conferma).¹⁰

Non sarà un caso, invece, che nell'età postunitaria, esauritasi la spinta della rivoluzione nazionale, i romanzi in cui sia chiaramente ravvisabile un percorso di formazione in positivo siano opere rivolte all'infanzia, quindi programmaticamente destinate a uno scopo didattico ed educativo, formare il cittadino del nuovo Stato: *Pinocchio* (1883), in cui l'essere informe e subumano (ma che nasce in un contesto proletario), attraverso un accidentato percorso di prove, accompagnato da Aiutanti e Oppositori, impara a diventare un ragazzo per bene, con un modesto seppur decisivo salto di classe (ma al di là della conclusione edificante e conformistica è evidente, come la critica ha costantemente sottolineato, che la simpatia dell'autore va all'impenitente scavezzacollo, all'irregolare, al ribelle; e fa riflettere il fatto che nel primo *Pinocchio*,¹¹ sul «Giornale dei ragazzi», l'eroe finiva impiccato, quindi il percorso di formazione aveva una conclusione negativa, prima della ripresa da parte di Collodi, con i nuovi sviluppi narrativi); e poi *Cuore* (1886), in cui il ragazzo destinato per nascita a far parte della classe dirigente impara, al contatto con i vari aspetti della società, ad acquisire le virtù indispensabili per esercitare in modo illuminato il suo ruolo egemone. Le opere che invece nascono da un'ispirazione più libera, e quindi recano più direttamente l'impronta dello spirito dei tempi, senza filtri ideologici aprioristici che condizionino rigidamente lo sviluppo dell'intreccio, vanno in tutt'altra direzione.

Un approdo positivo di saggezza al percorso di formazione del giovane protagonista sembra ancora presentare l'*Emiliano* di Giuseppe Torelli (di cui uscirono solo cinque capitoli nel 1856 e che fu completato nella sua redazione definitiva dopo l'unità, nel 1865), ma in realtà la fisionomia dell'interessante romanzo (che opportunamente è stato riproposto nella collana *Centopagine* di Calvino nel 1980)¹² è alquanto più problematica. Emiliano, dopo anni romanticamente tormentati, trascorsi in amori infelici, fallite esperienze artistiche e velleitari tentativi di impegno patriottico

¹⁰ Un'eccezione è rappresentata dal (peraltro assai mediocre) *Roberto* di Andrea Maffei (1843), che tratta una vicenda esclusivamente privata e intima, senza istituire alcun legame con la storia politica: un'amizizia casta e platonica di un giovane dal nobile animo con una fanciulla egualmente angelica, troncata dalla morte di questa. Dopo che il dolore lo ha piombato in una sorta di follia delirante, Roberto viene guarito da una caduta in mare, e alla fine, disperando di trovare l'amore sublime da lui vagheggiato, si accontenta di un amore senza passione, che possa semplicemente confortarlo delle sue pene, e sceglie di sposare la sorella della morta.

¹¹ Cfr. E. GARRONI, *Pinocchio uno e bino*, Bari, Laterza, 1975, pp. 51 sgg.

¹² G. TORELLI, *Emiliano*, a cura di M. PATRUCCO RUSTICO, con un'introduzione di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1980.

miseramente inconclusi, separatosi definitivamente dalla giovane inglese Giorgia di cui era innamorato, dopo un mese di intenso lavoro creativo si proclama «guarito d'ogni giovanile debolezza» e «filosofo», si «addomestica colla vita vera e positiva», è convinto di aver raggiunto «la educazione di se stesso», sostiene che la «tranquillità di spirito» si ottiene solo «colla deliberata volontà di combattere le proprie passioni e nell'adempimento di ciò che è, o di ciò che a noi pare un dovere». E difatti, dopo una lunga sterilità creativa, produce ben due romanzi, che ottengono un lusinghiero successo. In realtà ha rinunciato a una donna innamorata di lui e alla felicità piena, condannando Giorgia all'infelicità con un marito non amato (solo con difficoltà poi superata nella *routine* familiare); tanto che, a riflettere sulla sua rinuncia, lo assale un dubbio: «O sono molto onesto, o un minchione». Scaccia il dubbio, proclamandosi soddisfatto di aver adottata la prima supposizione, ma nel dubbio resta il lettore, che si chiede se qui, nel protagonista-narratore (il romanzo è autodiegetico) non scatti un meccanismo di falsa coscienza e di autoinganno: cioè da un lato Emiliano presenta la sua rinuncia alla donna come approdo di saggezza e maturità, ma dall'altro l'organizzazione oggettiva del racconto, vale a dire l'autore implicito, sembra smentirlo, e quindi l'io narrante nella sua conclusione appare inattendibile. Lo stesso personaggio-narratore poi, a conferma, nelle ultime righe insinua un altro dubbio inquietante su quella supposta maturità da lui raggiunta: «Ho ventisei anni, e una segreta voce mi susurra che per quanto precoce giunga la esperienza, essa, a quest'età, non è mai ben matura». Quindi anche il protagonista avverte oscuramente che la sua formazione, ad onta delle sue convinzioni, è ben lungi dall'essere conclusa. In definitiva, invece di essere frutto della saggezza conquistata in una positiva *Bildung*, la rinuncia di Emiliano si presenta in una luce sostanzialmente negativa, come frutto di debolezza, immaturità, paura e incapacità di vivere, non come una vittoria ma come una sconfitta, e il romanzo sembra piuttosto da catalogare nella tipologia dei romanzi della formazione in negativo, che approdano allo scacco esistenziale.¹³ Tanto che forse Emiliano (anche per la sua falsa coscienza) può essere visto come embrione dei tanti eroi "inetti" che popoleranno la letteratura tra Otto e Novecento.

Un caso isolato risulta *Tigre reale* (1875), in cui il fatuo Giorgio La Ferlita, dopo le prove impostegli dall'insidiosa *femme fatale* russa, che

potrebbero portarlo alla perdizione, si salva ritornando in seno alla famiglia e rinsaldando i suoi valori. La contrapposizione tra le irrequietudini della modernità corruttrice e i valori tradizionali e patriarcali, come si sa, è un tema centrale in Verga, dai giovanili romanzi mondani a quelli veristi, ma *Tigre reale* è l'unico in cui il conflitto abbia una soluzione in positivo. Tanto che un critico amico come Felice Cameroni poteva accusare lo scrittore di aver tradito il realismo per un rigurgito di moralismo,¹⁴ e Verga doveva difendersi proclamando di aver cercato sempre «di essere vero», «nell'*Eva*, nell'*Eros* e in *Tigre reale*».¹⁵ Ciò non toglie però che effettivamente il moralismo del romanzo contraddica quel pessimismo che induce Verga a presentare percorsi fallimentari dei suoi giovani eroi in formazione, in linea con la tendenza dominante negli anni postunitari.

3. La formazione in negativo

Difatti, nei romanzi di questo periodo in cui si offrono le esperienze di un personaggio giovanile, il percorso si conclude sistematicamente non con un approdo di conoscenza della realtà e di autoconsapevolezza interiore, che costituisca una conquista di maturità e di equilibrio, in armonia col mondo esterno, ma con il fallimento e la sconfitta. In *Una nobile follia* (1869) di Tarchetti l'eroe, acquisita coscienza degli orrori della guerra e del militarismo attraverso le sue traumatiche esperienze in Crimea, devastato da incubi e rimorsi finisce per uccidersi. Si uccide anche l'eroe della *Vita di Alberto Pisani* di Dossi (1870), dopo aver inseguito romanticamente la realizzazione di un ideale artistico e amoroso. Però qui la negatività dell'esito del percorso di formazione del giovane è come reduplicata e potenziata dalla curiosa conclusione, che nel suo improbabile, truculento oltranzismo romanzesco (Alberto trafuga il cadavere dell'amata morta e, vedendo la donna rivivere miracolosamente, al pensiero che «rivivrà per un altro» le scarica contro la pistola, poi la rivolge contro di sé, cadendo morto sul «desiato corpo» di lei), suona come feroce sberleffo parodico di ogni soluzione romanticamente autodistruttiva, e corona così la parodia che stravolge tutta la *Bildung* impossibile dell'eroe. Sostanzialmente un suicidio, ma in questo caso di tragica serietà, è anche lo sbocco del percorso di Guido, il protagonista di *Entusiasmi* di Sacchetti (1881),

¹³ Per una diversa interpretazione del romanzo si veda l'importante saggio di G. ZACCARIA, *Torrelli e Sacchetti: dal romanzo autobiografico al romanzo storico-politico*, in ID., *Ottocento letterario in Piemonte*, Lecce, Milella, 1997, pp. 133-65.

¹⁴ F. CAMERONI, *'Tigre reale' di G. Verga*, in «L'Arte drammatica», 10 luglio 1875, pp. 1-2 (ora in ID., *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. VIAZZI, Napoli, Guida, 1974, pp. 93-97).

¹⁵ Lettera a Cameroni del 18 luglio 1875.

che, viste deluse le sue ingenue accensioni patriottiche con il fallimento del '48, e quelle sentimentali con il tradimento della moglie mima, quasi a riscattare con un gesto disperato la sconfitta totale espone il tricolore su un campanile, gridando «Viva l'Italia», e si fa così abbattere a fucilate dagli austriaci appena rientrati in Milano. Ucciso dalla folle *femme fatale* è ancora il Corrado Silla di *Malombra* (1881), dopo il suo percorso diviso tra la "donna che salva" e la "donna che perde".

Un suicidio conclude *Giacinta di Capuana* (1879). Segnata irreparabilmente dallo stigma sociale di uno stupro subito da bambina, attraverso le dure prove della lotta contro il pregiudizio la giovanissima Giacinta si forma, si rafforza, da smarrita adolescente diviene una donna dal carattere determinato e audace, dai fermi propositi. Sfida la società ipocrita che la emargina, sposando per le apparenze un nobile spiantato ma dandosi tutta all'uomo che ama, e che considera il suo vero marito, già dalla sera stessa delle nozze. E, nonostante gli infiniti pettegolezzi che la circondano, finisce per creare intorno a sé, nella piccola città di provincia, una vera e propria corte mondana, che la elegge a regina. Per un verso quindi il processo di formazione della giovane sembra creare una vera eroina, vittoriosa nello scontro con una società retrograda, ma per un altro verso la forza di Giacinta rivela risvolti psichici distorti e morbosi: contro ogni logica non ha voluto sposare l'uomo amato perché si sente impura, ha il terrore che un giorno possa esserle rinfacciata la sua colpa; nonostante Andrea sia un uomo mediocre e debole, si attacca a lui ossessivamente, trasformandolo nell'unica ragione della propria vita, e, ai primi segni di stanchezza e di noia da parte di lui, la sua ossessione diviene decisamente patologica, una sorta di lucida follia (non a caso scientificamente studiata dal «medico-filosofo» che la segue). La delusione, accresciuta dalla morte della figlia, le provoca sofferenze insostenibili, e alla fine la induce a cercare la liberazione nel suicidio col veleno. Così il percorso di formazione che nella prima metà del romanzo sembrava dovesse portare al trionfo della forte eroina, si rovescia alla fine in una tragica sconfitta, in un ennesimo approdo di morte.

Un'altra sconfitta si pone al termine dell'esperienza dell'eroina in *Un matrimonio in provincia* di Maria Antonietta Torriani, *alias* Marchesa Colombi (1885), ma giocata su tutt'altra tonalità: l'ingenua e sprovvista Denza, dopo aver compiuto la propria infelice educazione sentimentale attraverso la relazione, fatta solo di sguardi e timide dichiarazioni, con un giovane fisicamente sgraziato e per nulla attraente, ma oggetto dei suoi infiniti sogni, pur di non restare zitella sposa il partito propositole dalla famiglia, un attempato notaio possidente di risaie, tra le cui nebbie l'eroina

dovrà finire a vivere. La conclusione sembra consuonare con l'obiettivo di un *Bildungsroman* che si rispetti, l'abbandono di sogni vaghi e inconcludenti in nome di un'integrazione saggia e matura nella realtà di fatto. Al contrario, dietro il tono volutamente dimesso di un ironico *understatement* (ma non per questo meno ferocemente corrosivo), si profila un avvilente scacco esistenziale: «Così, dopo tutti quegli anni d'amore, di poesia, di sogni sentimentali, fu concluso il mio matrimonio. Ora ho tre figlioli [...]. E la matrigna pretende che io abbia ripresa la mia aria beata e minchiona dei primi anni. Il fatto è che ingrasso».

Un analogo destino femminile, soffocato e isterilito dall'oppressione della famiglia piccolo borghese di provincia, è al centro di *Teresa* (1886), romanzo di un'altra scrittrice "protofemminista", Anna Zuccari, *alias* Neera. L'eroina poco più che adolescente, attraverso la relazione amorosa del tutto casta con un giovane brillante, vive una vera e propria educazione sentimentale, che la fa crescere come donna, la riscatta dall'ambito asfittico della vita domestica. Ma, vittima dell'autoritarismo ottuso del padre, che impedisce le nozze con l'uomo da lei amato, Teresa, nel suo percorso doloroso di formazione, impara che la sua condizione di donna le impone la rassegnazione al suo destino. Matura così in lei la coscienza dell'ingiustizia che pesa sul suo sesso, costretto sempre ad accettare ciò che vogliono gli altri, mentre agli uomini è concesso di scegliersi liberamente il loro cammino nella vita. Alla donna si prospetta o il ridicolo dello zitellaggio o la vergogna del matrimonio di convenienza: ma a tale soluzione l'eroina non si è mai piegata, in nome del valore dei sentimenti autentici, da lei difeso sempre ad oltranza. Teresa diviene così nel suo intimo una ribelle al convenzionalismo ipocrita che continua a opprimerla. Esteriormente però la sua vita si svolge monotona e vuota, e lei sfiorisce malinconicamente chiusa in casa, nell'assistere prima la madre inferma poi il padre paralizzato. Dopo la morte dei genitori, ormai libera, può lasciare il paese e andare a congiungersi con l'uomo che continua ad amare, e con questo compie finalmente un gesto di rivolta contro le convenzioni sociali. Però, d'altra parte, il ricongiungimento non è la realizzazione dei suoi sogni, coltivati per tanti anni, poiché va a vivere con Egidio, povero, solo e malato, solo per fargli da infermiera: non muta neanche ora il suo destino di dedizione oblativa. Per cui il romanzo, nonostante il gesto finale di sfida, si conclude sostanzialmente con una sconfitta, l'ultima di una lunga serie sperimentata dall'eroina.

In *Vita e avventure di Riccardo Joanna* della Serao (1887) si seguono tutte le tappe di una formazione giovanile, ma poi il percorso abbraccia anche la maturità e la vecchiaia del protagonista. Questi, conquistato il

successo nel giornalismo dopo le frustrazioni sociali e le ambizioni dei vent'anni, giunge a un primo approdo fallimentare quando è ancora molto giovane, poiché prende coscienza del fatto che il suo è un lavoro del tutto mercificato, che le sue belle energie si disperdono a causa delle donne (che in realtà egli non ama e da cui non è riamato, e che cerca solo per vanità), e si trova in una disperata solitudine. Si lancia quindi nell'avventura di fondare un suo giornale inseguendo un ambizioso progetto politico, ma, poiché nel suo empito idealistico ha trascurato gli aspetti finanziari, il suo sogno grandioso si scontra con la realtà della mancanza di fondi, e allora ha la tentazione del suicidio (come tanti altri eroi dei romanzi di questo periodo); ma alla fine cambia idea per viltà e si risolve semplicemente a chiudere il giornale in perdita. Anni dopo, direttore di un quotidiano a vastissima diffusione, ha rinunciato a tutti gli ideali giovanili e, senza scrivere più nulla, pensa solo a incrementare le vendite facendo un giornale di basso livello, compiacendo con cinico disincanto gli interessi degli azionisti e abbracciando opportunisticamente tutte le opinioni politiche. Dopo tante lotte generose, stanco e desideroso di pace, vorrebbe ritrarsi fuori della vita come semplice spettatore e ha la tentazione di vendere il suo giornale per una cifra astronomica, ma rinuncia per l'orgoglio di aver raggiunto le centomila copie, gustando la sua apoteosi. Lasciatasi sfuggire l'occasione, le vendite declinano, ed egli si ritrova vecchio, povero, pieno di debiti, sempre più stanco, cinico e indifferente dinanzi al disastro della sua esistenza, sino all'atonìa totale della coscienza. Il succo della lunga esperienza fatta è nell'amara lezione tenuta al giovane ed entusiasta aspirante giornalista, in cui vede rivivere il se stesso ventenne, per dissuaderlo dall'intraprendere la professione, come aveva fatto con lui il padre in punto di morte. Il percorso del protagonista termina così con un'avvilente sconfitta umana, «una catastrofe piccola, minuta, volgare, quotidiana», non nobilitata neppure dal coraggio di morire.

Al suicidio si torna con l'*Ermanno Raeli* di De Roberto (1889). L'eroe, diviso interiormente da un dissidio insanabile, è alla ricerca ansiosa di soluzioni all'«enigma della vita», ma si intossica di filosofia e approda allo scetticismo, non sapendo più in che cosa credere. Sperimenta anche l'impotenza creativa, ed è bloccato nell'immediatezza della vita dagli eccessi del pensiero, gli è preclusa la vita del sentimento, prova disgusto per il sesso, ma si getta nei piaceri per macchiare di «fango» i suoi ideali che gli paiono ormai assurdi. E arriva al suicidio allo scoprire la profanazione di cui è stata vittima la donna di cui si è finalmente innamorato.

Un romanzo di formazione in negativo è a suo modo anche *Il piacere* di d'Annunzio (1889). Al centro della vicenda si colloca uno degli snodi

più caratteristici di quello schema romanzesco, la serie errore-traviamento-morte-rinascita dell'eroe, che, dopo la grave ferita riportata in duello, vagheggia una redenzione interiore attraverso il culto dell'arte e l'amore di una «assai bianca donna», la «pura madonna senese» che ha lo stesso nome della Vergine. Tuttavia Andrea Sperelli non sa compiere il percorso di salvazione intravisto, che sarebbe anche un perfetto percorso di formazione, la formazione del vero artista (col *Bildungsroman* spesso si fonde il *Künstlerroman*): inghiottito nuovamente dal «piacere» arriva a profanare proprio la donna salvifica, seducendola e poi usandola come surrogato sessuale dell'ormai irraggiungibile Elena Muti, la «donna che perde». La sanzione del suo vergognoso fallimento è nella scena finale dell'asta: la profanazione degli oggetti preziosi di Maria Ferres da parte di gente spregevole e volgare è l'obiettivazione della profanazione compiuta da Andrea stesso, con il proprio libertinismo cinico mascherato da alibi estetizzanti, sulla purezza della donna, sui suoi sentimenti elevati e autentici.

Un nuovo suicidio è quello di Alfonso Nitti, in *Una vita* di Svevo (1892). L'eroe, disgustato dalla «lotta» che scorge intorno a sé nella società, in particolare nell'ambiente della banca, e in cui anch'egli si è fatto coinvolgere seducendo la figlia del padrone, punta a redimersi costruendosi secondo l'immagine del filosofo asceta schopenhaueriano, attraverso la «rinunzia» alla vita. In realtà il preteso distacco filosofico è solo paura e inettitudine a vivere; non solo, ma l'eroe scopre di non essere all'altezza dell'ideale propostosi, di essere fatalmente trascinato alla «lotta» dalla conformazione del suo organismo stesso, e allora, rovesciando gli insegnamenti del maestro, ritiene di trovare nel suicidio l'unico modo per «distruggere quell'organismo che non conosceva la pace». Però proprio questo suicidio, con cui vuole dimostrarsi agli occhi del mondo «superiore ai sospetti e agli odii», è la più tragica confessione del suo bisogno mai abbastanza appagato di un'integrazione, risultata alla fine impossibile.

Una sconfitta è anche quella di Marta Ajala, l'eroina dell'*Esclusa* di Pirandello (romanzo scritto nel 1893, pubblicato nel 1901). Marta, scacciata ingiustamente dal marito come adultera, avrebbe la possibilità di formarsi come donna nuova, moderna, attraverso il lavoro e l'attività intellettuale, sottraendosi così alla schiavitù del ruolo tradizionale della donna in una società arretrata; ma non si rivela all'altezza, non riesce a restare ai livelli necessari di sublimazione (a differenza della Silvia Roncella di *Suo marito*, che invece è capace di portare fino in fondo il suo percorso di formazione come donna e come artista), cede ai bisogni della carne e finisce per essere di nuovo fagocitata dalla famiglia, riprendendo il ruolo di casalinga, moglie e madre.

Non impara nulla dall'esperienza della realtà l'ingenua ed angelica Dolcetta, nel *Mondo di Dolcetta* di Pratesi (1895), la quale, pur avendo scoperto l'ignobile natura del giovane e ricco borghese di cui si è innamorata, non riesce a liberarsi di quel primo sentimento e, nell'ambiente duro, arido e corrotto del palazzo nobiliare in cui è andata a servire, muore consunta dal dolore e dalla tisi.

4. La conquista inutile

Si è già indicato come, all'interno di questa tipologia del *Bildungsroman* in negativo, sia possibile distinguere una variante, che vede bensì gli eroi arrivare a una conquista di consapevolezza, però troppo tardi, quando la sconfitta è ormai irreparabile, per cui la conquista risulta inutile. È un motivo che è particolarmente caro a Verga, sin dai romanzi giovanili. L'eroe di *Eva* (1873), dopo aver bruciato la sua esistenza nell'inseguire un'arte che non è se non una manifestazione della febbre materialistica di piaceri della modernità, incarnata dalla figura della ballerina Eva, scopre che l'unico valore autentico è costituito dal rientro nel grembo originario della famiglia e della terra natale, lontano dalle «irrequietudini» morbose della capitale, ma lo scopre quando già è condotto in fin di vita dalla malattia. Uno sbocco analogo è quello di Alberto in *Eros* (1875), che, dopo un percorso tortuoso che dalle romantiche illusioni giovanili l'ha portato all'inaridimento totale, scopre solo dinanzi alla morte della moglie, di cui egli stesso è responsabile, il valore della famiglia e degli affetti autentici, e si uccide. Così il giovane Ntoni dei *Malavoglia* (1881) riconosce il valore sacrale del «nido» domestico e degli affetti familiari solo quando ne è ormai irreparabilmente escluso, e deve lasciare il mondo arcaico, dove tutto torna ciclicamente identico, per avviarsi verso il mondo della modernità, del «progresso», il cui dinamismo è la negazione dei valori autentici. Anche *Mastro-don Gesualdo* (1889), nei progetti iniziali di Verga, doveva essere un romanzo di formazione, che seguiva l'ascesa dell'eroe sin dagli anni giovanili. Il romanzo compiuto presenta già Gesualdo al termine del suo percorso, ma anche qui, quando l'eroe è roso dalla malattia che lo porterà alla morte, scopre l'importanza dei valori a cui ha rinunciato in nome della sua faustiana ricerca della «roba», per la quale ha dato «l'anima al diavolo».

Parimenti l'eroina dell'*Illusione* di De Roberto (1891), dopo aver consumato vanamente l'esistenza inseguendo l'amore in falsi simulacri, restando ogni volta delusa e inappagata, senza ricavare alcuna lezione dalle

inutili esperienze compiute, scopre alla fine che l'amore autentico l'ha sempre avuto accanto a sé, nella persona della vecchia serva devota che per lei aveva svolto le funzioni di madre, ma lo scopre troppo tardi, quando Stefana è morta. Analogamente l'Arabella di De Marchi (1892), dopo aver sacrificato la propria vocazione autentica al chiostro sposando un uomo rozzo e infedele per salvare la famiglia dalla rovina, dopo aver tentato invano di riconquistare la propria dignità e libertà ribellandosi alla schiavitù familiare, dopo aver concluso desolatamente che il destino migliore per lei sarebbe stato la monacazione e la rinuncia al mondo, scopre finalmente che cosa sia l'amore, sente di essere «non più una collegiale, ma una donna». Ma per lei la piena realizzazione personale nel sentimento è ormai impossibile, perché il giovane amato per sfuggire alla giustizia ingiusta è costretto a fuggire in America. Anche Arabella è tentata, quasi inconsciamente, in una sorta di delirio febbrile, dal suicidio, sotto le ruote di un treno. Ma De Marchi scarta questa soluzione, e la fa morire di tifo. È comunque l'ennesima conclusione di morte a suggellare una sconfitta nel percorso esistenziale di un personaggio giovane.

L'insistenza con cui il tema ricorre nei romanzi di questo periodo non può non caricarsi di significato. Se ha ragione Franco Moretti a indicare il *Bildungsroman* come «forma simbolica della modernità»,¹⁶ allora questo processo di formazione in negativo potrà essere visto come forma simbolica del modo in cui la modernità è vissuta dall'Italia all'indomani dell'unità. Se nei giovani protagonisti del romanzo italiano del primo Ottocento in cerca della propria formazione si può scorgere la proiezione delle aspirazioni della nuova nazione che si sta formando, la serie ossessiva di fallimenti e di morti che costella il romanzo del secondo Ottocento getta un'ombra inquietante su quelle prospettive, rivela una delusione profonda, una sfiducia, un senso di fallimento di tutti gli ideali che avevano dato slancio alla rivoluzione nazionale. Anche là dove la delusione postrisorgimentale non è tematizzata direttamente, gli eroi sconfitti di questi romanzi sono evidentemente la proiezione simbolica, in immagini letterarie, di quella delusione che storicamente è documentata a ogni livello nella coscienza italiana dopo l'unità. Delusione vissuta in modo particolarmente doloroso dagli scrittori, che pativano, con maggiore o minore consapevolezza, la crisi del ruolo intellettuale indotta dall'ingresso, seppur faticoso e denso di contraddizioni e di conflitti, della nazione italiana nella modernità.

¹⁶ MORETTI, op. cit., pp. 12 sgg.

CLELIA MARTIGNONI

PER IL ROMANZO DI FORMAZIONE NEL NOVECENTO
ITALIANO: LINEE, ORIENTAMENTI, SVILUPPI

La nostra modernità narrativa, sperimentale per necessità data l'esigua anche se eccellente tradizione, trova nel Novecento un importante banco di prova nel romanzo di formazione e nelle sue nuove, plurime, declinazioni. Non vi è dubbio che il genere si sia irreversibilmente sottratto alle ipotesi di un'integrazione organica ed equilibrata del giovane / della giovane negli statuti sociali del suo tempo, integrazione cui si riferisce l'evocatissimo saggio di Franco Moretti del 1986, che con profonde ragioni socio-culturali ha potuto isolare due esemplari fine-Settecento di felice crescita individuale e sociale nel *Wilhelm Meister* e in *Orgoglio e pregiudizio*. Di lì in avanti Moretti segue itinerari sempre più conflittuali e ambigui, per arrestarsi deliberatamente alle soglie della più radicale negatività primo-novecentesca, dove il genere perderebbe plausibilità e coesione davanti all'evidente disgregazione dell'individuo e della crescita.

Ma pur in queste forme precarie e difficoltose, spesso segnate dai «tratti del disinganno» che ricordava Mario Domenichelli nella sua bellissima relazione, il genere attraversa anche il Novecento con volti continuamente cangianti, tra asimmetrie e dissonanze, incrociandosi con altri generi, o brandelli di generi, secondo codici manipolati e talora del tutto esplosi, incorporando altre storie ed esperienze, raccontando nuovi tasselli culturali, di società, di costume, di stile, di linguaggio. Se la formazione è di per sé un viaggio, complicato, congetturale di ardua o impossibile conclusione, anche il percorso attraverso il genere, o le tracce del genere, è un viaggio attraverso idee, modi stilistici, contesti storico-culturali del secolo più veloce e contraddittorio della nostra storia.

In apertura accennerei per lasciarle sullo sfondo una serie complessa di questioni preliminari tutt'altro che pacifiche e lineari, e infatti molto discusse, in quanto intrecciate inevitabilmente con il nostro discorso, che sfidando lungo il secolo ne annette i grandi e celeri mutamenti complessivi.

In primo luogo, se esiste come credo, una specificità novecentesca (che spesso comunque si proietta in avanti oltre il secolo ed è destinata a durare e evolvere nel futuro), vanno ricordati alcuni suoi caratteri che investono il piano storico, della comunicazione e del linguaggio, delle idee, della

cultura, del costume stesso, e, in forme mediate, della rappresentazione artistico-letteraria.

Come ricordano in pagine recenti gli storici Marco Revelli e Giovanni De Luna, una «folla di definizioni [...] si è abbattuta sul secolo appena finito» (De Luna) che meritano di essere molto rapidamente evocate nella loro fulminea intersezione: dall'ormai celebre «secolo breve» di Eric Hobsbawm, responsabile di una nuova periodizzazione 1914-1991, tra Grande Guerra e caduta del muro di Berlino e fine dell'Unione Sovietica, all'anche più efficace «età degli estremi», secondo il titolo originario dell'edizione londinese, 1994 (*Age of Extremes*), o «dei grandi cataclismi», secondo il sottotitolo della traduzione italiana (1995); al «secolo più terribile della storia occidentale», Isaiah Berlin; al «secolo dell'orrore inaudito e dell'utopia senza misura», Jean-Marie Domenach, 1995; al «secolo degli opposti», Revelli, 2001; al «secolo ambiguo», Mariuccia Salvati; al «secolo della paura», Carlo Pinzani, 1998; o «dell'odio», Gianni Moriani, 1999; al «secolo delle guerre», Michael Renner, 1999; al secolo «nucleare», al «secolo di Auschwitz» e del lager; al secolo di «progresso e catastrofe», Salvatore Natoli, 1999.

Ma naturalmente, osservando l'aspetto produttivo-economico e quello comunicativo, il Novecento è stato anche il secolo, lo si diceva subito, della velocità e della vertiginosa e sempre rinnovata simultaneità, il secolo che ha conosciuto il sovvertimento dei concetti tradizionali di spazio e di tempo; che ha visto subentrare dagli anni Settanta in avanti, al paesaggio industriale delle «ciminiere», la rivoluzione elettronica, secondo processi ed esiti che portano in avanti, ormai fuori dal Novecento (Charles Maier, 1998); è stato il secolo dei media e delle masse, il secolo dei consumi, del mercato, della globalizzazione, dell'interculturalità.¹

Altra questione non meno stringente e imperiosa. Conviene interrogarsi su alcuni concetti di base, ruotanti intorno al romanzo di formazione, a

¹ Per tutti questi aspetti, qui velocemente accennati, e tutti sottoposti in ambito storico-culturale a discussioni critiche e controversie, cfr. almeno, con le relative bibliografie: M. REVELLI, *Oltre il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001; M. SALVATI, *Il Novecento. Interpretazioni e bilanci*, Roma-Bari, Laterza, 2001; *Identikit del Novecento. Conflitti, trasformazioni sociali, stili di vita*, a cura di P. SORCINELLI, Roma, Donzelli, 2004; G. DE LUNA, *La passione e la ragione*, Milano, Bruno Mondadori, 2004; *Il Ventesimo secolo, un secolo breve?*, Cidi Versilia, 1999; '900. *I tempi della storia*, a cura di C. PAVONE, Roma, Donzelli, 1998.

Per un quadro brillante e limpido del mutamento sociale, economico e culturale novecentesco, cfr. K. KUMAR, *Le nuove teorie del mondo contemporaneo. Dalla società post-industriale alla società post-moderna*, Torino, Einaudi, 2000 (1995).

Per il sovvertimento fine Ottocento e novecentesco delle categorie di tempo e spazio, cfr. l'ormai classico S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988 (1983).

partire dalla definizione, mutabilissima nei tempi e nei contesti socio-culturali, di adolescenza e giovinezza.

Per primo Philippe Ariès negli anni Sessanta ha definito i «giovani» come soggetto sociale, situando la comparsa del fenomeno in epoca moderna all'interno della nuova autocoscienza della famiglia borghese ottocentesca, dopo l'avvento dell'industrializzazione e della rivoluzione francese. Interessante che circa nello stesso periodo si collochi una delle stagioni più intense e prodigiose del romanzo moderno, e si sviluppi lo stesso romanzo di formazione. Oltre al significato biologico, la giovinezza è una più complessa costruzione socio-culturale, perciò molto mutevole nel contesto e nel tempo, come dice con estrema limpidezza, data la celerità dei mutamenti, il Novecento nelle sue varie epoche, e come Ariès per primo mette in luce nella incisiva rassegna paradigmatica compiuta su quattro generazioni francesi (o, più genericamente, dell'Europa occidentale) tra Otto e Novecento: dalla generazione nata tra 1830 e 1850 immersa ancora nell'*ancien régime*, solida e lenta; alla seconda, vitalissima e operosa, nata nella seconda metà del secolo, che «costruì il mondo moderno», che inventò scienza e tecnologia, che credè il progresso del nuovo secolo; alla terza, nata tra 1910 e 1920, che conquistava l'età adulta negli anni della seconda guerra mondiale, che venne al mondo in una condizione già moderna con l'elettricità, l'automobile, l'aeroplano, che, più che inventare, organizza e stabilizza, che è responsabile del *baby-boom* post-bellico, e che «per la prima volta nella storia» assume il ruolo, fondamentale, di opporsi «in blocco ai suoi predecessori», rifiutando «la funzione di trasmettere»; la quarta, nata negli anni '40, recepisce e radicalizza «il principio della non-trasmissione», ma respinge la fede nel Progresso della generazione precedente, è instabile e inquieta, mescola le età nei gruppi e nei costumi, non ha fretta di uscire dall'infanzia.²

La nozione di generazione e giovinezza è instabile sia per il legame ovvio con il contesto sia perché è di per sé età di movimento e transito più di altre, collocata fluidamente tra infanzia ed età adulta, in attesa del passaggio, necessario ma non necessariamente adempiuto, dall'assenza alla conquista di autorità e potere.

Scrive recentemente Jean-Claude Schmitt che caratteristica primaria della condizione giovanile è infatti la *liminalità*, sfuggente anche perché spesso gravata di valori e usi simbolici, osservata non di rado dalla società

² L'efficace scheda di PH. ARIÈS è contenuta nella voce *Generazioni*, dell'*Enciclopedia Einaudi*, vol. VI, 1979, pp. 557-563. Celebri e fondanti gli studi di Ariès su infanzia, adolescenza, famiglia sotto l'*ancien régime*: *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris 1960 (trad. it.: *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1968).

adulta con «attenzione ambigua, insieme guardinga e carica di attese», con «sguardo incrociato e ambivalente».³ Così Schmitt, con parole limpide e sottili:

Al contrario dell'appartenenza ad una classe sociale (da cui gli individui praticamente non possono quasi uscire, a meno di non riuscire a realizzare in certi casi le loro speranze di mobilità sociale; a differenza dell'appartenenza sessuale [...]), l'appartenenza ad una data classe di età – e all'età della giovinezza in modo particolare – rappresenta per ciascun individuo una condizione provvisoria. In senso proprio, gli individui non appartengono alle classi di età, ma le attraversano. [...] In tutto ciò, conviene ricordarlo, non c'è nulla di immutabile o di universale. In una società «fredda» o strutturalmente statica, determinati processi giuridici e simbolici tenderanno a sottolineare prevalentemente gli elementi di continuità e di riproduzione dei ruoli assegnati alla giovinezza. Invece una società più «calda», maggiormente disposta a riconoscere il valore del mutamento, sarà portata ad ammettere più facilmente il carattere necessariamente conflittuale della transizione da un'età all'altra e del passaggio di consegne tra le generazioni (p. VII dell'*Introduzione* cit. alla n. 3).

Come è complesso e metodologicamente problematico per uno storico della cultura e della società gestire una storia dei giovani (e lo spiega molto bene Schmitt nelle pagine citate), ed è necessario adottare modelli concettuali non univoci, che consentano flessibilità tra le costruzioni simboliche e culturali e le determinazioni materiali del fenomeno e conservino nel contempo la molteplicità dei punti di vista e lo spessore dei momenti storici e sociali differenti, così non è meno complesso gestire l'itinerario di un genere letterario, e di questo genere! (nel tempo tipico della caduta dei generi), sull'arco esteso, dinamico, discontinuo del Novecento letterario, tra rappresentazioni formali e connessione a storia e società.

Nella sua generalità comunque il rilievo dei giovani come soggetti socio-culturali attivi si enfatizza tra fine Ottocento e Novecento, e i salti generazionali, un tempo più lenti e inavvertiti, si fanno più bruschi e veloci, anche per la generale accelerazione impressa da modernità e modernizzazione.

³ Dalla molto bella *Introduzione* alla recente *Storia dei giovani* laterziana, curata da G. LEVI e da SCHMITT stesso, Roma-Bari, 2000, in due volumi (1. *Dall'antichità all'età moderna*; 2. *L'età contemporanea*). Anche in Italia sono ormai numerose le indagini storico-sociologiche sui giovani, tema via via consolidatosi nell'ambito della storia sociale, delle mentalità, della vita privata e quotidiana, che ha caratterizzato l'evoluzione degli studi storici dagli anni Sessanta-Settanta-Ottanta. Oltre all'opera laterziana appena cit., cfr. almeno: P. DOGLIANI, *Storia dei giovani*, Milano, Bruno Mondadori, 2003; *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, a cura di P. SORCINELLI e A. VARNI, Roma, Donzelli, 2004; A. CAVALLI e C. LECCARDI, *Le culture giovanili*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, Torino, Einaudi, 1997, vol. III, tomo 2, pp. 709-800, con relative bibliografie.

Ricorderò molto rapidamente che nel primo Novecento, insieme con l'ideologia della gioventù e le rivolte generazionali antiborghesi da destra e sinistra, si diffondono i primi studi sulla giovinezza, da una famosa inchiesta francese firmata con lo pseudonimo Agathon, *Les jeunes gens d'aujourd'hui* (1912), alle indagini di Ortega y Gasset (1923), che distingue epoche «cumulative» (con pacifiche transizioni padri-figli) ed epoche «polemiche» (dai forti conflitti generazionali); a quelle del sociologo Karl Mannheim (1928), che lega la scansione generazionale alla socializzazione. Il Novecento perlopiù conosce epoche «polemiche»: dall'incandescente periodo anteguerra delle Avanguardie che formula opposizioni e conflitti, alla «gioventù della guerra» interventista e spesso proto-fascista, alla catastrofe bellica, dove incappa la cosiddetta «generazione del 1914»; e sono le guerre, le prime guerre «totali» della storia, le nuove guerre di massa, a produrre generazioni «storiche» che non possono non riconoscersi permanentemente in quelle esperienze traumatiche e davvero periodizzanti (annotava Marc Bloch che proprio la guerra più di ogni altro evento segna le generazioni novecentesche); ai movimenti giovanili di arditismo, fumanesimo, squadrismo; alle organizzazioni fasciste della gioventù, tra balilla e avanguardisti, che ispirò anche le associazioni paramilitari della «Gioventù di Stato» hitleriana con precisi rituali di passaggio; alla valorizzazione del fascismo-movimento; alle intense polemiche sui giovani dentro il fascismo con inquietudini, dissensi, disaccordi di linee politiche e/o generazionali; e una presenza giovanile forte connota anche la cosiddetta «generazione perduta» post-bellica; spesso giovani sono militanti nella Resistenza o, con scelte opposte, i combattenti di Salò; dal trauma della seconda guerra esce la «gioventù bruciata» degli anni Cinquanta, inquieta, disadattata, che individua nella cultura e nella società americana (la cui egemonia comincia a fissarsi con fermezza) una serie di figure emblematiche e di modelli di riferimento di vario livello, dalla letteratura *beatnik* e *on the road*, all'amaro disincanto dei racconti di Salinger, agli idoli cinematografici del momento (il corrucciato Marlon Brando di *Fronte del porto*, il fragile James Dean di *Gioventù bruciata*). Dagli anni Cinquanta, nello spazio adolescenziale e giovanile, si produce forse per la prima volta una sorta di «mondo separato» e coeso, che si riconosce ed è riconosciuto come tale, dotato di propria controcultura o sottocultura, indagato con nuovi studi psicologici e sociologici (Erikson, Riesman, Friendberg, Coleman), e sondato da inchieste, dibattiti, analisi, tra allarme e autorassicurazioni, mentre comincia a essere focalizzato (e sfruttato commercialmente) il rapporto mondo giovanile-mercato-consumo. Il '64 è l'anno della rivolta nell'Università californiana di Berkeley mentre si

acuisce il problema della guerra in Vietnam. Le ribellioni giovanili anti-borghesi, contestatarie, anticonsumistiche scuotono la società del benessere e portano al 1968 (dove è centrale il sentimento della giovinezza, visuta, come giudica Hobsbawm, non tanto come stagione di passaggio ma come momento più alto e avanzato della propria storia biografica), e poi al 1977.⁴ Per ognuna di queste insorgenze "polemiche" sino agli anni settanta e più avanti, negli ultimi decenni del secolo (che vedono altre ondate di letteratura e racconto generazionale), anche la narrativa italiana, gracile quanto a una propria tradizione ma sollecitata a brusche e improvvise crescite, produce storie di formazione, consegnando nuove visioni del mondo in rapida successione.

Altro nodo concettuale: la formazione. Indubbio che sulla fortuna del genere nel primo Novecento e sino alla metà del secolo, abbia avuto peso (senza mettere in campo meccaniche e facili omologie) la dottrina di Freud, una delle «grandi narrazioni» totalizzanti dell'epoca. Non solo si aprono ignoti orizzonti psichici, ma proprio infanzia e crescita vengono riformulate secondo dinamiche inedite e in gran parte sconvolgenti. Tanto che si è potuto sostenere che la psicoanalisi freudiana sia nata e si sia fondata sulla centralità del percorso dell'autosoggettivazione e della crescita e sul conflitto edipico adolescenziale. Insieme emergono materiali "narrativi" di originale prepotenza: indizi linguistici e comportamentali, reperti onirici, l'intreccio di libere associazioni, l'interferenza di sostituzioni, trasferimenti, la serie di reticenze, omissioni, indizi, dettagli, di parole non dette e inter-dette, eloquenti quanto la verbalità aperta ed esplicita. La letteratura se ne impadronisce liberamente e ne fa straordinario uso. D'altronde la sperimentazione di nuove tecniche di scrittura che distingue il primo Novecento non solo letterario è non di rado implicata con l'inconscio che orienta la molteplicità e la scomposizione dei punti di vista del linguaggio, l'accavallarsi di tempo/spazio, l'incrocio di memoria e presente, di sogno e veglia, la costruzione rivoluzionaria di nuove forme simultanee, del flusso di coscienza, del monologo interiore. Lo spostamento antinaturalistico verso il dominio della soggettiva (sia pure di una soggettività che ha «sfrattato il soggetto» perché qualcosa «avviene altrove», nell'inconscio, così Freud nella *Lezione introduttiva alla psicoanalisi*)

⁴ Su questi fenomeni rinvio per approfondimenti ad alcuni dei saggi cit. alla n. 3 e alle relative bibliografie: in particolare R. BALZANI, *La concezione del tempo*, P. MAGNARELLI, *I giovani e la guerra, in Il secolo dei giovani*, Roma, Donzelli, 2004; M. PERROT, *La gioventù operaia*, E. MICHAUD, *Soldati di un'idea: i giovani sotto il terzo Reich*, L. PASSERINI, *La giovinezza metafora del cambiamento sociale* in LEVI-SCHMITT, *Storia dei giovani*, 2. *L'età contemporanea*, Bari, Laterza, 2000; e P. DOGLIANI, *Storia dei giovani*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, *passim*.

è netto, e lo si può indicare, con eccezioni, come uno dei riconosciuti cardini della scrittura alto-modernista (tale all'epoca veniva percepito). E il tutt'altro che pacifico impatto suscitato da Freud (note, ad esempio, le accuse di meccanicismo e riduttivismo avanzate da Joyce, Musil, Woolf, Svevo) si incrocia con la generale revisione e crisi dei fondamenti epistemologici, culturali, scientifici tra i due secoli, e con la stessa messa in discussione delle certezze del linguaggio che percorre tutto il Novecento introducendo nel letterario ulteriori potenzialità, complessità, diffrazioni. Il tragitto della psicoanalisi si complicherà nel tempo con progressive ridefinizioni e messe in crisi anche radicali interne o esterne alla dottrina freudiana: lacanismo, elaborazione dell'*Anti-Edipo*, cognitivismo, comportamentismo, etc. In particolare dagli anni Settanta in avanti e via via più decisamente negli ultimi decenni, tra approcci dottrinari e applicazioni terapeutiche concrete, si tende a spostare il problema dal conflitto Io-Es e dal cerchio intrapsichico edipico verso parametri e relazioni oggettuali, pre-edipiche, mettendo sotto analisi i momenti di separazione-individuazione, la differenza Sé/altro, la stessa capacità di coesione del Sé (penso agli studi statunitensi di Kohut, Erikson, Mahler, Modell, Eagle, ma già prima agli studi dell'inglese Winnicott). Tutto ciò, in modo estremamente sintetico che si perdonerà (e che in altra sede sarebbe opportuno approfondire intra-disciplinariamente), tende a riorganizzare e persino a smentire i fondamenti della dottrina freudiana, e per quanto riguarda il nostro discorso rivede e riassume gli stessi spazi e termini della formazione e dell'adolescenza. Oggi si parla diffusamente di adolescenza "lunga", famiglia "lunga", tempi scolastici e pre-lavorativi altrettanto "lungi", con dilatazione della crescita per fattori socio-economici-culturali profondamente modificati. E se Stanley Hall nel 1904 poteva coerentemente assimilare l'esperienza adolescenziale a un tumultuoso *Sturm und Drang* oppositivo e contestatario, questa delineazione primo-novecentesca viene attualmente negata e rovesciata, si affacciano e si consolidano teorie più morbide, che assegnano rilievo primario al contesto, alle capacità "agentiche" del singolo nella collettività, alla centralità dell'autoefficacia, delle esperienze di padronanza affettive e relazionali, in una visione meno passionale e conflittuale della crescita. Revisioni e riproposizioni del problema che, in quanto connesse al contesto e ai nuovi codici culturali, certo hanno agito e agiscono sulla stessa letteratura della formazione.

Se volessimo comunque provare a fissare alcuni dei passaggi essenziali nella costruzione dell'identità adolescenziale-giovanile, potremmo individuare una serie di situazioni legate in partenza agli schemi freudiani e in

particolare alla chiave di volta primaria del mito edipico, «che racconta la nostra storia» (Freud):

- superare il padre, acquisirne il potere e l'autorità, senza distruggerlo,
- gestire il rapporto con la madre, lottando con il padre/rivale, e arrivare a oltrepassare la madre per conquistare un altro oggetto amoroso,
- fronteggiare il legame dei genitori, inserendosi nel gioco terribile della coppia.⁵

Lo schema si complica e integra allargando l'osservazione al contesto sociale, al processo di separazione/individuazione sociale, e prevede altri passaggi paralleli non meno risolutivi e altre aree di addestramento, esplorazione e crescita del Sé:

- interazione con coetanei antagonisti/amici come esperienza fondamentale di integrazione/conflictualità/conoscenza,
- confronto con l'ambiente scolastico e più latamente sociale,
- conseguimento o meno di una percezione di auto-efficacia personale-sociale.

Ovvio che il romanzo o racconto di formazione selezioni anche drasticamente queste situazioni, individuando di volta in volta differenti nuclei narrativi e reti relazionali, più o meno allargate e più o meno interattive: famiglia; società dei compagni benevola e/o ostile; crescita sociale e ideologica; crescita affettiva e amorosa; maturazione estetica e artistica. Una variante fondamentale dipende inoltre dalla focalizzazione sull'area cronologica della fluida condizione "liminale". Il racconto può attestarsi infatti sugli snodi infantili e adolescenziali (talora con grande peso della famiglia), oppure sull'inserimento del ragazzo in società, lavoro, adultità e nelle esperienze della sua epoca (la guerra/le guerre cui il Novecento assegna purtroppo quella funzione primaria e formativa che s'è accennata).

I due archetipi analizzati da Moretti seguono le vicende di giovani alle prese con le prime esperienze adulte (accompagnandoli esemplarmente sino al lieto fine del matrimonio, inteso nella sua integrità come patto sociale). E così accade nelle pur fallimentari evoluzioni adulte del *Rosso e il nero* e dell'*Educazione sentimentale*. Invece in alcuni testi cardinali europei del primo Novecento si ritaglia un più breve percorso di infanzia e adolescenza. Non appare casuale comunque che il primo Novecento, l'epoca in cui era percezione diffusa che «tutto era cambiato» (così ad

⁵ Per lo schema mi ispiro alle pagine di F. PETRELLA in *Turbamenti affettivi e alterazioni dell'esperienza*, Milano, Cortina, 1993, p. 583.

esempio Virginia Woolf nel 1924), allinei nel genere opere straordinarie e di lunga durata e influenza. In ambito "modernista" (con etichetta ambigua ma utile): *Il giovane Törless* (1906); *Tonio Kröger* (1903) e *La montagna incantata* (1924) (ma già fine secolo, *I Buddenbrook*, se guardati dalla parte del gracile Hanno); *Figli e amanti* di Lawrence (1913); *America* (scritto tra '11-'13, anticipato parzialmente nel '13 come *Il fuochista*, edito postumo nel '27 da Max Brod); le prime parti della *Recherche* (1913 e 1919) che costruiscono "anche" la storia di Marcel bambino e ragazzo; *Ritratto dell'artista da giovane* (1916). (Si osserverà marginalmente, ma non è privo di interesse, che non pochi dei testi citati sono opere di esordio o giovanili, essi stessi quasi «criti di passaggio» personali, come se servisse all'artista misurarsi con un nodo primario e cruciale dell'esperienza, per poi realizzarne superamenti).

Tornando alla selezione operata sulla fascia d'età, e sul tipo di esperienza (domestica, familiare, sociale), l'ipersensibile e familiare *Recherche* parte da Marcel bambino e con estrema analiticità, via via ne segue l'intero percorso; mentre *Il giovane Törless* ritaglia il periodo del duro collegio militare con il suo carico di sadismo, violenze, omosessualità; *Ritratto dell'artista da giovane* percorre anche la formazione estetica di Stephen tra casa e collegio, dalle elementari all'università; *America*, o *Il disperso* (titolo definitivo della recente edizione critica, 1983) proietta Karl, espulso dalla famiglia, in una condizione di orfananza/esilio/colpa, nell'utopia negativa del nuovo mondo; al *Tonio Kröger*, ragazzino lacerato da intensi conflitti emotivi ed estetici, subentra nella *Montagna incantata* l'educazione ideologico-sentimentale-sociale del giovane ingegnere Hans Castorp nel sanatorio, "vacanza" allegorizzata e densissima che produce crescita o prepara alla vita: sullo sfondo, la prima guerra verso cui Hans, guarito, si avvia, anch'egli parte della infelice «generazione del 1914».

Osservando qualsiasi campione diacronico di nostri testi di formazione, recuperiamo estrema variabilità di situazioni: sia la crescita, nei suoi quasi infiniti elementi possibili, sia le tecniche del racconto sono affrontate con vistose divergenze, e il mutevole *esprit du temps* conferisce accezioni e modulazioni multiple al tema di fondo. Non è possibile procedere che per campioni.

Per cominciare, emerge con evidenza la tendenziale tragicità della visione primo-novecentesca. Benissimo esemplificata, direi, dalla più visionaria e febbrile delle avanguardie storiche, l'Espressionismo, che, mette al centro soggettività e meccanismi della psiche (come fa anche in parte il Modernismo), trasponendone tutta la complessità nel linguaggio e nelle

strutture, antilineari, pluriprospectiche, simultanee, discontinue.

L'Espressionismo elabora in particolare una concezione traumatica del rapporto erotico, del conflitto con il Padre e della triangolazione edipica, muovendosi tra pulsioni misogine indotte dal terrore della castrazione e utopie del ritorno alla Grande Madre generatrice/distruttrice. Vi interagiscono la suggestione dell'estremo *Sesso e carattere* di Otto Weininger (1913), e la ripresa dell'odio mortale tra i sessi già schopenhaueriano e nietzschiano. Ecco dunque nello *Sturm und Drang* espressionista dei primi decenni, a ridosso della guerra, una chocante serie di testi teatrali, tutti in eccesso, culminanti in omicidi, suicidi, incesti, e focalizzati sull'inestricabilità di Eros e Thanatos: dall'*Assassino* di Kokoschka (1907-1910), prototipo della «convulsa equazione anima-corpo», e del «grido d'allarme» che è l'arte secondo Schönberg, ad alcuni drammi di Strindberg, al *Figlio* di Hasenclever (1914), al *Parricido* di Bronnen (1915), a *Una famiglia* di Unruh (1916), a *Der Bettler* di Sorge (1912-1917),⁶ etc.

L'Espressionismo include forse, come ben sintetizza Mittner, artisti non di primissimo ordine, ma incide nella formazione di Kafka, di Rilke, di Mann, di Musil, ed è «l'arte della generazione dei nati fra il 1880 e il 1890, che furono le prime e le principali vittime della guerra» (ancora Mittner).

All'esplosione espressionistica si connette, in sincronismo involontario, la nostra più avanzata letteratura vociana, certo più temperata quanto ai risultati, anche se portatrice nel linguaggio e nello stile di istanze di caos e sovversione. Alcuni dei vociani maggiori, cioè Boine, Rebora, Jahier, più discontinuamente Slataper e Campana, alcuni dei quali (Boine e Rebora) Continì per primo definì, rispetto all'Espressionismo tedesco, «personalità spontaneamente parallele, non derivate», elaborano forme autobiografiche e frammentarie tra prosa e poesia, incrociando i generi, e toccando non di rado (anche in poesia, Rebora e Campana) i temi progredienti della «formazione». Tutti comunque restano al di qua della narrazione, cui sono tenacemente avversi (celebri le prese di posizione di Boine), certo pensando alle strutture ereditate da naturalismo e realismo e non azzardando passi alternativi nella sperimentazione romanzesca. Si potrà ricordare come racconto lirico di formazione *Il mio Carso* (1911), acerbo e interessante, sospeso tra descrittivismo e deformazione, tra impressionismo ed espressionismo, tra idillio e crudeltà. La morte precoce in guerra

⁶ Rinvio per approfondimenti al ricco repertorio *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di P. CHLARINI, A. GARGANO, R. VLAD, Roma, Bulzoni, 1986, in particolare alle pagine di L. MITTNER, pp. 3-77, specie pp. 58-66, con integrazione di molti dati.

(1915) impedì a Slataper svolgimenti ulteriori. Come la morte per tisi (1917) troncò precocemente le sperimentazioni di Boine.

Alla cultura espressionista appartiene, pur in assenza di dipendenze dirette, uno dei primi e più aspri romanzi italiani di formazione, *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi (scritto nel '13, stampato nel '19). Il testo di Tozzi esplora la radicale antieducazione di Pietro, gravata da un tremendo Padre/Legge, che non consente crescita ma impone regressione e attiva sentimenti di colpa ed esclusione, incapacità sociali e amorose, intreccio di masochismo e sadismo, in un quadro di crudeltà collettiva senza scampo. Tutto fu splendidamente visto da Giacomo Debenedetti per primo negli anni Sessanta, con il riferimento a Freud e l'avvicinamento alla *Lettera al padre* kafkiana; e sono state poi preziose le riletture di Baldacci e i ritrovamenti di Marco Marchi sulle conoscenze di Tozzi della psicologia sperimentale pre-freudiana della Salpêtrière, di Ribot, Janet e Charcot (presso cui studiò negli anni Ottanta Freud). La dissociazione di Pietro e il suo percorso sofferente e cieco, insieme con le strutture stilistico-linguistiche ugualmente scisse, fanno del romanzo un ostico capolavoro del malessere: prospettiva distorta (perlopiù di Pietro), dissonanze formali, specie nella sintassi abnormemente «dislocata» e spaccata (quegli splendidi punti e virgola che contraddicono ogni ordine ed espellono cellule dal periodo). Nuclei tematici centrali, strutture della crudeltà, densa e tragica animalizzazione, anomalie formali rispondono con sconcertante sintonia all'espressionismo coevo, e alle livide allegorie kafkiane, grazie a comuni sollecitazioni culturali provenienti dalle recenti indagini del profondo.⁷

Tra i punti più fragili del testo, com'è noto, il finale, che i documenti genetici rivelano molto travagliato.⁸ La consapevolezza acquisita d'acchito nelle ultime tre righe («egli non l'amava più»), dopo varie rielaborazioni, nessuna delle quali felice, sembra sovrapposta da una logica esterna (quel-

⁷ Nella ormai vasta bibliografia critica su Tozzi (che non corrisponde purtroppo a una rinnovata diffusione tra i lettori, grandi assenti del caso Tozzi), cfr. il recente saggio di G. EPISCOPO, *Mise en cruauté. Le forme della crudeltà nella narrativa di Federigo Tozzi, William Goyen e J. Rodolfo Wilcock*, in «Strumenti Critici», a. XX, n. 107 (n.s.), fasc. 1, gennaio 2005. Dal punto di vista bibliografico, si rimanda alle rassegne critiche di R. CASTELLANA in «Allegoria», n. 27, settembre-dicembre 1997; e in «Moderna», a. III, n. 1, 2001. Un ricco aggiornamento si deve ora a MARCO MARCHI nella riedizione del romanzo *Gli egoisti* (uscito postumo nel 1923) per la pistoiese Libreria dell'Orso, 2002. Per uno sguardo critico d'insieme, rinvio alle intense pagine di MARCHI, *Federigo Tozzi e il Novecento* nel volume miscelaneo *Federigo Tozzi fra tradizione e modernità*, Assisi, Cittadella editrice, 2001. Di MARCHI si vedano inoltre: *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, Marietti, 1993; e di L. BALDACCÌ, l'indimenticabile *Tozzi moderno* (che ne raccoglie i saggi dal 1970 alla fine degli anni Ottanta), Torino, Einaudi, 1993. E di G. DEBENEDETTI, naturalmente, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.

⁸ Si veda su questo aspetto la *Nota al testo* di MARCHI nell'ed. «Meridiani», Milano, Mondadori, 1987 (*Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, con introduzione di G. LUTTI), pp. 1331-1336.

la di Borgese, come segnala un appunto della moglie Emma?). Come se, avendo osato troppo nell'intera opera, nel suo solitario sforzo di artista della «souffrance» universale (tubo il termine alle bellissime pagine di Baldacci), Tozzi alla fine si censurasse, e, spinto o meno da Borgese, esitasse comunque a portare alle estreme conseguenze il fallimento di Pietro; eppure il Remigio del *Podere* (steso tra '15 e '18 ed edito postumo) finisce ucciso, e miserabile e violenta è la morte dei tre fratelli Gambi, quella di Giulio per suicidio (*Tre croci*, si ricorda, steso nel '18, esce nel '20). A meno di non intendere il finale come un'acre provocazione, che nel momento in cui sembra dir tutto (l'improvvisa maturità di Pietro? o la radicale anaffettività ed esclusione?) non dice niente e lascia inconclusa e mozzata la storia personale di Pietro, se non la storia impossibile di Pietro-Ghisola.

Il finale, momento testuale sempre di estremo rilievo, nel genere in questione è doppiamente cruciale per un implicito valore aggiunto, in quanto si incarica di far intendere o suggerire l'esito del processo formativo. Non a caso molti romanzi di formazione novecenteschi si chiudono in modi ambigui, su differimenti e sospensioni. Ricordo a contrasto la conclusione armoniosa e lineare del *Wilhelm Meister*, quella meschina e abbassata dell'*Educazione sentimentale*; quella tragica ad alto grado del *Rosso e il nero*. Anche se gestite in negativo (non mancano ovviamente eccezioni), le modalità di chiusura dei testi che vedremo sono parecchio diverse: si va dalla marcata tragicità, alla dissolvenza, alla voluta insignificanza che rimanda a una insignificanza generale, alla esplicita inconclusione, che segnala l'impossibilità o la riluttanza a ogni ipotesi di soluzione. Del resto, scendendo più all'interno del problema specifico, gioverà osservare che la formazione è un processo in qualche modo permanente, e dunque sempre provvisorio, che non può che ammettere conclusioni fluide, da ripatteggiare di continuo.

In Tozzi fanno sistema con il capolavoro, dentro le coordinate della crudeltà e dell'«orfanezza» che rinviano a Kafka, all'espressionismo, all'incandescenza primo-novecentesca, alcuni testi-satellite: i *Ricordi di un giovane impiegato* oggetto di una recente edizione,⁹ non pochi quadri di *Bestie*; di cui ricordo che Debenedetti isolò con magistrale finezza questo *flash* persecutorio, nella storia di un ragazzo:

Tutta la strada era piena di persone, come un incubo trasparente e leggero [...]. Alla fine dovevo supplicare questa gente che mi desse un poco di tregua; la sentivo attorno alla mia giovinezza come insetti attorno a un lume acceso allora allora.

⁹ A cura di R. CASTELLANA, premessa di R. LUPERINI, postfazione di F. PETRONI, Fiesole, Cadmo, 1999.

E soprattutto, alcune delle grandi *Novelle*, con fitto ed esemplare ricorso di storie di formazione: *Un ragazzo*, *Un giovane*, *Mia madre*, *Vita e La madre*, *Il padre*, *La prima fidanzata*, *La capanna*. I «giovani» di Tozzi (e *Giovani* è il titolo dell'unica silloge d'autore di racconti, edita postuma nel '20) non possono arrivare all'adulità, restando inchiodati ai traumi dell'infanzia. Un esito positivo, o per meglio dire un lampante percorso, si intravede eccezionalmente nella *Capanna*, dove il figlio, diviso tra odio-amore-soggezione verso il padre, alla sua morte conosce l'iniziazione sessuale con la serva che ne era stata l'amante, in un chiaro rituale di identificazione e superamento. Su crudeltà, odio, nevrosi, si chiudono con graffiante amarezza quasi tutti gli altri racconti citati. Si veda da *Mia madre* (e si noti anche la dura salienza dei titoli, crudi e asciutti, della cui ossessiva ripetitività Tozzi non si cura), dove il figlio/io narrante dice, a proposito della madre sempre irrisa da lui e dal cattivo compagno di lui:

E la guardai [...] come se fossi stato capace di ammazzarla; tutto contento di vedere sul suo viso una disperazione indimenticabile. Non indovinavo che, a motivo dei dispiaceri, dopo un altro mese, doveva morire (p. 604).

Il pessimismo radicale di Tozzi fu inteso bene da un altro narratore del negativo, Moravia, che in una prefazione del '76 a una raccolta di *Novelle tozziane*¹⁰ ha ottime intuizioni: l'esistenzialismo *avant-la-lettre* di Tozzi (interessante anche per il legame che Moravia stabilisce con sé stesso); l'insistenza sul «dolore come cattiveria», e sul «bisogno [del narratore] di stare addosso» ai personaggi, con «quell'aderenza ingiusta e aggressiva» che farebbe di Tozzi «un moderno».

Parole opportune per Tozzi, e che si addicono anche a Moravia, il migliore Moravia, intendo, quello che rinuncia a «spiegare» (penso in filigrana al giudizio folgorante di Debenedetti su Tozzi: «Il naturalismo narra perché spiega; Tozzi narra, in quanto non sa spiegare»), sottraendosi a certi rigidi e pesanti meccanismi didascalici.

Nel maggiore dei suoi racconti di formazione, *Agostino* (steso nel '42, stampato nel '44 presso le edizioni romane di «Documento» di Federico Valli, nella rara collezione «La Margherita» con due tavole di Guttuso), pur se non mancano legami generali con Tozzi (crudeltà, qualche tratto espressionista), il clima è però nell'insieme diverso: scandalosa esplicitezza (alimentata alla scuola di Camus e Sartre) nel rendere il rovello edipico del protagonista, con interessante congiunzione tra simboli e allegorie, ri-

¹⁰ Per Vallecchi, 1976. La collana («Biblioteca Vallecchi») era diretta da Baldacci.

corrente uso di *mots-clé*, realismo oggettuale. Notissima la diagnosi (più tarda) dell'autore:

in tutta la mia opera ho cercato di fondere i due temi del sesso e della classe cioè, per dirla molto grezzamente, Marx e Freud.¹¹

Non mi pare un caso che, in uno dei primi capitoli (6. *Come si diventa etnologi*) della sua autobiografia culturale *Tristi tropici*, 1955 (trad. it. 1960), Claude Lévi-Strauss enunci l'influenza determinante sulla sua formazione, analiticamente esposta, di Freud e Marx, utili a decifrare «un significato conduttore, certamente oscuro, ma di cui tutti gli altri sono una trasposizione parziale o deformata», sotto l'«immenso disordine» della superficie fenomenica, quasi con metodo «geologico»:

il marxismo mi sembrava procedesse allo stesso modo della geologia e della psicanalisi intesa nel senso che il suo fondatore le aveva dato: tutti e tre dimostrano che comprendere vuol dire ridurre un tipo di realtà ad un altro: che la realtà vera non è mai la più manifesta: e che la natura del vero traspare già nella cura che mette a nascondersi (ed. it., p. 56).

A metà secolo è dunque ribadito dalla più avanzata cultura novecentesca il ruolo ancora dominante di dottrine poi tanto ridimensionate o superate. Con questa doppia lente, Moravia aveva costruito anche il racconto *Inverno di malato* (del '30), e poi appunto *Agostino* e quel seguito ideale che fu *La disubbidienza* ('48), che nel '48 stesso Moravia progetta di riunire, con altri testi, nella silloge (irrealizzata) *Romanzi e novelle sull'adolescenza*, secondo un genere di formazione che mostra di stargli molto a cuore, e ben si comprende, se la travagliata giovinezza, funestata dall'esperienza della lunga malattia, e visitata da una singolare precocità (*Gli indifferenti* furono scritti a diciassette anni), lasciò tanto segno nell'autore.¹²

In breve accenno agli elementi congiuntivi dei tre testi: classe borghese (con vistosi contrasti di classe e messa in evidenza del crudo potere del denaro), rivelazione perturbante del sesso, conflitti con la famiglia, la ferita del masochismo, complessiva e dura scoperta della crudeltà dell'esistere. Il sanatorio di *Inverno di malato*, oltre ad essere esplicita memoria della malattia giovanile, rinvia inoltre al complesso luogo-simbolo della *Mon-*

¹¹ La dichiarazione si legge nella *Breve autobiografia letteraria*, in forma di intervista, premessa al volume *Opere 1927-1947*, a cura di G. PAMPALONI, Milano, Bompiani, 1986, p. XVI (a proposito di *Agostino*).

¹² Il progetto editoriale del '48 è testimoniato in una lettera a Bompiani del 18 agosto, riportata nella *Nota al testo della Disubbidienza* nell'edizione *Opere. Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di S. CASINI, Milano, Bompiani, 2002, p. 1911.

tagna incantata. La vicenda, tramata di sogni-incubi di chiara derivazione freudiana e non priva di «tratti espressionistici» (così l'autore), è imperniata sulla sottomissione masochistica del ragazzo protagonista al mediocre e volgare Brambilla, tale da indurlo per vantarsene a distruttive esperienze sessuali sulla passiva ragazzina Polly.

Quanto ad *Agostino*, il maggiore dei tre testi, i nuclei-chiave sono trattati in un vocabolario disadorno ed elementare, efficace nei suoi ruvidi e grezzi ritorni: il *leit motiv* della crudeltà come svelamento del reale è ribadito esplicitamente nella povertà del lessico sino alla monotonia.

Sono declinati e ripetuti con insistenza una serie di motivi afferenti al malessere edipico: la rivelazione della insidiosa femminilità materna; il masochismo del ragazzo, disorientatissimo; il voyeurismo; l'equiparazione madre-prostituta. La ricerca di forti simmetrie e iterazioni nel racconto crea effetti simbolici perseguiti con grezza determinazione ma dotati di validità narrativa.

Proviamo a isolarne qualche esempio, senza addentrarci troppo nell'analisi, cui provvederanno ovviamente con ben altra puntualità le singole relazioni.

Ossessivo, per cominciare, il ritornello che a proposito della madre ruota nella testa del ragazzo: «è una donna», o «non è che una donna», dove l'immagine materna è messa in degradante cortocircuito con la seduttività erotica femminile.

Ciò accade dalla prima enucleazione del cosiddetto «nuovo pensiero». «È una donna», (p. 55), via via in un crescendo faticoso da reggere e implacabile:¹³ in quanto, dato fondamentale, la prospettiva che orienta la narrazione è quella esclusiva di *Agostino*, in parte «inattendibile», per dirla con Wayne Booth, e certo ferocemente e tormentosamente parziale,

¹³ Cfr. infatti la replica del motivo alle pp. 56, 58, 85, 86, 87, 90. Si cita da una recente riedizione nei «Tascabili Bompiani», 2002, con *Introduzione* di G. DEGO, e bibliografia di T. TORNTORE. Andrà registrato marginalmente che una scarsissima cura filologica ha lungamente accompagnato le edizioni moraviane, sino all'impresa recente del 2000-'04 procurata da S. CASINI e F. SERRA (*Opere*, voll. 3), dotata di attente note al testo e di accurati restauri. *Agostino*, in particolare, non solo conosce in epoca post-bellica il canonico passaggio dal «voi» al «ci» (redazionale?); ma soprattutto il passaggio, dall'edizione '53, vol. II delle *Opere complete*, del numero dei capitoli da cinque a quattro (che Casini giudica non d'autore, ed. cit., pp. 1874-1875). Con singolari e inspiegate divergenze: talora i capitoli sono numerati alla romana, talora no (come nell'edizione 2002; mentre quella coeva dei «Tascabili» porta la numerazione). Da notare, a tutt'altro livello, un'altra incongruenza di dati nell'importante *Breve Autobiografia*, cit., dell'ed. 1986 (*Opere 1927-1947*, a cura di PAMPALONI). Laddove Moravia si sofferma sul tema dell'adolescenza di *Agostino* e di Luca (il protagonista della *Disubbidienza*) incorre in errori rimasti evidentemente inosservati e mai corretti: *Agostino* avrebbe «nove anni» (in realtà, tredici) e Luca «ne ha quattordici» (in realtà, quindici); non solo, *Agostino* sarebbe uscito nel 1943 (mentre uscì nel '44) (p. XVII).

dominata com'è dall'ingombro oscuro dell'emotività e del turbamento.

A questo motivo si allea e si accompagna, sempre con il marchio dell'ossessività, il *climax* di grande effetto sul corpo della madre (che non ha nome, dettaglio di rilievo), la cui bellezza imponente ed esuberante, da una prima notazione neutra e obiettiva («era una grande e bella donna ancora nel fiore degli anni», p. 5), prende sempre più spazio, fino a invadere con prepotenza simbolica la casa poiché invade colui che osserva e registra: «Tutto il corpo grande e splendido sembrava [...] slargarsi indefinitamente», pp. 54-55; «La madre, che al mare si confondeva con le mille altre nudità della spiaggia, qui [in casa] appariva unica ed eccessiva», p. 89; «parve ad Agostino di non averla mai veduta così grande, da riempire di sé tutta la casa», p. 115 (dove si intravedono echi significativi della *Géante* di Baudelaire e dell'immensa nudità di *Aube*).

Non meno micidiale il replicarsi della sequenza del bacio materno (di cui si può indovinare un remoto archetipo proustiano): da pacifico e consolante, si fa via via perturbante, quindi esplicitamente tentatore, aggressivo e sensuale,¹⁴ e alla fine beffardo e sommamente ambiguo, quanto le parole di lei:

“Tu mi tratti sempre come un bambino”, disse ad un tratto Agostino, non sapeva neppur lui perché.

La madre rise e gli accarezzò una guancia. “Ebbene, d'ora in poi ti tratterò come un uomo... va bene così? e ora dormi... è molto tardi.” Ella si chinò e lo baciò.

Molto efficace anche, nella bivalenza di fondo (che discende dalla scelta di raccontare il tutto dalla parte del ragazzo, nonostante la «terza persona» formalmente impostata), un'altra rete di iterazioni; il ripetersi della sensazione del contatto con il ventre bagnato della donna, in costume da bagno, segnale dove si confondono con torbida potenza maternità ed eros. E altri particolari della vicenda, molto abilmente costruita, vengono ribattuti e replicati: il proposito di Agostino, per liberarsi dall'incubo, di recarsi in una casa chiusa per l'iniziazione sessuale (che non avviene) è incrociato con continue interferenze materne: uno, con la necessità casuale, divisa tra attrazione e ripugnanza, di dividere proprio quella notte la camera da letto con la madre; due, con la necessità (o per meglio dire, coazione guidata da amaro compiacimento) di domandare alla madre i soldi destinati alla prostituta (ironico e ignaro il commento materno: «Sei sempre il solito bambino»). Molto insistita anche la perpetua e ansiosa fuga

¹⁴ Cfr. per i riscontri alle pp. 51, 86, 89, 108-9, 115.

del ragazzo tra dentro/fuori, a esprimere un'inquietudine senza scampo: la casa, già pacifica e amica, ora trasformatasi in luogo di tensioni e pulsioni intollerabili; la spiaggia, altrettanto insidiosa per la presenza degli amici/antagonisti e del bagnino pedofilo. Come di continuo ribadito è il motivo stesso della crescita, il doloroso passaggio di Agostino attraverso un'«età di difficoltà e miserie», una «sgraziata età di transizione». Un forte talento narrativo guida Moravia a moltiplicare parallelismi e reti iterative (di motivi e parole-chiave), gravando il testo di minacce, in abile sintonia con lo stato confuso e sofferente dell'adolescente in crisi.

Da segnalare infine, e sempre di corsa dati i limiti di spazio, alcuni rimandi di *Agostino* a due testi europei: il recente *Infanzia di un capo* di Sartre (1939), e il protonovecentesco *Törless* (1906), entrambi di contenuti scottanti ed esplosivi dentro una fattura tradizionale.

Nel *Törless l'explicit*, terminata l'infernale esperienza del collegio militare, consegna un breve scambio di battute, nella carrozza che va verso la stazione, tra il figlio e la madre (lei, affabile e inconsapevole). Il dialogo è chiuso senza commenti dalla sensazione avvolgente del profumo materno: non si sa bene se rassicurante o meno (situazione quest'ultima tante volte disseminata in *Agostino*):¹⁵

Rivolse un'occhiata furtiva alla madre.

“Cosa vuoi, figlio mio?”

“Nulla, mamma, pensavo”.

E aspirò la fragranza delicata emanante dal corsetto della signora.

Anche *Agostino*, come si è visto sopra, finisce su un dialogo Agostino/madre, insignificante in apparenza ma carico di profonda ambiguità: la funesta vacanza versiliese è finita, il figlio chiede con irruenza di tornare a casa, la madre non ha capito nulla (o così pare), e poiché lui la rimprovera di «trattarlo sempre come un bambino», lei lo rassicura e lo bacia. Ma, al contrario del giovane *Törless*, Agostino sa di non essere ancora «un uomo e [che] molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse». Agostino sa, insomma, che la strada da percorrere è ancora tanta. Mentre di *Törless*, in un testo compatto, sottile, analitico di grande densità, si dice che ha acquisito consapevolezza della vita e della sua complessità, che ha verificato la «sottile linea di confine» che insidia ogni individuo, e che comporta «sogni febbrili», striscianti, furiosi, erosivi, e

¹⁵ Cfr. almeno: «Agostino si trovò ad un tratto con il viso su quel collo un tempo così dolce per il profumo e il calore di cui era castamente avvolto», p. 51; «Agostino sentì ancora una volta intorno a sé il profumo che ben conosceva; e sfiorandole il collo con le labbra, non poté fare a meno di domandarsi se quelle donne, laggiù nella villa, fossero altrettanto belle e così profumate», p. 115.

gliene è rimasta per sempre «una sottile dose di veleno». Numerosi però i punti di contatto (anche se è noto che l'opera in Italia fu tradotta solo nel '59, da Giorgio Zampa): l'insistente e degradante assimilazione madre-prostituta; il masochismo-sadismo del protagonista; il rito del bacio serale; mentre il fastidio del ragazzo per le carezze della madre quando gli fa visita in collegio semmai potrebbe aver condizionato l'analogo fastidio di Girolamo in *Inverno di malato*.

Notevoli anche i richiami al testo sartriano: la bellezza della madre, esuberante e sensuale, profumata e curata; il voyeurismo del ragazzo; l'omosessualità (in *Agostino*, proiettata sulla figura del bagnino che insidia il ragazzo). Un elemento-chiave che congiunge *Törless* e *Infanzia di un capo* manca invece in *Agostino*: la traumatica rivelazione del sesso notturno tra i genitori che in Lucien provoca crisi e dissociazioni, e che Moravia riprende, ma con ingegnoso spostamento, nella più opaca *Disubbidienza*. Qui Luca scopre i genitori intenti di notte in camera a contare clandestinamente il denaro: la scena vale come un equivalente economico del sesso, a indicarne la comune e squallida assenza di valori in una società mercificata e alienata. Di qui scatta quel disgusto che lo porta a una radicale rivolta antifamiliare e antisociale, e poi a una pesante forma depressiva, riparata in *extremis* soltanto dalle amorose cure materno-erotiche della matura infermiera, la madre buona che dà la seconda nascita.

Agostino ebbe non poco influsso nella nostra letteratura: suscitò subito l'attenzione di un grande scrittore molto sensibile ai traumi della crescita, al tormento virgiliano del *cui non risere parentes* (*Ecl.* IV, 62), al tema di Amleto, di Oreste e di Elettra, all'ossessione omicida verso la madre, al desiderio patricida "condiviso" tra i fratelli Karamazov. Gadda, naturalmente, che nel '45 recensì il libro¹⁶ con prontezza e dottrina freudiana, sottolineandone l'intensità di indagine sull'«età crudele», la scrittura di taglio «fenomenologico», e l'intreccio di «tre drammi» in uno: il rovello edipico, la scoperta dell'omosessualità, l'antagonismo con i coetanei. Gadda narratore affrontò il tema nevralgico della formazione quasi sempre in forme sghembe: potenti tracce se ne ripercuotono nella *Cognizione*, leggibile in parte come romanzo afferente al genere, in quanto fortemente fondato sul motivo edipico; tracce sono disseminate anche nel quasi-matricidio del *Pasticciaccio*, la cui soluzione continua a parere dubbia (mentre

¹⁶ *Agostino, di Moravia* uscì nel «Mondo», Firenze, a. I, n. 15, 3 novembre 1945 e fu raccolto nella *Parte terza* di *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958 (ora in *Opere*, edizione diretta da D. ISELLA, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. ORLANDO, C. MARTIGNONI, D. ISELLA, Milano, Garzanti, 1991).

non lo è quella del parallelo trattamento cinematografico del *Palazzo degli orzi*). E non è senza significato profondo che entrambi i romanzi siano incompiuti e che il delitto resti con incerti colpevoli.

Già l'ombra del matricidio affiorava nel progetto «quasi shakespeariano» (così Gadda) dell'appena abbozzata *Novella seconda*, o *Dejanira Clasis* (1928) come preferisce denominarla Dante Isella, dove, nel clima disestato del dopoguerra, Dejanira verrebbe uccisa dal giovane figlio Doro, ricalcando un recente fatto di cronaca nera milanese, il caso Pettine registrato dal «Corriere della Sera».

È noto il movimento gaddiano di strategie proiettive messe in atto verso una serie di figure archetipiche connesse al motivo materno e alle problematiche della formazione: Amleto (nella recensione a un'esecuzione romana del '52, pretesto per un'indagine affondata nelle pulsioni matricide di Amleto, poi raccolto in redazione ampliata nei *Viaggi la morte*); la coppia Oreste/Elettra associata sempre ad Amleto come fantasmi della vendetta contro le colpe materne; ma anche ad esempio papa Alessandro VI Borgia, per l'effeatezza criminosa condivisa, almeno nel delirio immaginativo (ma per Gadda tanto basta), con Gonzalo/Carlo Emilio.

Anche la prima prova narrativa, il *Racconto italiano di ignoto del novecento* (1924), nel suo scombinato cantiere di lavori in corso raccoglie uno sciagurato insieme di relazioni amorose tra giovani disadattati e fragili in procinto di immettersi nella vita adulta sullo sfondo dalla sbandata età post-bellica: tradimenti, delitti passionali, e chiare trasposizioni autobiografiche (la più vistosa: nell'inetto Gerolamo Lehrer, dal cognome ricalcato su quello materno, ingegnere in Argentina). Lettore di Freud, ma già dei capisaldi della psicologia sperimentale pre-freudiana in parte consultata nel Circolo filologico-letterario milanese, Gadda accumula trasversalmente nei suoi testi segnali forti, lamenti e recriminazioni dei guasti dell'educazione rigida, delegata per intero, «ahi!», alle temibili «donne educatrici».¹⁷

Più ancora che *La Cognizione*, sono i materiali preparatori della *Cognizione* a restituire le sinopie indelebili di tale educazione "crudele", austera, anaffettiva, segnata da «sevizie» e «oltraggi» (così registra il ricordo per sempre turbato dello scrittore), e degli esiti nevrotici culminanti nell'ossessione matricida con accompagnamento di angosce di colpa. Si può rileggere, più eloquente nel suo pathos grottesco di ogni commento, qualche stralcio del lacerto avantestuale *Cui non risere parentes* sugli effetti prodotti dal «duro carcere d'un educato lo borromeiano-tridentino».¹⁸

¹⁷ Cfr. *Come lavoro* (1950) in *I viaggi la morte*, in *Opere. Saggi, Giornali, Favole*, cit., vol. I p. 438.

¹⁸ Dall'ed. critica e commentata di E. MANZOTTI, Torino, Einaudi, 1987.

Bamboccio senile, annoiatissimo, con scarpe sbilenche e fetide le più fetenti serve lo avevano sdegnosamente respinto, avevano allontanato con ribrezzo la sua cupidità di predone inadempiente, precoce e tardivo, ributtante. [...] La madre avrebbe dovuto strozzarlo dopo otto giorni, se avesse avuto la pietà e la rettitudine della pantera. Invece lo aveva allattato, allevato, educato: educato, soprattutto educato! Gli educatori, alla loro volta, avevano perseverato e insistito nell'educarlo, adibendolo a spinterometro ricevitore delle loro scariche sadiche [...]. E nell'ora di Pan meriggiane aveva rubato le pere solari della signora Biffi. Gli educatori lo avevano seviziato, intristito, chiuso a chiave, deportato a Lukones. Era un bimbo un po' lento nei movimenti, talora, a tre anni, nelle mattine d'inverno, gli scendeva la candela dal naso: lo schernivano perciò e lo detergevano con libidinosa violenza, come per punirlo, quasi soffocandolo con una taciturna ferocia, inavvertita dal mondo gradicante, pasquale. Egli pativa l'oltraggio, terrorizzato fra i vivi, pensando che con quel gran fazzoletto avessero desiderato di soffocarlo. [...] Bisognava assolutamente essere molto severi con lui, visto che perdeva la candela nelle mattine d'inverno e qualche volta aveva anche fatto la pipì addosso da piccolissimo. Ciò non era ammissibile. Si resero perciò necessarie delle speciali sevizie, perpetrate sotto l'egida delle virtù pastrufaziane e serruchonesi tra i cari bozzoli e le care filande. [...] Bisognò essere molto severi con lui, percuoterlo ferocemente, minacciandolo continuamente di morte, perché crescesse sano e forte, e potesse un giorno laurearsi al caro Politecnico di Pastrufazio (pp. 532-535).

Su questa scia, segnalando le affinità culturali con la propria educazione lombarda provinciale e oltrepadana degli anni Trenta-Quaranta, si è scatenato Alberto Arbasino in uno scintillante capitolo satirico aggiunto nell'edizione 1993 di *Fratelli d'Italia*, appunto *Condizione del dolore*, più di centoventi pagine, un libro nel libro! (nella sezione Roma, pp. 710-831). Evocati i tetri riti della «pedagogia negativa», Arbasino arriva a un finale strepitoso da *grand-guignol* sul rapporto madre-figlio, sull'omosessualità, sulle fantasie matricide, affastellando con farsesca truculenza e contaminazione di alto-basso Gadda, Oreste, Amleto, Gide, la dossiana *Desinenza in A*, *Psycho* di Hitchcock, Palazzeschi, Penna, Pasolini.¹⁹

Tornando a Gadda, lo scritto *Psicanalisi e letteratura* (1949, poi nei *Viaggi la morte*) privilegia nettamente il tema dell'infanzia e dell'educazione «crudele», allegando feroci esempi prefreudiani di sevizie infantili contro gli animali (svelati da Pietro Verri; poi rintracciati in Smerdjakov,

¹⁹ Per l'aggiunta del capitolo *Condizione del dolore* (con incrocio con la *Condition humaine* di Malraux) nella terza edizione dei *Fratelli d'Italia*, cfr. C. MARTIGNONI, E. CAMMARATA, C. LUCCHIELLI, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino. Studi su 'Fratelli d'Italia'*, Novara, Interlinea, 1999, in particolare alle pp. 74-79 (e tabella alle pp. 69-74).

il «figlio spurio», nel suo accanimento sadico contro i gatti: non può non venire in mente Gonzalo). Segue una rassegna di aggrovigliati «rapporti tra educatori ed educandi» (*quis custodiet ipsos custodes?*): tra Rousseau e Butler; per approdare direttamente alla linea edipica, e al travagliato legame con la madre, in una ricognizione parziale ma illuminante che allinea, sullo sfondo del *cui non risere parentes*, Leopardi, Rimbaud, Baudelaire, l'Agostino moraviano, e si chiude su due dilatazioni della coppia: la balia di Saba, la nonna di Proust.

Unico caso in cui Gadda narratore gestisce il tema della formazione in modi compiuti è quando sceglie la chiave satirico-comica del distanziamento: ciò avviene nel racconto, uno dei suoi più riusciti e ambiziosi, dell'iniziazione sessuale di un nobile erede milanese secondo il più corruvo costume alto-borghese a opera della procace e giovane cameriera Jole, tra le *pruderies* e i veti di scuola e famiglia, e non senza l'interdizione potente ma vana del fantasma materno (*San Giorgio in casa Brocchi*, uscito nel 1931 su «Solaria», poi accolto in *Accoppiamenti giudiziari* 1963).²⁰

Più di un decennio dopo *Agostino*, nel 1955, esce *La confessione* di Mario Soldati, che guarda con brillante cinismo al cupo *Agostino*, riprendendone in parte il *plot*, ma inserendovi di proprio (Soldati era stato scolaro esterno dalle elementari al liceo del severo Istituto gesuitico torinese, l'Istituto sociale) il beffardo elemento dell'educazione gesuitica. Clemen-

²⁰ Su tutti questi temi, forzatamente selezionate le indicazioni bibliografiche: E. GIOANOLA, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004; GADDA, *Meditazione e racconto*, a cura di C. SAVETIERI, C. BENEDETTI, L. LUGNANI, Pisa, Edizioni ETS, 2004 (a tratti interessante, nonostante la diffusa avversione contro la filologia); naturalmente, G. ROSCONI, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1969 e 1995², e *Il duca di San'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997; F. BERTONI, *La verità sospetta*, Torino, Einaudi, 2001; G. LEUCADI, *Il naso e l'anima*, Bologna, il Mulino, 2000; C. VERBARO, *La cognizione della pluralità*, Firenze, Le Lettere, 2005; N. MEROLA, *Per i vent'anni del 'Pasticciaccio'. Uno studio in giallo*, in *La lettura come artificio*, Napoli, Liguori, 1984. Per gli accertamenti freudiani: G. LUCCHINI, *Gadda lettore di Freud, in L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda*, Firenze, La Nuova Italia, 1988; e F. AMIGONI, *Logos e naufragio. Gadda lettore di Freud*, in *La biblioteca di Don Gonzalo. Il fondo Gadda della Biblioteca del Burcardo*, a cura di A. CORTELESSA e G. PATRIZI, Roma, Bulzoni, 2001, vol. II. Una recente indagine sul finale del *Pasticciaccio*: M. BIGNAMINI, *Un requiem per il romanzo giallo*, in «Strumenti critici», a. XX, n. 108 (n.s.), fasc. 2, maggio 2005. E naturalmente si rinvia ai ricchissimi spogli bibliografici di A. CORTELESSA contenuti in tutti i numeri della rivista gaddiana «I quaderni dell'ingegnere», diretta da Dante Isella, in vita dal 2001. Quanto ai testi: *Racconto italiano di ignoto del novecento*, edito da ISELLA nell'83, si legge ora in *Opere, Scritti vari e postumi*. Nello stesso volume si trova, a cura di ISELLA, *Il palazzo degli ori*, anticipato da A. ANDREINI, Torino, Einaudi, 1983. *Novella seconda*, edita da P. GELLI nel '71, si legge ora, a cura di ISELLA, con il titolo *Dejanira Classis (Novella 2ª)* in *Opere. Romanzi e racconti*, vol. II, sez. *Racconti incompiuti*. Per *San Giorgio in casa Brocchi*: cfr. testo e apparati a cura di G. PINOTTI in *Disegni milanesi*, a cura di D. ISELLA, P. ITALIA e G. PINOTTI, Pistoia, ed. Can Bianco, 1995 (e lo si veda in *Opere. Romanzi e racconti*, vol. II, sez. *Accoppiamenti giudiziari*, con nota di R. RODONDI).

te, di buona famiglia borghese, è allievo perfetto di un collegio religioso, è destinato infatti al sacerdozio (tale sappiamo fu sino agli anni dell'Università, 1923-1927, anche il desiderio dell'autore). L'attrazione del ragazzo è spostata per censura dalla figura materna verso donne altrettanto mature e seduttive, soprattutto la compiacente e sensuale amica della madre, Jeannette. Ma, nonostante le turbolenze e le tentazioni, resiste e trova «innocente» compenso nel rapporto omosessuale con un coetaneo. Non mancano una serie di sottili riscontri tematici con *Agostino*: venature di masochismo nei due ragazzi, il comune sfondo marino ed estivo, i viaggi di Clemente con il pattino tra la madre e Jeannette, e la bellezza tentatrice e carnale di Jeannette: l'intenso profumo, la seminudità estiva, il costume bagnato, maliziose battute della donna su Clemente, che è e non è più un bambino. Ma l'interesse maggiore sta nell'operazione di rovesciamento, che produce tutt'altro registro, rispetto ad *Agostino*: non il tragico e torvo Moravia, ma forme elegantemente ambigue, distaccate, leggere. L'ironia ha sconfitto il dramma. Il paradosso dello scambio sessuale mamma/Jeanette/Luisito azzerà il *climax* di tensione erotica e i conflitti dell'io, introduce un leggiadro ritmo di gioco e di danza, dissipa il clima di peccato e colpa. Con scandalosa grazia Soldati respinge fuori dalla scena la tragicità. Lo attesta anche il finale: il dialogo Clemente/nonna (sostituita con bell'alleggerimento alla madre) è giocato sull'inconsapevolezza della nonna e ironicamente superficializzato.²¹

Nel '64 anche Giorgio Bassani, e scorre nel frattempo un altro denso decennio, in *Dietro la porta* sembra recuperare nodi e temi di *Agostino*, cui aggiunge la dominante totale dell'ebraismo, che provoca un circuito angoscioso di sensi di colpa, esclusione, fallimento. Fulcro è l'amicizia del protagonista con l'ambiguo e vile Luciano, verso cui l'io narrante è respinto/attratto, in un gioco torbido di autoumiliazione. Il racconto si svolge nella Ferrara del regime fascista. Grande spicco ha anche qui la figura materna, secondo il tipo alto-borghese fissato nel *Törless*, e ribadito e arricchito in Sartre, Moravia, Soldati, visto attraverso gli occhi amorosi e sedotti del figlio. Bella, ammaliante, ancora giovane, la madre qui è oggetto di antiche gelosie da parte del figlio (un figlio che per la prima volta nei testi esaminati dice io), turbato per l'amore riservato al padre/rivale sfocato e debole. Ma la madre è anche bersaglio di osceni e volgari frai-

²¹ Il testo si legge ora in M. Soldati, *Opere*, vol. I, *Racconti autobiografici*, a cura di C. GARBOLI, Milano, Rizzoli, 1991, con finissima *Introduzione* di GARBOLI, e altrettanto intelligente ricostruzione della vicenda critica (*La fortuna critica di Soldati*). Da segnalare almeno la rilettura di SANGUINETTI (*Le immagini della 'Confessione' di Mario Soldati*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961).

tendimenti da parte di Luciano che ne scambia la cordialità per adescanti *avances*: il motivo era presente pesantemente nei lazzi della banda di amici/nemici di *Agostino*. Sottili e complicate anche le relazioni con gli altri compagni di scuola, tra adesioni e ostilità, secondo un *topos* di grande rilievo nella crescita adolescenziale, qui però condizionato dal personale sentimento di inferiorità patito dal protagonista. Il finale focalizza nitidamente, e blocca in una coatta condizione di stabilità, l'inadeguatezza del ragazzo, di cui la porta chiusa è emblema:

inchiodato per nascita a un destino di separazione e di livore, la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo, inutile che pensassi di spalancarla. Non ci sarei riuscito, niente da fare. Né adesso, né mai.²²

Se Tozzi ci ha spinto a salti, ingannando la cronologia, verso l'esistenzialismo arido di Moravia e verso ulteriori e diversi svolgimenti della formazione in chiave edipica tra anni Cinquanta e anni Sessanta, Tozzi può riportarci all'indietro verso altre esperienze culturali tra le due guerre, e verso l'area solariana che ne promuove il recupero in due fascicoli nel 1928 e nel 1930, nel quadro di una rinnovata e plurima attenzione alla narrativa. La sofisticata ed eclettica «Solaria» sollecita nuovi orientamenti culturali, con decisa apertura europea, ereditando le preziose indicazioni del gobettiano e antifascista «Baretti» (1924-1928), da cui le vengono molte decisive presenze (Debenedetti, Franchi, Montale, Solmi, Raimondi, Gromo, Morra). Per l'asse che qui interessa, il genere di formazione, l'uropeismo di «Solaria» si incentra sia sulla diffusione del «tono Proust» di cui già parlava Debenedetti in un saggio barettiano del '25 (poi reintitolato *Proust 1925*, e aperto dalla celebre sentenza: «Proust ha quasi terminato il suo turno di autore alla moda: dunque si può parlare di Proust»), sia sulla vasta influenza dell'inquieta «poésie du roman» proveniente dal raffinato cenacolo della parigina «NRF».

Già segnalata in tempestive recensioni sul benemerito «Baretti» (che per primo menzionò Cocteau e Radiguet), addetta con intensità non di rado scandalosa a gestire il genere in forme tumultuose, edoniste, trasgressive, piene di fascino, la «NRF» entra con prepotenza in «Solaria». Penso al maestro trasgressivo André Gide di qualche anno maggiore di Proust; al più giovane Cocteau degli *Enfants terribles* (1929); al più temperato Larbaud (*Fermina Márquez*, 1911; *Enfantines*, 1918); al fantastico-avventuroso libro di culto che fu *Le Grand-Meaules* (1913); e al crudo

²² Cfr. ora in G. BASSANI, *Opere*, a cura e con un saggio di R. COTRONEO, *Notizie sui testi di P. ITALIA*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1998.

realismo del *Diabolo au corps* di Radiguet (1923), altro libro-culto, scritto tra i sedici e i diciotto anni, di taglio del tutto diverso, concentrato sulla passione esclusiva e divorante (più per la ragazza che per colui che racconta) tra un adolescente e la giovane moglie di un soldato al fronte, passione che travolge ogni lealtà e rispetto verso famiglia e patria.

Solariani e affini prelevano da quest'area eversiva e tempestosa i miti dell'adolescenza ribelle, gli sconvolgimenti dell'eros anche omosessuale (Gide, Cocteau, Larbaud), le esperienze di scuola, collegio, convitto, tra sodalizi e conflittualità. Ne discendono non solo il diffuso proustismo, ma anche una folta serie di racconti "adolescenziali" molti dei quali anticipati su «Solaria» (Consiglio, Ferrata, Sanminiatielli, Franchi, Carocci, Quarantotti Gambini, Comisso), il delicato e ipersensibile *Amedeo* di De-benedetti (steso nel '23, stampato nelle edizioni del «Baretti» nel '26), lo stesso *Garofano rosso* di Vittorini, il primo Pratolini.²³

Inevitabile in questa sede selezionare testi e fenomeni in qualche modo esemplari, sacrificando dunque una pur molto desiderabile mappatura analitica, che attraversi anche il prezioso tessuto di autori e opere più marginali e che probabilmente comporterebbe non solo l'acquisto di altre connessioni ma anche di utili discontinuità e contraddizioni.

Dunque, Vittorini. Che lascia nel *Garofano rosso*, incompiuto (dalle notissime vicende editoriali intrecciate con la chiusura e il sequestro di «Solaria»),²⁴ un segno vitalistico, estroverso, spesso soprattono. Al contrario di quanto si vedrà in Bilenchi, molto vicino a Vittorini per legame personale e vicende ideologico-culturali e politiche, l'impiego della tecnica dell'io narrante qui non produce ambiguità ma enfasi. Il clima dominante del *Garofano* è infatti liricheggiante, profetico-simbolico, in qualche modo eroico, come in Cocteau e Radiguet. Anche qui, secondo la lezione della «NRF», la vita giovanile si snoda tra scuola, bande di ragazzi rivali o amici,

²³ Sulla funzione essenziale svolta da «Solaria» e molti solariani nella diffusione tempestiva e massiccia della «*épée du roman*» della «NRF», rinvio al documentato saggio di G. BOSETTI, «Solaria» e la cultura francese: l'influenza dei modelli della «NRF» sui narratori solariani, nel numero speciale di «Inventario», *Gli anni di Solaria*, a cura di G. MANGHETTI, n. 16-17 (n.s.), I-II Quadrimestre 1986, pp. 57-76.

²⁴ Per il testo e la travagliata storia editoriale solariana (l'opera esce a puntate dal '33 al marzo '36, sino all'ultimo numero della rivista datato però «settembre-dicembre 1934»), connessa con guai con la censura, rinvio alla puntuale *Nota al testo* di R. RODONDI in E.V., *Le opere narrative*, Milano, Mondadori, 1974 («I Meridiani»), vol. I, che ripubblica la *princeps* mondadoriana del '48, con allegati. Da registrare il tentativo di prosecuzione del *Garofano* in *Giocchi di ragazzi* su «Letteratura», n. 1, gennaio '37 (lo si veda riprodotto, con relativa nota, nelle *Opere narrative* cit.). Sui tempi della revisione e sul suo significato ideologico-politico, cfr. la ricostruzione di R. RODONDI in *Viaggio intorno al 'Garofano'*, in *Il presente vince sempre*, Palermo, Sellerio, 1985.

alloggio in pensione, furiosi antagonismi e vibranti amicizie. Il grande amico «alla Meaulnes» però è anche un grande rivale; l'amore con la fascinosa prostituta orientale Zobeida-Zobeide (nome gidiano delle *Nourritures*) è una passione rovente alla *diabolo au corps*. Romanzo composito e precario, è ideologico e militante in quanto espressione del «fascismo-movimento», è perciò giovanilista, ribellista, anti-borghese, populista (come traspare nell'enfatico proclama del ragazzino «senza nome», nutrito di corporativismo di sinistra quasi socialisteggiante); ma è anche romanzo erotico e privato, nutrito per questo *côté* dell'irregolare insegnamento «NRF». Dunque è romanzo con una doppia ambizione di attualità e giovanilità. Tant'è vero che quando si inaugura «Letteratura», nel gennaio 1937, Vittorini riprende emblematicamente nel primo numero proprio uno stralcio del testo solariano con un titolo lampante, marcatamente adolescenziale *Giocchi di ragazzi* (cfr. nota precedente) che, se recupera il recente omonimo romanzo di Sanminiatielli (*Giocchi da ragazzi*, Vallecchi '33, «Premio Viareggio» lo stesso anno), lo fa per la comune matrice «NRF», molto più influente allora su Vittorini di quella americana di prossima acquisizione. Non sbaglia Gilbert Bosetti a indicare nel *Garofano rosso* il precipitato delle «avide letture del giovane autodidatta», con spavaldi incroci tra Gide, Cocteau e Radiguet, e con l'adesione alla forza sovversiva dell'adolescenza. Un omaggio alle scene d'apertura dei liceali degli *Enfants terribles* e dei *Faux monnayeurs* sembra ritrovarsi nella sequenza e nel titolo dello stralcio del romanzo riproposto in un numero «speciale» sull'adolescenza di «Corrente», n. 37, 15 aprile '39: *Pioggia sul caffè del liceo*.

Un'ultima considerazione. Il romanzo «ideologico» che è incluso nel *Garofano rosso* risponde nel suo senso più profondo (fortemente valorizzato anche dal Vittorini successivo) al «lungo viaggio attraverso il fascismo» che Ruggiero Zangrandi pubblicò nel '48 per Einaudi, tentando un discorso generazionale, con la nota tesi di una potenzialità socialista, collettivista, e rivoluzionaria contenuta per alcuni nella militanza fascista (anche, appunto, per il «novismo» di Zangrandi). La tesi, come indica Raffaella Rodondi, si incontra con la «(ri)costruzione paradigmatica della propria figura d'intellettuale e di scrittore» che «Vittorini persegue coscientemente nel dopoguerra», con revisione del passato fascista (e dentro la revisione si inquadra la stessa *Prefazione 1948 al Garofano*, e già un intervento sul «Politecnico» del 5 gennaio '46, *Fascisti i giovani?*).²⁵

²⁵ Cfr. R. RODONDI, *Il presente vince sempre*, cit., pp. 149-163. Il libro di Zangrandi era uscito in forma breve nel 1947 (ma con data 1948), e con il titolo *Il lungo viaggio*. Più che triplicato, fu edito da Feltrinelli nel '62, ed è stato ristampato da Mursia nel 1998.

Meno articolato, virato sulla dimensione privata ed esistenziale, dopo il non risolto tentativo di narrazione ideologico-amorosa del *Garofano, Erica e i suoi fratelli* è, con scelta davvero inconsueta, un romanzo di formazione al femminile. Pure incompiuto (il che attesta le crisi strutturali-ideologiche che tormentarono il narratore Vittorini), *Erica* a detta dell'autore (nella *Nota* che nel '56 ne accompagna la prima edizione, Bompiani) sarebbe stato steso tra gennaio e luglio del '36, e fu stampato nel '54, in rivista («Nuovi Argomenti»). Dalla stessa *Nota* del '56 si ricava che il testo non sarebbe che un primo blocco, anzi «l'antefatto», di un più complesso romanzo destinato a vedere la crescita e la maturazione di Erica, «da una partenza di disastro assoluto», verso traguardi di amore e amicizia, scoprendo «l'allegro fondamentale che è della vita». Ma l'opera, precisa Vittorini, fu superata e accantonata dagli eventi emotivamente urgenti della guerra civile spagnola²⁶ (una decisa svolta, com'è ben noto, nella storia ideologica di Vittorini e degli amici Pratolini e Bilenchi).

Questa nera favola al femminile è gravata con eccessi dimostrativi da una cattiveria senza scampo, da dure logiche economiche (il contesto sociale non è borghese ma proletario o sottoproletario), e da forti carenze affettive specie a carico della ingombrante e tutta negativa figura materna (come spesso in Pratolini). Solitudine e disamore accompagnano Erica dall'infanzia all'adolescenza. Esclusa dalla coppia dei genitori, che lei percepisce (sua è la prospettiva del racconto, nonostante la terza persona) «uniti in una compagnia segreta, di complotto, di intesa» e di cui capisce il sodalizio anche sessuale (il motivo, di palese derivazione freudiana, affiorava più in sordina anche nel *Garofano*), Erica arriva a temere ossessivamente di essere aggredita e uccisa da loro, «pericolose bestie piene di fame». Abbandonata con i fratelli più piccoli dalla madre che raggiunge il padre emigrato all'estero per curarne la malattia, Erica passa dall'aspra indifferenza iniziale all'orfanezza, con elementare traduzione materiale e fisica della assenza amorosa. Osteggiata, ingannata e derubata anche dalle donne operaie «del cortile», è costretta alla fine a prostituirsi per mantenere sé stessa e i fratelli. Il frammento di romanzo si chiude su una scena significativa: Erica spende con orgogliosa felice innocenza il denaro guadagnato per comprare del cibo. Ben si capisce comunque come il nucleo della coppia, quello del rapporto padri/figli, e quello delle «meretrici» saranno dominanti nell'ultimo romanzo anch'esso interrotto, *Le città del mondo* (elaborato nei tardi anni Cinquanta), dove pure nella storia del diciannovenne Rosario si incastrano materiali mitico-archetipici che disegnano una possi-

²⁶ Cfr. ancora l'edizione cit. *Le opere narrative dei «Meridiani»*, vol. I.

bile formazione nomade e picaresca in una Sicilia atemporale e universale.

A Vasco Pratolini si può riconoscere il merito, specie per un certo tratto della sua carriera, di aver elaborato, nonostante le insidie e i freni di elegismo e intimismo, una linea abbastanza originale nel romanzo di formazione che punta sul ritratto collettivo e corale della gioventù di un «quartiere» popolano fiorentino, per usare il titolo-etichetta del romanzo del '44. Già il racconto del 1936 *Una giornata memorabile* (poi confluito nel *Tappeto verde*),²⁷ offre il quadro popolare di una Firenze 1925, zona Santa Croce, presentando, nel racconto in prima persona di uno dei protagonisti, bande di ragazzi squattrinati per strada, di ceti operai, nella loro micro-quotidianità tra giochi, zuffe, sport, cinema e i primi flirt. Ai modelli solariani sin qui evocati si aggiunge quello dei *Ragazzi della via Pál* dell'ungherese Ferenc Molnár (edito nel '7, ma tradotto in Italia solo nel '29),²⁸ fortunato prototipo dei romanzi di bande rivali, di ragazzi, di taglio epico-guerresco. Il sottogenere, abbandonato da Pratolini in *Via de' Magazzini* ('42), patetica storia di formazione privata e familiare, che disegna un quadro di miseria, lutti, e crudeltà affettive, ritorna nel citato *Quartiere* ('44), che ripristina il medesimo io narrante di *Via de' Magazzini*, ma che torna a individuare un intreccio corale di storie di giovani di ambiente operaio, dall'adolescenza alla giovinezza, negli anni del fascismo tra 1923 e 1937, seguendone amori, amicizie, ma anche gli scontri ideologici, la maturazione politica, e il progressivo antifascismo.

Ma è Romano Bilenchi, nella cerchia dei giovani narratori toscani tra le due guerre, a maturare l'esperienza più personale e convincente, di forma limpidiissima e complessa sostanza sentimentale. Vicino più che all'area solariana a quella ermetica, uscito da una giovanile adesione al «Selvaggio» del compaesano Maccari e all'«Universale» di Berto Ricci, anti-euro-

²⁷ Il volume d'esordio (Vallecchi, 1941) che include racconti risalenti al periodo 1935-1940. (Tra essi, *Prima età* rielabora, sempre nel genere autobiografico-giovanile, parte di *Prima vita di Sapienza*, già edito su «Letteratura» nel 1938 per iniziativa di Elio Vittorini, che Pratolini conobbe tra 1935 e 1936).

²⁸ Cfr. una recente riedizione mondadoriana del testo («Oscar Classic»), 1997, con Introduzione di G. MANZELLI (e trad. di R. BRUNELLI). La prima trad. ital., a opera di A. DE STEFANI e S. RÖCKRICHTER, è del '29. Numerose le versioni cinematografiche; si citeranno in particolare quella hollywoodiana del '33 di F. BORZAGE (cui allude Pratolini) e la coproduzione ungaro-americana del '69 di Z. FÁBRI. Note le riserve su Molnár di Lukács, citate da Manzelli (p. XIV). Interessante la menzione di un probabile testo femminile «parallelo», della scrittrice L. RÉZ KOSÁRYNÉ, *La colonia di ragazze di via János* (cito in trad.), cfr. p. XII. Rinvio anche al volume miscelaneo *Molti, uno solo. Tipologie della letteratura giovanile*, a cura di D. MAZZA, introduzione di G. COSATELLI, Firenze, La Nuova Italia, 1994 (Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia), con importanti contributi sul romanzo europeo e americano di gruppo giovanile e sulla linea Robinson (e Salgari), fino a Tournier.

peo e anti-moderno, estimatore di Tozzi di cui esaltava la provincialità, Bilenchi individua vie proprie; si avvicina a Tozzi, ma sempre difendendosi, per non restarne schiacciato, ammorbidendolo e congiungendolo con le esperienze europee introspective e memoriali. È chiaro dunque come, alla luce della sua formazione e dell'influenza di Ricci e di Strapaese, possa affermare in un'intervista tarda (1972): «Dovevo passare attraverso la lettura e lo studio di Kafka per poter ben comprendere Tozzi».²⁹

Nel *Conservatorio di Santa Teresa* (1940 in volume, per Vallecchi), ambientato tra prima guerra e regime fascista, tutto è filtrato dalla prospettiva di Sergio, che non dice io ma orienta l'analitico e lento racconto di una crescita trattenuta da remore, timori, istinto regressivo (il troppo forte legame con la madre ne percorre quasi tutti i testi, come ben osserva Giuseppe Nicoletti).³⁰ Nel *Conservatorio* il padre è confuso e sullo sfondo, fragile, quasi assente, e verso le due madri, con ingegnosa duplicazione del motivo edipico (Marta e la zia Vera), esuberanti, appassionate, fanciullesche, simili ma diverse, Sergio alterna espansioni o arretramenti, elabora desideri violenti, forti gelosie, indotte soprattutto dal passaggio ciclico nel chiuso cerchio di casa-famiglia di due minacciosi portatori di maschilità sopraffattrice e di desiderio erotico, Carlo e Giulio, oggetti d'odio (nonché, all'esterno, dei vari fidanzati della zia). Lo spostamento della vicenda al conservatorio-collegio comporta altri riti di passaggio e crescita, sempre tra ombre, rivalità, gelosie, proiezioni su compagni e compagne. Ambiguamente possibilista il finale, secondo il sapiente e discreto simbolismo, con il ritorno del terzetto al fiume: Sergio tace, come spesso, avvolto nel chiacchiericcio protettivo delle madri gemelle.

La formazione sempre sottilmente impedita del ragazzo occupa quasi tutti i racconti bilenchiani, tra cui gli splendidi *Miseria e Siccità*, dove si accampa la figura epico-fantasciosa del nonno. Si rileverà, molto in sintesi, un trittico di racconti elaborati tra anni Trenta³¹ e Quaranta, su cui aleggia un'ansia tozziana e kafkiana, spinta talora verso l'allucinazione: *Mio cugino Andrea* ('33), *Il processo di Mary Dugan*, *Un errore geografico*. Qui

²⁹ Cfr. dall'*Intervista con Bilenchi*, a cura di P. PETRONI, «Il Dramma», n. 4, aprile 1972, raccolta nell'importante silloge R. BILENCHI, *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*, a cura di L. BARANELLI, Prefazione di R. LUPERINI, Fiesole, Cadmo, 1995 (il passo cit. è a p. 79).

³⁰ Nel finissimo capitolo «*Racconti di Romano Bilenchi*», in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, *Il Novecento*, tomo II, *La ricerca letteraria*, diretto da A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1996.

³¹ Per l'intricata storia editoriale dei tre racconti si rinvia al capitolo complessivo di NICOLETTI cit. alla n. precedente; per un'analisi più ravvicinata del trittico cfr. anche il nostro saggio *Modi della narrazione di Bilenchi*, nel numero speciale di «Autografo» *Per Romano Bilenchi*, n. 28-29 (n.s.), ottobre 1994. Per le opere, cfr. R. BILENCHI, *Opere*, a cura di B. CENTOVALLI, M. DEPAOLI, C. NESI, Prefazione di M. LUZI, Milano, Rizzoli, 1997, con accurati apparati testuali e bibliografici.

l'io narrante-protagonista raddoppia la quota felice di «inattendibilità» del racconto, destabilizzandone anche il significato profondo: chi è il cugino Andrea? un bugiardo profittatore o uno sventurato? o l'uno e l'altro insieme? il beffato maremmano da dove viene? e perché tanto accanimento nella beffa, che dai ragazzi si estende al maestro e alla folla crudele e scherzevole dell'*explicit*? quanto possiamo credere all'io turbato che racconta? La ambiguità permanente di Bilenchi è qui intensificata visionariamente, sino all'incubo, aprendosi a una invasiva e misteriosa crudeltà.

Intanto i secondi anni Quaranta e Cinquanta producono «cattive educazioni» di area neo-realista, con immissione di cospicue risorse dialettali. Ricorderò almeno le due storie elaborate da Pasolini, oscure, viscerali, in linea con la sperimentazione dello spesso romanesco di borgata. Specie *Ragazzi di vita* ('55) parcellizza il racconto in quadri scissi, senza centro, con magmatica e sofferente «coralità». Desolato, con una sua efficacia, nonostante il finale edificante, è il quadro di sottoproletariato napoletano visto dalla parte del ragazzino: *Quel che vide Cummeo* ('59) di Domenico Rea, che sembra richiamarsi alla cattiveria senza scampo di *Erica*.

Tra '53 e '55 escono due «storie di Salò»: *Tiro al piccione* di Giose Rimanelli, molisano, popolareggiante, di truce maniera neo-realista, sovraesperto nel suo «carnaio spietato e osceno» (così incisivamente Calvino, in una lettera del '50); e il borghese, colto, perplesso *Un banco di nebbia* di Giorgio Soavi, dove, all'opposto, l'esperienza appare «normalizzata», quasi astutamente dissimulata.

Ma, 1957, due testi, disparatissimi, si impongono per autonomia e anomalia: *Lisola di Arturo* e *Il barone rampante*. Elsa Morante, reduce dal vetusto, sontuoso, enigmatico *Menzogna e sortilegio* ('48), irrompe nel genere con passionalità e con la *pesanteur* di cui si doleva, ma che ne è il punto di forza, e che non le preclude peraltro quel ritmo da «flauto magico» di cui parla Cesare Garboli. Mentre Calvino, che già si era ritagliato nel codice neorealista-resistenziale un suo spazio agro e picaresco nel racconto di formazione «dal basso» del ragazzino-canaglia Pin, alla fine appagato nel ritrovamento del «grande amico» alla Meaulnes,³² raggiunge nel *Barone rampante* ironia e pensosa leggerezza: la leggerezza (sottolinea nelle *Lezio-*

³² Fondamentale naturalmente la rilettura d'autore operata nella celebre *Prefazione* alla riedizione variata del *Sentiero dei nidi di ragno* del 1964, come è fondamentale la *Postfazione* del 1960 ai *Nostru antenati*. Testo di riferimento per le opere di Calvino è la ricca e accurata serie dei volumi dei «Meridiani»: qui, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. MILANINI, a cura di M. BARENGHI e B. FALCETTO, con *Prefazione* di J. STAROBINSKI e *Introduzione* di C. MILANINI, vol. I, 1991. (II-III: 1992-1994).

ni americane) di chi sceglie la mercurialità per sottrarsi ai lati più saturnini.

Entrambi inseguono in fondo un'estraneità all'epoca, Morante più radicalmente punta su nostalgia d'assoluto e di poesia, sulla «calda vita», negando scuole ed etichette; ma anche Calvino, lucido conoscitore del tempo e dei suoi snodi, abbandona la contemporaneità, ed elabora un fantastico controcorrente, tra apologo / utopia / allegoria. La formazione di Cosimo vede tutte le tappe canoniche (rapporti familiari attraversati uno a uno, educazione letteraria, amori, partecipazione sociale); e costruisce l'identità con sistematiche operazioni di distanziamento, certo a prezzo di sottrazioni. Due, le crisi più salienti, entrambe per eccesso: la cattura del bandito penalizzato dalla smodata voluttà di lettura e conoscenza; la fine dell'amore iper-romantico con Viola, fine che porta Cosimo quasi alla follia (con sapiente riesecuzione del palinsesto aristostesco della follia di Orlando); ma dopo il disordine l'equilibrio viene ristabilito e l'identità è salva. L'identità, complessa e antilineare, mercurial/saturnina, "superficiale" per adesione all'"anti-profondismo" già emergente, che come chiarisce la postfazione 1960 ai *Nostri antenati* è il senso ultimo dell'intero trittico, di cui *Il barone* costituisce l'anello finale. Apologo utopico, riporta, anche cronologicamente, al clima esemplare del *Wilhelm Meister*: un caso? Ma non è certo un caso che nel '60, in un crinale d'epoca decisivo, alla vigilia di grandi svolte culturali e personali, Calvino ricomponga il proprio trittico di «formazione», congedandosi da una delle forme più seducenti della narrazione moderna, per avviarsi verso nuove sperimentazioni.

Quasi antitetica Elsa Morante, immersa nelle dense profondità di psiche e poesia, refrattaria a scuole e correnti, oltrepassa d'un balzo le logiche erotico-economiche alienanti delineate da Moravia. Nella crescita selvaggia e naturale di Arturo non esistono né denaro né istituzioni. *L'isola di Arturo* risuscita il fascino arcaico e potente di mito, epos, tragedia, intreccia suggestioni junghiane e freudiane, spinge verso il sublime, mescola modernità e antico, estri narrativi e forme della tradizione. Primordiale è l'isola, tutelata, nell'intreccio paratestuale di epigrafi e dediche, dalla compagnia dei fanciulli di Saba, Penna e di Cherubino. Primordiali anche il dominante elemento equoreo, e la diffusa animalità terrestre e magica, che assimila Immacolatella e Nunziata, il cui amore è interdetto perché quasi madre (perciò innominabile), accostata sabianamente alle «femmine di tutti / i sereni animali / che avvicinano a Dio» (*A mia moglie*, 12-14), dunque via via rondine, palomba, gallinella, cicogna, bestiola selvatica, uccello tropicale, gatta, belva, capra. Il controverso finale comporta la partenza dall'isola contaminata, con il compenso della figura-guida del baio Silvestro e il viatico dell'orecchino di Nunziata. Pur nell'enigmatica ellitticità, la scena può

suggerire l'ipotesi di una "seconda nascita". Come la Lucia dell'«Addio, monti», anche Arturo «nasconde il volto sul braccio, contro lo schienale» della barca per precludersi la dolorosa vista del distacco da Procida.

L'Arturo che narra, indefinitamente adulto, dissemina nel racconto avvicinati e distanza, perplessità e l'«inattendibilità» indotta dall'io narrante parziale, che insinua indizi ma non li collega, è reticente mentre finge di spiegare il passato. Ben diversa s'intende, e strategicamente orientata a produrre il distanziamento ironico necessario al tipo di racconto che Calvino predilige, la funzione dell'io narrante decentrato del *Barone rampante*. Ma, per *Arturo*, l'uso in parte ambiguo dell'io narrante a che fini risponde? Ingenuità o scaltrezza della scrittrice? O irriducibile ambiguità di ogni vicenda narrata? O solo un espediente per autorizzarsi plausibilmente, con Arturo adulto e letterato, un linguaggio sapiente, maturo, non adolescente, pur non rinunciando alla prospettiva dell'io?³³

Gli anni Sessanta introducono forti mutamenti anche nel sistema letterario, attraverso cui il romanzo di formazione passa tutt'altro che indenne. Intanto si sono evidentemente moltiplicati i riferimenti stranieri, senza confini e barriere. Il pur determinante drappello americano importato ai loro tempi da Pavese e Vittorini si allarga a dismisura.

Qualche campione rappresentativo delle nuove scritture. Nel 1963, nella fioritura sperimentale intorno al Gruppo 63, *Fratelli d'Italia* si pone brillantemente all'incrocio di più generi: se prevale la formula-chiave del romanzo-conversazione, si intreccia però con il romanzo-saggio, e con il recupero del romanzo di formazione, qui orientato su quattro scapestrati e smalzati ragazzi già quasi adulti. Ma soprattutto Arbasino tiene il racconto "in superficie", con recisa anti-soggettività, deprecando proustismi di maniera, culti della memoria e psicologismi, dando la caccia a ogni «infanzia con i falpalà» di cui il primo Novecento, innamorato della psiche e dei suoi abissi, avrebbe abusato. Arbasino chiarisce queste posizioni nell'appena posteriore «giornale di bordo» che è *Certi romanzi* (1964), aggiornato poi in parallelo con le revisioni del romanzo. E con criticità più sottile e meno auto-diretta, è importante al riguardo la serie dei saggi circa coevi di

³³ Per Elsa Morante si rinvia all'edizione delle *Opere* nei «Meridiani», a cura di C. CECCHI e C. GARBOLI, voll. 2, 1988-1990, con ricca *Cronologia* che si avvale di documenti inediti (per *L'isola di Arturo*, cfr. vol. I). Ormai fiorentissima la bibliografia critica. Sull'*Isola* cfr. in particolare il capitolo di A. ANDREINI, in *Le Opere*, vol. IV, *Il Novecento*, tomo II, *La ricerca letteraria*, dirette da A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1996, con vasta e aggiornata bibliografia (nella quale si raccomandano almeno: G. ROSA, *Cattedrali di carta*, Milano, il Saggiatore, 1995; e per gli aspetti di lingua e stile P.V. MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000).

Calvino (come *Il mare dell'oggettività*, 1959, o *La sfida al labirinto*, 1964), che analizzano con tempestiva intelligenza lo spostamento culturale in atto (l'analisi prosegue e culmina, procedendo negli anni, nelle testamentarie *Lezioni americane*, all'insegna di molteplicità e complessità).

Quanto ad Arbasino, già il suo esordio era stato di «formazione»: *Le piccole vacanze* ('57) raccontavano esperienze adolescenziali in prevalente tonalità fitzgeraldiana; mentre *L'Anonimo lombardo* ('59) risuscitava le spoglie dell'antiquato romanzo epistolare, insaprendolo con l'eros omosessuale, e con il riuso del racconto con note alla Gadda, mobilitando insieme cultura alta e bassa, modernità milanese, serate alla Scala e culto della Callas, nel passaggio brioso da un amore all'altro, tra insolenti analisi di vita quotidiana e digressioni saggistiche. Ne risulta un abile testo di superficie *up to date*, come poi l'anche più complesso *Fratelli d'Italia*.

Il volume feltrinelliano del '64, *Gruppo 63*, che riuniva gli atti del primo convegno palermitano, fa seguire agli interventi teorici una campionatura inventiva (tra prosa, poesia, teatro) di *Trentaquattro scrittori*. Alcuni testi della serie (Arbasino, Raffaele La Capria, Massimo Ferretti, Francesco Leonetti con un frammento dell'*Incompleto*) sono spezzoni di anti-racconti di formazione, perlopiù deformati dai ben noti trattamenti verbali-strutturali e da sofisticati montaggi.

Almeno un indugio su La Capria che aveva pubblicato nel '52 uno slabbrato ed esemplare racconto di formazione, *Un giorno d'impazienza*, costruito su una sola giornata e su un'iniziativa erotica agra e fallimentare, con apertura e chiusura circolare, a marcare immobilità e scacco. In *Ferito a morte* (1961), ancora nello spazio di una giornata, ma con lo scorrimento di molti più anni, tra flash-back e inversioni, La Capria affina la tecnica, introducendo non solo oscillazioni temporali, ma anche alternanza di tecniche narrative e accavallando dormiveglia, sogni, mimesi. *Ferito a morte* tematizza efficacemente, attraverso lo snodarsi simultaneo di più storie, la crescita, o non crescita, di un'intera generazione di giovani napoletani inquieti, insoddisfatti, alle prese con il problema se restare o andarsene. Dinamici e multipli i modelli convocati: più degli alto-modernisti, Faulkner, Fitzgerald, Hemingway, ma anche Sartre, Camus, con «disordinata hybris giovanile».³⁴

Più oltranzista *Il Gazzarra* generazionale-giovanilista di Ferretti ('65 in volume), che racconta di tre universitari milanesi: un *collage* di invenzioni

³⁴ Per i testi di La Capria, rinvio all'edizione nei «Meridiani» delle *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di S. FERRELLA, Milano 2003.

linguistiche, gergali-dialettali e di *flash* visivi, di schegge esplose di dialogo e di situazioni tronche, con l'occhio a Queneau, ai *Finnegans* piuttosto che all'*Ulisse*, ma anche, inattesamente, a Steinbeck.

Nell'undicesimo paragrafo, verso la fine della *Prefazione* del '64 al *Sentiero dei nidi di ragno*, Calvino con generosità pari alla lucidità, festeggia così l'uscita del postumo *Una questione privata* (1963) di Beppe Fenoglio:

È fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevano sognato, quando nessuno più se lo aspettava, Beppe Fenoglio [...] il libro che la nostra generazione voleva fare, adesso c'è, e il nostro lavoro ha un coronamento e un senso [...]. *Una questione privata* [...] è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. [...]

Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché (ed. cit., vol. I, p. 1202).

Per concludere, con uno scatto non meno felice:

È al libro di Fenoglio che volevo fare la prefazione: non al mio (ib.).

Dopo *Una questione privata*, usciva nel 1968, sempre per Einaudi, *Il Partigiano Johnny*, altro miracoloso ritrovamento postumo, che mostrava un Fenoglio anche maggiore, dal passo epico-lirico-drammatico, sospinto verso il sublime, dal caratteristico impasto linguistico italo-inglese, e dal piglio a tratti furiosamente espressionistico. Testo memorabile, si presta a essere letto, come la *Questione* stessa, anche come racconto di una avventurosa e tumultuosa formazione che avviene dentro una vicenda politica-ideologica³⁵ (per lo scontroso Johnny manca del tutto l'elemento amoro-

³⁵ L'edizione pur benemerita di Lorenzo Mondo fu poi com'è ben noto sottoposta a indagini filologiche che ne svelarono l'inattendibilità, dando luogo a intensi dibattiti che hanno prodotto nel tempo due proposte editoriali e testuali molto differenziate: quella consegnata all'edizione delle *Opere* (1978, voll. 3) diretta da M. CORTI per Einaudi, dove la curatela del *Partigiano* è di M.A. GRIGNANI; quella per Einaudi-Gallimard dei *Romanzi e racconti*, di D. ISELLA (1992). Non è questa la sede per la discussione del problema, che è anche cronologico (Corti e Grignani situerebbero il testo subito dopo gli anni della Resistenza, Isella più persuasivamente nei secondi anni Cinquanta); ma la nostra opzione va all'edizione Isella, che valorizza l'«oltranza espressiva» dell'opera «concessa soltanto alla piena maturità». Per gli approfondimenti filologici si rinvia alle suddette edizioni e relativa bibliografia. Per la caratterizzazione stilistica, cfr. soprattutto l'eccellente analisi di G.L. BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica in Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva, 1984.

so), ma che è vissuta come scoperta esistenziale di libertà e assoluto (di qui il respiro «epico» del testo, che sottolinea Beccaria). Studente universitario, Johnny (come Milton, entrambi proiezioni autobiografiche) ha una concezione assoluta della Resistenza, di tipo mitico-religioso: in tal senso *Il Partigiano Johnny* nella continua oltranza stilistica anti-normativa e anti-mediana appare come «la traccia incompiuta di un grande disegno epico: opera di chi avrebbe voluto cogliere in un romanzo un tutto unitario della vita» (Beccaria).

Nel secondo Novecento e in particolare negli ultimi decenni mutano abbastanza radicalmente gli assetti culturali, come è già evidente dalle precoci diagnosi di Calvino e Arbasino, e come sarà opinione condivisa tra anni Ottanta e Novanta. La lettura attuale del primo Novecento e del Modernismo è molto rinnovata e critica, introduce un notevole distanziamento cognitivo e concettuale. Le estetiche postmoderne instaurano dominanti ironiche e detotalizzanti, revisioni anti-tragiche, criteri di flessibilità, molteplicità, gioco, apertura, ibridismo. Si impone un nuovo e frammentato pluralismo, che ha profonde ragioni politico-economico-sociali (la società multietnica nata dalla decolonizzazione e dai flussi migratori, la perdita della centralità occidentale, la globalizzazione economica, la fine del bipolarismo, le nuove tecnologie comunicative e la multimedialità, l'affermazione della società flessibile). La narrativa si esempla su paradigmi rinnovati, incorpora modelli senza frontiere di genere o di culture, aprendo anche a influssi cinematografici, musicali, multimediali.

Dagli Stati Uniti arrivano nuovi codici che investono il racconto di formazione. *Il giovane Holden* del solitario Salinger (1951) è tradotto nel '61 (ma si impongono anche *I nove racconti*) e fa subito scuola con la secca riduzione dei fatti, con l'irruzione di *slang* e di parlato, e con la scontrosa ribellione al mondo degli adulti. Entra in circolo la *beat generation*, il Kerouac di *On the road* dal leggendario nomadismo ('57), e dell'eccentrica vita beatnick dei *Sotterranei* ('58). Il sofisticato minimalismo americano (Carver, Leavitt) fornisce quindi altre disincantate storie giovanili metropolitane. Alcuni film su condizioni giovanili raccontano inquietudine e disadattamento, lasciando segni nell'immaginario giovanile e nel linguaggio letterario stesso: il nomade *Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper, l'allucinato e satirico *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick (1971), ma anche, in Italia, il violento e simbolico *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio (1965).

Nella giovane narrativa italiana che si sviluppa tra gli anni Settanta e

Ottanta abbondano storie di formazione di nuovo tipo.³⁶ Citerò rapidamente Gianni Celati con *Le avventure di Guizzardi* (1973), comico-sur-reali, in un raffinato intreccio di Sterne, Swift, Céline e di corporalità alla Bachtin, e con *Lunario del paradiso* (1978); il torrenziale e vitalistico *Seminario della gioventù* (1984) di Aldo Busi, il cui carattere-chiave è l'euforia di un'identità elastica, irraggiungibile, disseminata (dove il titolo); o lo spaesato, laconico, iper-realista e iper-visivo *Treno di panna* (1981), l'opera d'esordio, che resta la migliore, di Andrea De Carlo, garantita dalla stima di Calvino; o i racconti *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli (1980). A Tondelli spetta una notevole responsabilità nella ricerca e messa in luce dell'esplosione di scritture giovanili dalla seconda metà degli anni Ottanta. Lui stesso, morto prematuramente nel '91 di AIDS, era stato tra i più trasgressivi narratori generazionali del decennio, raccontando le inquietudini provinciali di una gioventù sballata e sradicata, mescolando culture alte e basse, aprendo al linguaggio del rock, dei video, dei fumetti, al cinema, alla televisione. Tondelli nell'85 lancia dall'«Unità» la fortunata iniziativa di un'antologia *Under 25*. Ne escono tre, per Transeuropa (Ancona), l'ultima nel '96 a cura di Giulio Mozzi e Silvia Ballestra.

Né mancarono storie di formazione intorno al Movimento del '77, dove si produce un'estetizzazione diffusa, con parallela delegittimazione dell'autorialità e con incremento di scritture personali, testimoniali, diaristiche, mosse da bisogni, corporalità, desideri (secondo le leggi dell'età del narcisismo indagate per il prototipo americano da Christopher Lasch, 1979). Penso soprattutto al best-seller adolescenziale di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice, *Porci con le ali* (1976). Nello stesso clima movimentista nascono scritture generazionali più consapevoli come il fortunato *Boccalone* di Enrico Palandri (1979), nella Bologna di Alice e del Dams. L'esito del processo è il tenero e privato *Jack Frusciante* di Enrico Brizzi (1994). Insieme con Brizzi una serie molto vasta di autori e autrici ha tentato ritratti giovanili collettivi e generazionali, con case editrici specializzate, collane riservate, mercato molto vivace (Ballestra, Santacroce,

³⁶ Per la narrativa degli anni Settanta-Ottanta, cfr. in particolare l'articolato quadro di S. TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990. Ma anche, in prospettiva teorica: R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997. Un'utile rassegna, fino ad anni più recenti: F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Milano, Bollati Boringhieri, 1995 (2000²). Cfr. inoltre, per una approfondita diagnosi critica: T. POMILIO, *Le narrative generazionali dagli anni Ottanta agli anni Novanta*, in *Storia generale della Letteratura italiana*, a cura di N. BORSELLINO e W. PEDULLA, Il Novecento, vol. XII, Milano, Federico Motta, 1999; e, ib., G. ANTONELLI, *Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi*. Per l'ultimo decennio del secolo, cfr. *La narrativa italiana degli anni Novanta*, a cura di E. MONDELLO, Roma, Meltemi, 2004.

Vinci, Culicchia, Ammaniti, Mozzi, Galiasso, Nove, Scarpa). Come osserva Tommaso Ottonieri, nel fenomeno della narrativa generazionale dagli anni Ottanta a oggi interagiscono più modelli: la riscoperta di Salinger, la conversazione infinita e l'enciclopedia ibrida, digressiva, di Arbasino, più che il rigore di Calvino, ma anche dosi di musica rock e punk, di subcultura, di linguaggio dei fumetti alla Andrea Pazienza. Sulla più recente scrittura generazionale, risultano molto illuminanti le migliori analisi sociologiche sull'oggi, dal citato Lasch, all'*Uomo flessibile* di Sennett, all'Augé dei non-luoghi, al Bauman della società liquida, dell'istituionemercato, degli effetti della condizione globalizzata.

Ultima postilla: se non ho parlato analiticamente di "scrittura al femminile", è perché mi sono chiesta con insistenza quale "formazione" le scrittrici del nostro Novecento siano riuscite davvero a raccontarci con propria lingua e propria visione. In uno dei più bei romanzi del genere, Elsa Morante ha scelto la storia di un ragazzo con gli occhi del ragazzo (anche se il personaggio più intenso è Nunziata). Nella *Stanza tutta per sé* (1929), Virginia Woolf scriveva che «una frase da uomo [...] è inadatta a essere usata da una donna»; Dorothy Richardson inseguì il sogno di una «prosa femminile» libera di muoversi e spostarsi senza soggezioni, e a un suo personaggio fece dire che se la donna «riesce a comprendere» il linguaggio di un uomo, non si dà il contrario, «perciò, lei deve usare, balbettando, quello di lui».

Quanto ai dati storici, Luisa Passerini e Michelle Perrot nella *Storia dei giovani* laterziana (cit. alla nota 4) sottolineano la scarsissima incidenza femminile nella questione almeno sino agli anni Cinquanta:

Ma dove sono le ragazze? Come l'infanzia [...] la giovinezza è concepita al maschile (dal saggio di Michelle Perrot, p. 138).

Niente da meravigliarsi se alle donne (spesso «sorelle di Shakespeare»), salvo che a quelle disinvolve e integrate delle ultime generazioni, sia stato tanto difficile raccontarsi. Prodotti ottimi afferenti al genere certo non mancano (Lalla Romano, nei suoi romanzi memoriali, in particolare nella *Giovinetta inventata*, 1979; Natalia Ginzburg che ha l'estro di raccontare infanzia e formazione dal punto di vista della lingua di casa in *Lessico familiare*, 1963; più fragile Dacia Maraini che nell'*Età del malessere*, 1963, riesegue alienazione, sesso e denaro sui moduli di Moravia; Gianna Manzini, che pur così narcisista rievoca la famiglia dalla parte dei genitori, come nei senili *Ritratto in piedi* e *Sulla soglia*). Ma la grandezza, quando c'è, sceglie di raccontare ciò che le pare (vedi Morante, cui pure dobbiamo, prima dell'*Isola*, la funesta «cattiva educazione» di Elisa in *Menzogna e sortilegio*).

VITTORIO SPINAZZOLA

UN BURATTINO E DEI RAGAZZI DI CUORE

Notoriamente, la grande narrativa italiana per l'infanzia di epoca poststrisorgimentale nasce non da propositi di intrattenimento puro ma di mediazione e di sintesi fra due istanze diverse: una ludica l'altra educativa. A differenza di altri famosi libri per bambini, i nostri capolavori nazionali tardottocenteschi rispondono a un doppio criterio costruttivo: devono piacere ai fanciulli, che sono i loro destinatari finali, soddisfacendone i desideri di ricreazione fantastica; ma insieme devono ottenere il consenso morale e culturale degli adulti, cioè in concreto dei parenti che sono i compratori di quei libri, da regalare poi ai figli o nipoti.

Si intitolino *Pinocchio* o *Cuore* o in altro modo, si tratta di componimenti definibili, parafrasando Manzoni, di genere misto tra l'invenzione e l'educazione. Come tali, mostrano in filigrana il rinvio a due grandi modelli strutturali combinati fra loro: il romanzo d'avventure, a schema aperto, concepito come una somma di imprese replicabili in serie più o meno lunga; e il romanzo di formazione, inteso come una successione di prove passando attraverso le quali l'eroe protagonista matura vittoriosamente il suo carattere, conclude l'adolescenza e accede al mondo delle responsabilità adulte.

Nei libri di Collodi e De Amicis come del Capuana di *Scurpiddu* e altri ancora, sino al *Giornalino di Gian Burrasca* di Vamba, questo secondo modello assume una funzione dominante e li qualifica come una ripresa moderna di un patrimonio tradizionale sterminato, le cui radici affondano nell'oralità mitico-fiabesca. A caratterizzare vistosamente i prodotti scritti ottocenteschi è il rapporto di omologia instaurato fra i personaggi e i lettori, in quanto appartenenti allo stesso livello di età. Questi libri parlano di bambini rivolgendosi ai bambini, con un linguaggio loro adatto. Ovviamente ciò facilita al massimo i processi di proiezione e immedesimazione fantastica nelle figure testuali. D'altronde il metodo migliore per far introiettare persuasivamente il sistema di valori proposto dallo scrittore è di mostrarne l'incarnazione nel comportamento di personaggi esemplari.

La premessa necessaria per l'affermazione di un genere narrativo così speciale è la costituzione dell'infanzia come un settore inedito dell'utenza

letteraria, ossia uno scomparto autonomo del commercio librario. In effetti, qualsiasi offerta di prodotti fruibili presuppone l'esistenza almeno potenziale di una domanda. Dove non ci sono lettori, non c'è letteratura scritta; sinché non si forma una cerchia abbastanza estesa di ragazzini che sappiano leggere e scrivere, non sorgerà nessuna narrativa rivolta a loro e stampata per arrivare nelle loro mani.

Il fenomeno letterario rinvia alle circostanze storiche che consentono l'insorgere di due precondizioni extraletterarie. Ovviamente, vogliamo alludere alle misure legislative che diedero avvio a un processo sia pure stentato di scolarizzazione allargata: date fondamentali, la legge Casati del 1859 e soprattutto la legge Coppino del 1879. Va a merito della classe dirigente liberale avere compreso l'importanza che lo Stato si impegnasse a ridurre l'area enorme dell'analfabetismo. Certo, la portata dell'intervento fu inadeguata: fra i ceti popolari l'obbligo scolastico restò largamente inavaso. Ma comunque i figli delle classi medie o anche mediobasse poterono accedere al mondo della lettura in numero ben più vasto rispetto a quanto accadesse mai nei regimi preborghesi. Si costituiva così un pubblico fanciullesco tecnicamente alfabetizzato, pur se inadatto a fruire della normale letteratura per adulti, anche la più popolare.

Con la scuola pubblica, ecco i libri di testo; e con essi anche altri libri, in parte d'indole strettamente sussidiaria, in parte invece destinati a colmare non le ore di studio ma di svago. L'imprenditoria editoriale intuisce prontamente la redditività di questo settore vergine del mercato. I cataloghi si arricchiscono di collane e titoli dedicati a un'utenza di età scolare. E prendono vita case editrici specializzate nella produzione non solo di libri ma anche di periodici per bambini. Significativamente, il fenomeno si ramifica per l'intero territorio nazionale; le localizzazioni più importanti però riguardano il centro-nord, maggiormente acculturato: da Torino a Bologna, a Firenze, sino a Roma, passando beninteso per Milano.

Il sistema editoriale si dinamizza, attrezzandosi per sfruttare le nuove potenzialità della domanda. E l'allettamento non riguarda solo gli editori, sì anche gli scrittori. Diciamolo con maggior prudenza: i primi non possono non sollecitare i secondi a prestare la loro opera in imprese da cui è lecito ripromettersi buoni guadagni. Quanto ai secondi, possono ben sentirsi attratti da una prospettiva di lavoro anche economicamente interessante. Va poi da sé che sia per gli uni sia per gli altri contano pure le motivazioni di generosità ideale, relative a un'assunzione di responsabilità adeguate rispetto all'esigenza di plasmare l'immaginario delle giovanissime generazioni. Resta in ogni modo da sottolineare l'alleanza che si verifica tra le due categorie: ossia il fatto che gli imprenditori riescono a coin-

volgere nella loro attività vari esponenti di quel mondo letterario italiano notoriamente poco incline a compromettersi con le esigenze di lettura del pubblico meno qualificato: in questo caso, non solo privo di educazione umanistica ma addirittura preletterario.

Un dato bisogna chiarire. Sul piano letterario, siamo in una fase anteriore alla specializzazione. Collodi De Amicis Capuana godono di un prestigio diverso, ma sono tutti dei normali narratori per adulti che a un certo punto della loro carriera hanno deciso di provarsi a scrivere per i ragazzi. Ad accomunarli è l'addestramento al colloquio con un pubblico allargato, in quanto collaboratori dei quotidiani e riviste su cui stampano bozzetti, novelle, prose resocontistiche. Da ciò la loro predisposizione a sperimentare moduli narrativi adatti a lettori particolarmente inesperti, in quanto principianti, tutti da conquistare.

Una narrativa così condizionata dalla circoscrizione del suo pubblico elettivo non può non collocarsi ai margini della letterarietà istituzionale. Ma proprio ciò eccita l'estro dei primi scrittori che vi si dedicano, i quali si sentono portati a sperimentare strutture molto personalizzate e inconfondibili. I due archetipi più felici non potrebbero assomigliarsi meno: una fiaba di impianto comico realistico e un finto diario fanciullesco d'indole ultrapatetica. Beninteso, in questi stessi libri l'originalità forte della trovata basilare è supportata da una somma di espedienti tecnici desunti dal repertorio di forme testuali che il professionismo letterario degli autori metteva a loro disposizione.

Sullo sfondo di queste considerazioni si può riprendere l'affermazione fatta all'inizio e riformularla così. La doppia caratterizzazione dei personaggi e dei lettori, non più bambini e non ancora adulti, trova riscontro nella compresenza di due distinti modelli narrativi, ai quali appare improntato il resoconto delle loro peripezie. La peculiarità della letteratura per l'infanzia tardottocentesca si esprime come un riuso innovativo, che rifunzionalizza normative di genere di per sé tutt'altro che inedite.

Il primo modello cui i nostri autori ricorrono è quello del racconto a struttura aperta, disposto come una successione di avventure e sventure vissute da individui di cui non è scontato prevedere le reazioni di fronte alle prove che l'esistenza impone, senza riguardo all'età di chi vi si trovi sottoposto: non si sa quindi con certezza quanto siano proclivi a farsi carico dei doveri previsti dai codici scritti e non scritti della civiltà di appartenenza. L'indole della narrazione può essere realistica o fantastica; l'essenziale è che il criterio compositivo punti sull'allineamento, o l'accumulo, di una varietà di episodi impostati su una qualche inosservanza, nel male o anche nel bene, degli stereotipi di costume.

Dunque, un'impalcatura poco costrittiva: non il sistema di articolazioni interne, risponderne simmetriche, equilibri di proporzioni tipico della vasta architettura romanzesca ma piuttosto uno svelto flusso di peripezie che mimano l'occasionalità della vita, quale viene goduta e patita da personaggi poco disciplinati, perché poco esperti: non per nulla sono ragazzi. La misura della narrazione che «fa libro» viene raggiunta collegando una serie di spunti novellistici o bozzettistici. Non va mai scordato che la forma romanzo non era ancora pienamente insediata da noi; mentre le antiche glorie nel campo della narrazione breve erano state rinverdate recentemente con la voga del bozzetto comico-patetico, a schizzo di situazioni icasticamente suggestive: sia Collodi sia De Amicis sia Capuana ne avevano buona pratica. Va aggiunto che la parcellizzazione dell'intreccio in segmenti dotati di una relativa autonomia era assai conveniente per facilitare la lettura da parte di un pubblico poco addestrato a seguire le ramificazioni della trama in filoni interconnessi.

Certo, recentemente la tecnica appendicistica aveva insegnato bene quali effetti si potevano trarre dall'inarcatura del racconto, la sua sospensione al punto di *climax*, la ripresa e l'aggancio alla scena successiva. Ma insomma il modulo d'una narrazione che continuamente termina e ricomincia, ritardando di volta in volta lo scioglimento finale, richiama la semplicità di movenze del racconto picaresco; in effetti, in ogni ragazzo c'è un po' un picaro, un briccone: ne emergono i tratti in Pinocchio, per non dire in Gian Burrasca, e timidamente persino nei quieti scolaretti di *Cuore*.

D'altronde la demoltiplicazione in serie degli episodi ha una doppia funzione, rispetto alla psicologia del personaggio. Per un lato consente di dare risalto alla volubilità che lo induce a improvvisare le sue risposte con il mutare delle circostanze ambientali, seguendo gli stimoli dell'istinto prevalente. Per l'altro, pone in evidenza la cocciutaggine con cui la mentalità infantile rilutta a fare tesoro dell'esperienza e ripete gli stessi comportamenti sbagliati dinnanzi al ritorno di situazioni già attraversate. La discorsività lineare obbedisce dunque a due sollecitazioni combinate: variazione degli aneddoti narrativi e insieme reiterazione del loro senso, a valere per una saturazione complessiva del resoconto.

Com'è ovvio l'unicità del protagonista garantisce più agevolmente la coesione tensiva dell'intreccio. Ma De Amicis raggiunge lo stesso risultato anche per la via difficile d'una trama molto policentrica. Invece che come una collana, la narrazione si configura come un mosaico di aneddoti sulle grandi, piccole, minime imprese di personaggi che vivono la vita in un eterno presente, mescolando capricci e fantasticaggini, baldanza irri-

verente e corruccio dispettoso, ma anche entusiasmi generosi e prodezze eroiche. La struttura aperta aderisce a questa immersione nella durata dell'oggi, propria di chi non ha ancora un passato e del futuro non sa configurarsi concretamente né le dinamiche né la fine.

Ma lasciar dilagare nell'andamento del racconto una tendenza così orizzontalistica precluderebbe la possibilità di orientarlo a restituire l'immagine di un processo formativo, obbediente a una logica di sviluppo ascensionale. Il protagonista cambia, nel corso della vicenda, non resta quello che era all'inizio: si fa adulto. La progressione degli episodi deve perciò disporsi in senso verticale: e il punto d'arrivo non può non assumere un valore di conclusione organica.

Ecco allora avanzarsi, e prevalere, un altro modello strutturale: il romanzo di formazione. Come è risaputo, questo genere o filone romanzesco è particolarmente sottorappresentato nella letteratura italiana ottocentesca: lungo il secolo decimonono i nostri narratori appaiono restii a focalizzare i turbamenti fisiopsichici dell'adolescenza. In compenso, a cavaliere tra i due secoli abbiamo una fioritura di piccoli *Bildungsroman*, a protagonista non giovanile ma infantile e destinati a un pubblico non adulto ma bambino.

Questa retrocessione a un livello d'età prepuberale aveva una conseguenza vantaggiosa, per la mentalità dell'epoca: consentiva di deerotizzare il racconto. Non che manchino le presenze femminili, dalla Fatina collodiana alle maestre deamicisiane: ma si tratta di sostituti materni, cui i narratori non pensano certo di attribuire suggestioni incestuose.

Ciò non toglie che lo schema fondamentale del romanzo di formazione sia rispettato. Nelle coordinate di questo genere molto moderno è infatti possibile sussumere la tipologia di una forma narrativa vertiginosamente arcaica: la fiaba iniziatica, che celebra emblematicamente le prove di accesso del ragazzo alla comunità adulta. Qui sta il grosso debito, ma qui si misura anche la capacità dei nostri narratori di riplasmare il patrimonio del folclore fiabesco, largamente valorizzato dalla cultura romantica e fatto entrare nei circuiti produttivi della letterarietà. È appena il caso di ricordare che Collodi è stato traduttore di Perrault e Capuana si è molto dedicato a imitare con garbata lindura le stilizzazioni della fiaba tradizionale.

Della fiaba iniziatica qui basta soltanto accennare l'impianto trifasico. Dapprima il protagonista subisce una separazione dalla collettività, la casa la famiglia il villaggio, entro cui è stato allevato e protetto. In seguito, si trova a dare attestazione delle sue capacità nel perseguimento di una meta che lo obbliga a patire privazioni e sfidare pericoli, ostacolato da entità maligne ma soccorso da entità benevole. Infine, abbiamo il rientro nella

comunità, che gli riconosce lo *status* di membro adulto, con i diritti e doveri che ne conseguono. Muore il fanciullo, nasce l'uomo. In termini pinocchieschi, il burattino risorge come ragazzo per bene; e il contadinello Scurpiddu si arruola bersagliere.

Rispetto ai lontani stereotipi, il romanzo di formazione moderno presenta però una novità costitutiva: l'inquietudine problematica. Non è detto, infatti, che il protagonista riesca a integrarsi nella comunità di appartenenza; né d'altronde è sicuro che l'adeguamento ai canoni comportamentali invalsi abbia un segno positivo.

Nella fiaba iniziatica, invece, nessuna problematicità trovava luogo: lo scopo era proprio quello di ribadire il consenso a un sistema di certezze accreditato come invariabile. La narrativa per ragazzi tardottocentesca ripete dunque il presupposto decisivo del fiabismo premoderno. Ma si omologa al *Bildungsroman* nella tendenza all'interiorizzazione della vicenda, per una sorta di impulso ricorrente e sia pure senza l'utilizzo di tecniche psicologiche. Ogni episodio configura una situazione di scelta, che il protagonista deve risolvere operativamente. La dinamica dell'intreccio è però intervallata dalle soste coscienziali, in cui il personaggio riflette sull'accaduto. Non solo Pinocchio o Enrico ma anche Gian Burrasca si sforza di trarre, a suo modo, una lezione da quanto gli è capitato: salvo che, invece di ammettere i suoi errori, non li capisce e se ne assolve.

Senza affatto diminuire la consistenza dell'intreccio avventuroso, il baricentro della narrazione viene insomma spostato verso la reattività critica e autocritica dimostrata dal protagonista nel ripensare gli eventi esterni nei quali è stato implicato. Esame di coscienza, confessione di colpa, ravvedimento e buoni propositi per l'avvenire: una ritualità di indole religiosa viene laicizzata, ma accettandone la funzione primaria: esaltare la libera assunzione di responsabilità dell'io nei confronti delle proprie azioni. L'uso sistematico di questo procedimento determina un incentivo continuo alla crescita di consapevolezza intellettuale e morale: per quanto ostinato sia l'attaccamento del personaggio alla spensieratezza infantile, prima o poi arriva il traguardo della maturità. La parabola narrativa assume dunque un'inarcatura pienamente conclusa.

In definitiva, la struttura del racconto ostenta di seguire un tracciato aperto, vario e imprevedibile, dove ogni episodio rinnova un clima di *suspense*, poiché il principio del piacere contrasta tenacemente l'affermazione del principio di realtà. Il narratore prolunga le peripezie dei personaggi, quasi ne condividesse la coazione a ripetere, senza timore di ridondanza e anzi compiacendosi di dilatare la rappresentazione della loro turbolenza istintiva. Ma questa scioltezza di movenze è subordinata strettamen-

te a un progetto coesivo orientato verso una meta obbligata: l'imprevedibilità si rovescia in prevedibilità infallibile, le apparenti divagazioni dal percorso valgono a preparare gradualmente un esito che vuol presentarsi come sbocco logico di un processo maturato con piena naturalezza.

Certo, nei vari libri si configura diversamente il rapporto tra *desis* e *luisis*, cioè tra i motivi di ansietà disseminati nel corpo del racconto e la rassicurazione fornita dallo scioglimento finale. L'incertezza sulla sorte del protagonista è più pronunciata nel caso di Pinocchio: in effetti, si sa che Colodi fu tentato di terminare le sue avventure lasciandolo impiccato alla Quercia grande. Minimi invece sono i dubbi che il lettore possa nutrire sulla soluzione ottimistica dei casi di Scurpiddu. Comune però è la congruenza dell'*happy end* rispetto alla premessa d'avvio: il «cuore buono» di cui il personaggio era naturalmente dotato gli ha consentito di attraversare l'universo sociale accumulando meriti tali da renderlo ben degno di venire accolto fra gli adulti.

Il margine di problematicità della vicenda è dunque alquanto esiguo. La *suspense* riguarda soltanto le modalità della resistenza reiterata che l'egocentrismo infantile frappone agli sviluppi d'un processo di acculturazione socializzante. D'altronde, sarebbe superfluo ribadire che una letteratura educativa non può non inclinare all'affermazione di un sistema di credenze dato assiomaticamente per certo. Ma non si vede perché ciò dovrebbe costituire un motivo intrinseco di inferiorità rispetto a una letteratura di tipo opposto, orientata a una vertigine di dubitosità sistematica. La complessità non è di per sé garanzia di valore. L'essenziale è che la struttura narrativa sia organizzata con efficacia rispetto al fine prescelto, e sappia mantenere vivo l'interesse di lettura: cosa nient'affatto più facile in un caso che nell'altro.

A questo punto, vale piuttosto la pena di insistere sul fatto che la produttività dei paradigmi strutturali di riferimento comune si manifesta proprio nella diversità di variazioni esecutive cui acconsente. Nel loro ambito, Colodi può plasmare una fiaba magica, ad alta estrosità inventiva e icasticità simbolica, pur nella trasposizione a livello di realtà popolare contemporanea: ma i richiami all'attualità sono trascesi in un clima di indeterminatezza temporale, così come l'evocazione della geografia sociale toscana nella vaghezza degli sfondi paesistici. De Amicis invece focalizza un ambiente urbano identificato secondo coordinate spaziotemporali precise, e si colloca sul piano delle cronache di varia umanità quotidiana: non solo, ma specifica ulteriormente il campo d'osservazione incentrandolo su una piccola collettività scolastica, con la sua alternanza ben scandita delle ore di studio e di svago. Altra ancora è la modulazione dell'impianto narrativo

nel bozzetto paesano ideato da Capuana, dove i riferimenti precisi alla campagna etnea appaiono trasfigurati in un'aura di memorialismo assorto.

La similarità tipologica dei testi appare d'altronde confermata se si esaminano i criteri di ordinamento interno del flusso discorsivo. Il dispositivo centrale consiste nell'alternanza degli episodi di racconto, a più o meno forte impatto emotivo, con le pause di decantazione, in cui il comportamento del personaggio appare valutato alla luce del buon senso e del senso morale. Bisogna ora aggiungere che a questo procedimento se ne sovrappone un altro, basato sulla variazione di registro tonale sia nei resoconti fattuali sia negli interludi compunti.

Gli avvenimenti rappresentati possono infatti avere carattere di serietà drammatica, e come tali incidere profondamente sul decorso della narrazione; oppure inclinare all'ilarità burlesca, allo spasso giocondo, alla letizia idillica, con lo scopo di alleggerire la tensione diegetica aprendovi uno spazio di rasserenamento. In questo secondo caso non c'è la necessità di ripensarvi sopra: il ragazzo, ogni ragazzo ha il diritto di divertirsi, di lasciarsi andare; e l'episodio appare concluso in se stesso. La situazione è diversa quando succede qualcosa di grave.

Se il personaggio ha fornito un esempio di virtù, il riconoscimento di merito è intrinseco al resoconto dell'atto stesso, e l'elogio può essere espresso in forma succinta, a chiusura epigrafica dell'episodio: così accade per lo più nei «racconti mensili» deamicisiani. Ma in ogni modo, della virtù non si discute, non la si prende a oggetto di dibattito. Se invece si è trattato di un comportamento sbagliato, allora si occorre intervenire con il ragionamento. Bisogna cioè appellarsi alla coscienza del protagonista per chiarire senza ombra di equivoco dove, come e perché ha deviato dal giusto. L'errore può ben avere un'evidenza indiscutibile, dimostrata dai fatti, in quanto ogni sbaglio lo si paga, e con una punizione pesante. Ma il punto è che chi ha commesso una mancanza deve convincersi di aver agito male e deve dare altrettanta evidenza al suo ravvedimento.

La recriminazione potrà imporsi da sé nell'animo del reo; oppure l'ammissione di colpa verrà sollecitata da qualche figura di autorità: è lo stesso. L'essenziale è che si giunga al pentimento, come condizione per il perdono. Solo allora la sequenza narrativa si chiude e un'altra ne comincia. La struttura del racconto conferma la sua natura duplice: alla catena della ciclicità si aggiungono sempre nuovi anelli, ma non su un tracciato circolare, si invece nella scansione reiterata delle tappe di avvicinamento a un traguardo alto, mai perduto di vista.

L'efficacia paradigmatica dei modelli di comportamento incarnati dai personaggi rimanda a una idea di infanzia che presenta due aspetti. In

primo luogo, gli scrittori la vagheggiano, sulla scorta di suggestioni romanticheggianti, come l'età degli stupori e degli entusiasmi ingenui, della curiosità ilare e fresca verso le cose del mondo, della disponibilità esuberante non solo a giocare ma a mettersi in gioco nella bella avventura del vivere. Raccontare l'infanzia significa quindi circonferarla d'un'aura di ammirazione trepida: la personalità in sboccio del protagonista sprigiona una carica energetica così schiettamente, così baldanzosamente ottimistica che non si può non intenerirsene.

Dall'altra parte però l'immagine della fanciullezza si configura in modo diverso, meno idealizzato, più realistico. Ecco allora il computo degli squilibri e pecche di cui l'io soffre al suo primo affacciarsi sulla scena della vita: la volubilità impaziente e bizzosa, la spavalderia credulona, l'incapacità di calcolare con avvedutezza le proprie forze, la riluttanza a farsi carico degli obblighi che l'esistenza impone. Il ragazzo è un essere ancora imperfetto: non si può pretendere da lui una completezza di doti ma nemmeno si deve blandirlo nella sua difettosità.

Questa doppia diagnosi trova composizione nel concepire l'infanzia come età transitoria, stagione di passaggio dalla puerizia ad una adolescenza che già prelude alla maturità. Siamo negli anni d'una metamorfosi lungo la quale il cucciolo d'uomo si evolve, modificando e arricchendo il suo patrimonio di risorse genetiche sino a uno stadio di assestamento definitivo. A improntare il resoconto narrativo è dunque una tensione costante tra l'essere infantile e il divenire adulto. L'affabulazione intende appunto restituire il dinamismo di un processo di cambiamento, al termine del quale il personaggio appare mutato rispetto a come ci si era presentato all'inizio.

Qui sta la differenza profonda che oppone i racconti per ragazzi italiani alle opere coeve che idoleggiano la fanciullezza in sé presa, con grande effetto suggestivo ma con un rovescio di inquietudine conturbante: pensiamo a due libri di area anglosassone, *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) e *Peter Pan* (1906). Carroll si cala tutto nei sogni e incubi dell'immaginario infantile, senza prospettarne fuoruscita; Barrie elabora il mito del ragazzo che rifiuta di crescere e di abbandonare la sua «isola che non c'è». I due scrittori, pur tanto diversi, condividono la visione di un'infanzia assoluta, che non conosce altro tempo fuori del suo proprio, irrelato rispetto a quello del farsi adulti: un incantamento invalicabile ne circonda la durata in un presente senza fine.

Il punto è che per i nostri narratori la maturità non può e non deve significare perdita di autenticità umana, inaridimento degli affetti, caduta della protensione verso il mondo. Nessuna soluzione di continuità va la-

sciata intercorrere fra il fanciullo di oggi e l'uomo fatto di domani: a prevalere occorre sia invece uno sviluppo armonioso delle potenzialità che il primo possiede e che il secondo porrà in atto. Perciò appunto diventa lecito riconoscere al ragazzo il diritto di non sentirsi ancora adulto ma di vivere la condizione infantile come tale, godendola nella sua diversità costitutiva: purché nutra la consapevolezza di star compiendo un tragitto naturale verso l'assunzione di una identità più forte e piena.

La vera sfida alla vita consiste insomma nel rimanere se stessi, pur diventando altri. L'asse fisiologico del processo è dato dall'acquisizione di un senso di responsabilità robusto sia nei propri confronti sia nei riguardi dei propri consimili: la soggettività si rafforza in quanto la persona si socializza. È una sorta di umanesimo borghese, quello che gli scrittori assumono quale meta del percorso esistenziale che i piccoli lettori vanno educati a effettuare nel più proficuo dei modi.

Com'è evidente, siamo di fronte ad idealità proposte con tanto maggior fermezza asseverativa quanto più oltrepassano il regime di realtà vigente nell'esistenza collettiva. Occorre sempre ricordare che a venir prospettato non è il godimento di una situazione già data, è il perseguimento di un obiettivo di cui si sottolinea molto la difficoltà. Solo una tensione accanita della volontà potrà consentire di raggiungerlo; e nessun aiuto esterno è bastevole, ove manchi nel protagonista ragazzo l'impegno a costruirsi con le sue proprie forze uomo. Ogni insegnamento vale unicamente a indicargli le coordinate cui attenersi lungo un itinerario che a lui e lui solo compete di percorrere con successo.

Un impianto concettuale di questo tipo implica nondimeno una contraddizione ineludibile. Il compimento felice dell'impresa di diventare un buon cittadino viene presentato come l'esito naturale di una predisposizione innata: il ragazzo custodisce dentro di sé un tesoro di risorse morali che non mancheranno di fruttificare, nel corso delle esperienze di realtà determinate dall'impatto con il mondo. Nello stesso tempo però le asperità e i pericoli dell'itinerario di maturazione vengono accentuatamente drammatizzati. In tutti questi libri trovano largo luogo sofferenze, privazioni, pericoli: per tacere degli episodi truci, delle ombre di morte che non mancano mai.

Ciò è conseguenza diretta dell'elevatezza della meta indicata ai fanciulli: la "adulterità" borghese appare concepita come la realizzazione suprema dell'io, nel passaggio dall'individualità spontanea posseduta dal ragazzo alla individualità socializzata dell'uomo maturo, in cui si esprime un coordinamento organico di tutte le facoltà interiori, sentimentali e razionali, operative ed etiche. Fulcro di questa integrità umana è l'equilibrio tra la

dote irrinunciabile dell'intraprendenza personale e la virtù doverosa del solidarismo altruistico.

Ciascuno scrittore combina in varie proporzioni i due termini del binomio, in rapporto all'ampiezza dello scenario su cui i personaggi agiscono. Privo sostanzialmente di ogni fiducia nelle istituzioni pubbliche, Colodi concentra lo sguardo sui rapporti interpersonali privati: a contare sono anzitutto gli obblighi da osservare verso i familiari, e poi i debiti di gratitudine per gli amici o i vincoli con i compagni di avventura e sventura. De Amicis invece esalta un affratellamento a forte valenza interclassista: le differenze di censo sono incancellabili, ma lo Stato provvede a che fra i cittadini si stabiliscano relazioni di leale affiatamento reciproco. Comunque, indispensabile resta che nell'ambiente di appartenenza agiscano forze capaci di intervenire sul fanciullo per stimolare e orientare il suo processo di autoformazione.

Coloro che assolvono una funzione educativa rappresentano le figure di maggior prestigio, agli occhi dei narratori. Maschi o femmine, dotati di poteri magici come la Fata dai capelli turchini e la Fata Gusmara di Carolina Invernizio oppure sorretti solo da una professionalità che ostenta i caratteri del missionarismo laico, come i maestri e le maestre deamicisiani, tutti appaiono circondati da un'aura incondizionatamente ammirativa. Lo si capisce: è in loro che il narratore incarna la propria vocazione oblativa nei riguardi dei piccoli lettori.

Siamo al punto nodale delle obiezioni più o meno accalorate, anzi dei moti di insofferenza che in periodo recente sono stati spesso manifestati verso i racconti per ragazzi tardottocenteschi, in specie l'oltraggiatissimo *Cuore*. Educare significa sempre invitare a conformarsi a un modello di vita presentato come universalmente valido. È quindi scontato che la modellistica di un secolo fa appaia oggi discutibile, e vada discussa. Ma con ciò ci collochiamo sul piano di una critica ideologica, attenta soprattutto ai contenuti testuali. L'operazione è legittima; non esime però dall'analizzare i metodi con cui quell'ideale educativo veniva proposto, e dall'apprezzare la novità storica di un atteggiamento basato sulla blandizie persuasiva, non sul puro indottrinamento fideistico.

L'accusa più ricorrente è di prevaricare sul candore fanciullesco, orchestrando proditoriamente tutti gli strumenti del sentimentalismo. Ma in realtà il ricorso sistematico alla mozione degli affetti appare funzionale a uno scopo rilevante: la valorizzazione dell'essere infantile, in quanto capace di slanci altruistici che il raziocinio adulto inclinerebbe a far risparmiare. Bisogna poi sottolineare che per i nostri narratori il sentimento va inteso non come afflittività languida ma come pulsione energetica: impli-

ca una mobilitazione istintiva delle risorse coscienziali, che spingono a reagire combattivamente, non a rassegnarsi piangendo dinanzi alle offese inferte a un codice elementare di umanità irrinunciabile.

Gli empiti di commozione che pervadono la pagina deamicisiana hanno sempre una declinazione attivistica; e se vengono enfatizzati, ciò si giustifica con l'attribuirli a ragazzi come quelli che compiono i bei gesti di valore magnificati nei «racconti mensili». L'apologia dell'ardimento infantile esalta la presa degli episodi su un pubblico di coetanei; e nello stesso tempo rafforza l'invito all'emulazione. Ovunque, le lagrime che siamo sollecitati a versare valgono a testimonianza di compassione, in senso forte, come virtù socializzante, attraverso cui viene riscattato il significato di sofferenze che nella solitudine dell'egocentrismo riuscirebbero insopportabili.

Beninteso, questa pedagogia della lusinga ha un rovescio di pedagogia del terrore: le punizioni degli atteggiamenti pigri, scapari, menzogneri fioccano implacabili, spesso con sadica crudeltà. Certo, qui è più facile scorgere un intento dimostrativo molto preordinato: si vuol persuadere che non conviene mai agire male, o anche solo imprudentemente, perché alla fine ci si rimette senza fallo. E a questo scopo si inculca la convinzione, alquanto favolistica, che nessuna colpa resta mai impunita: casi esemplari, pur nella loro diversità, quelli dei due asociali per eccellenza, Franti e Lucignolo. Ma entra in gioco anche un fattore diverso, come abbiamo già ricordato: l'ammonimento, ben più realistico, che la vita può imporre delle prove severe, senza avere riguardo all'età di chi si trovi a misurarvisi e senza concedere attenuanti agli sconsiderati, agli immaturi.

A decidere il destino delle giovani generazioni sarà infatti un rafforzamento delle doti caratteriali, che sconfigga i vizi atavici dell'italianità deteriorata, leggerezza, volubilità, dilettantismo pressapochista. Qui sta il contributo maggiore recato da Collodi come da De Amicis e dai loro emuli ad una riforma intellettuale e morale, per dirla gramscianamente, volta a battere l'«italiano meschino», chiuso nel suo particolarismo sempre incline agli accomodamenti compromissori. Era poi questo il senso dell'invettiva famosa di De Sanctis contro l'«uomo del Guicciardini»: e nella stessa direzione andava il monito di D'Azeglio sulla necessità di «fare gli italiani». Gli scrittori per ragazzi riecheggiano l'invito alla serietà e al rigore, ponendolo al centro d'un programma di educazione nazionale da attuare coi mezzi della narrativa.

GIOVANNA ROSA

TRE ADOLESCENTI NELL'ITALIA DEL DOPOGUERRA: AGOSTINO ARTURO ERNESTO

I. Un chiarimento preliminare: il riferimento del titolo all'Italia del dopoguerra non intende circoscrivere il tempo della storia in cui si svolgono le tre vicende adolescenziali: *Ernesto* è ambientato nella Trieste di fine Ottocento; *Agostino* in un'estate imprecisata degli anni Trenta; *L'isola di Arturo* nell'epoca che precede immediatamente lo scoppio del secondo conflitto mondiale.¹

Quell'indicazione storica, comune ai tre testi, rimanda piuttosto al sistema letterario e all'orizzonte d'attesa entro cui le opere di Moravia, Morante e Saba si collocano e con cui intenzionalmente interagiscono: *Agostino*, scritto nell'agosto del 1942 e pubblicato nel '44 presso l'editore Documento in cinquecento copie, esce da Bompiani nel 1945, ottenendo il primo premio letterario del dopoguerra («Corriere lombardo» marzo 1946). Morante avvia *L'isola di Arturo* nel '52, ne corregge le bozze nel 1956 e il libro vede la luce da Einaudi l'anno successivo. *Ernesto*, infine, ideato nella primavera-estate del 1953, incontra i suoi lettori nel 1975, quando Linuccia Saba ne cura la stampa a oltre vent'anni dalla composizione e a oltre quindici dalla morte del padre. Concepite e scritte in un periodo cruciale per la storia del paese e dell'istituzione letteraria, le tre opere illustrano con limpidezza fulgida la ricchezza morfologica che il *Bildungsroman* esibisce in pieno Novecento.

Il richiamo cronologico del titolo si chiarisce se messo in controtuce con le argomentazioni del libro di Franco Moretti dedicato al romanzo di formazione; un saggio a cui va riconosciuto il merito pionieristico di sottoporre ad esame una delle tipologie fondative ed egemoni della «moder-

¹ A. MORAVIA, *Agostino*, Milano, Bompiani, 1945; E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1957; U. SABA, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975. Si cita, indicando direttamente nel testo le pagine, rispettivamente da A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2002; E. MORANTE, *Opere*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I; U. SABA, *Ernesto*, a cura di M.A. GRIGNANI, Torino, Einaudi, 1995. Per le vicende editoriali dei testi di Moravia e Saba si rimanda alle note redazionali dell'edizione da cui si cita; per il romanzo morantiano cfr. A. ANDREINI, *L'isola di Arturo di Elsa Morante*, in AA.VV., *Letteratura Italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, *Il Novecento*, vol. IV, tomo II, Torino, Einaudi, 1996.

na epopea borghese". In particolare, l'analisi delle tre vicende adolescenziali acquista spessore critico e metodologico nel confronto ravvicinato con la postilla che chiude la ristampa Einaudi, «Un'inutile nostalgia di me stesso». *La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914*.²

La nostra terna non solo contraddice la tesi che indica nella prima guerra mondiale il momento del declino irreparabile del *Bildungsroman*, ma illustra, con evidenza smagliante, la declinazione di modernità che questo paradigma di genere può assumere nel secolo ventesimo.

Superfluo premettere che ben diverse, spesso opposte, sono le opzioni propriamente linguistiche e stilistiche adottate dal singolo autore: qui sotto indagine è un modello compositivo che, nel rispetto della funzione "dominante",³ circonda una specifica famiglia testuale.

In un'ottica morfologico-strutturale, l'elemento unificante delle tre opere è la rappresentazione romanzesca dell'esperienza di crescita compiuta da un ragazzo, la cui età oscilla tra i tredici e i diciassette anni. Agostino, Arturo ed Ernesto non sono giovani ventenni, ma adolescenti che devono affrontare, per dirla con le parole dell'io narrante dell'*Isola*, il «passaggio di quell'età, che vien detta, dalle buone famiglie, età ingrata» (*L'isola di Arturo*, p. 1242).

Se il titolo conferisce preminenza indiscussa al protagonista, l'indicazione anagrafica, esibita in una zona strategica del testo, sorregge e orienta la progressione d'intreccio che disegna il percorso formativo.

Nel libro moraviano, gli anni di Agostino sono dichiarati nella sequenza proemiale quando madre e figlio, «nei primi giorni d'estate» incominciano le gite in patino: «la madre, seduta di fronte a lui, gli discorreva pianamente, lieta e serena come il mare e il cielo, proprio come se lui fosse stato un uomo e non un ragazzo di tredici anni» (*Agostino*, p. 327). Il racconto si chiude, al termine delle vacanze, sull'autoconsapevolezza amara del ragazzo: «non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse» (p. 415).

All'inizio del secondo capitolo dell'*Isola*, lo sbarco di Nunz., che rompe il «maleficio della Casa dei guaglioni», dà avvio al cammino iniziatico di Arturo: l'io narrante, sulle consuete note ambigue della memoria proiettiva, ricorda: «Io avevo compiuto da poco quattordici anni; solo pochi giorni prima avevo saputo che da oggi, con l'arrivo del piroscalo

² F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986; ristampa, Torino, Einaudi, 1999.

³ B. TOMAŠEVSKIJ, *I generi letterari* in ID., *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 208, cui va proficuamente affiancato il saggio di J. TYNIAŃOV, *L'evoluzione letteraria*, in ID., *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo libri, 1968.

delle tre, la mia esistenza cambiava» (*L'isola di Arturo*, p. 1025). La partenza da Procida cade all'indomani del sedicesimo compleanno.

Ernesto, infine, è presentato in *incipit* come un «ragazzo di sedici anni» (*Ernesto*, p. 3); nel conclusivo *Quinto Episodio*, è lui stesso a confessare all'amico Ilio con vanteria titubante: «Io ne ho diciassette, compiuti da poco» (p. 115).

La «scoperta della gioventù», nucleo genetico del *Bildungsroman* sette-ottocentesco,⁴ ha perso valore strutturante, per lasciare il posto alla raffigurazione della stagione traumatica e irrequieta dell'adolescenza.

L'abbassamento d'età non incide solo sul piano tematico-contenutistico, investe con energia modellizzante le coordinate morfologiche dell'opera, ovvero la somma dei procedimenti narrativi grazie a cui «il mutamento dell'eroe acquista significato d'intreccio».⁵ Nei nostri tre libri, il *récit* non privilegia le tappe del processo di socializzazione che, nella produzione europea tradizionale,⁶ conduce il protagonista ad acquisire l'autocoscienza virile, cui segue l'integrazione appagante nell'universo collettivo, o — che è lo stesso — la ripulsa inflessibile dell'ordine assiologico che lo regola. Le vicende raccontate da Moravia, Morante e Saba concentrano piuttosto il fuoco sulla ricerca faticosa dell'identità, nel raffronto problematico, inquieto e conturbante, con le figure parentali: un percorso narrativo, scandito da prove e incontri, il cui approdo non equivale all'entrata in società, ma al raggiungimento del limite, all'arresto sulla soglia del mondo adulto. La narrazione si inoltra nella zona «opaca», «torbida», «ibrida», «incerta», «sospesa» — sono gli aggettivi ricorrenti nei testi — che copre il periodo «transitorio» per eccellenza dell'esistenza individuale: «il tempo oscuro e pieno di tormenti» su cui si interroga Agostino; l'età dei «tradimenti» per Ernesto; il tempo-spazio dell'«isoletta celeste», da cui parte «la traversata del mare materno: come dire il passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza».⁷

⁴ Il sottotitolo del saggio di MORETTI, nell'edizione Garzanti, suonava: «La gioventù come forma simbolica della modernità nella narrativa europea».

⁵ M. BACHTIN, *Il romanzo d'educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in ID., *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, p. 208. Vale la pena di sottolineare, almeno in nota, la declinazione bachtiniana del termine generico: «c'è una particolare varietà del genere romanzesco che ha il nome di "romanzo di educazione" (*Erziehungsroman* o *Bildungsroman*)» p. 206.

⁶ Rivelatrice dell'ottica con cui è condotta l'analisi di MORETTI è la prima nota del libro: «... "romanzo di socializzazione" sarebbe forse preferibile — ma è inutile sottolineare sulle etichette, tanto più che "romanzo di formazione" è espressione sufficientemente elastica da accogliere senza difficoltà degli spostamenti d'accento», op. cit., pp. 9-10.

⁷ Dal testo autografo della MORANTE, nella quarta di copertina de *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, «Gli struzzi», 1975.

Da questa scelta preliminare, il *Bildungsroman* novecentesco ricava una torsione compositiva che non smentisce o, peggio, vanifica la funzione "dominante" del genere: il privilegio concesso al protagonismo adolescenziale, infatti, se modifica il sistema attanziale e le coordinate cronotopiche, non altera la «struttura d'apprendistato»⁸ che orienta l'iter formativo lungo i sentieri insidiosi della pubertà.

Secondo un'ottica critica diffusa, il rifiuto del mondo adulto e del paradigma di valori che sovrintende ai rapporti di socializzazione implica, nell'età contemporanea, l'esaurimento delle grandi narrazioni dedicate alla *Bildung*: per alcuni, il modello romanzesco si svuota, contaminandosi con tipologie propriamente iniziatiche, lette in chiave preborghese e premoderna; per altri, con prospettiva opposta ma esito analogo, il *Bildungsroman* collassa, accusando l'impossibilità di raffigurare l'esperienza soggettiva di una formazione autonoma, non eterodiretta.

Scriva Moretti:

[...] dedito da sempre alla rappresentazione dell'autocoscienza, il romanzo di formazione non può che ritrarsi sconcertato di fronte alla realtà inconscia – e si chiude la via ai grandi esperimenti tecnici del Novecento. Come spesso avviene, i punti di forza di una forma si tramutano nelle sue catene.⁹

Ebbene *Agostino*, *Lisola di Arturo*, *Ernesto*, ciascuno con una propria, originale cifra stilistica, contraddicono l'affermazione, illustrando magistralmente i procedimenti che consentono di inscrivere entro la compagine romanzesca il cammino compiuto dall'io adolescente per approssimarsi alla soglia della coscienza e della storia. Non c'è dubbio che anche per i nostri ragazzi, «il mondo degli adulti rifiuti di essere una dimora ospitale»,¹⁰ perché, per dirla con clausola morantiana, «fuori del limbo non c'è eliso»; e nondimeno, questa conclusione non pregiudica la coerenza rappresentativa: l'indugio del protagonista sul *limen* non fa implodere il *Bildungsroman*, ne arricchisce la varietà morfologica, adeguandola, nel rispetto dell'evoluzione funzionale dei generi,¹¹ alle dinamiche della letterarietà novecentesca e alle domande inedite dell'orizzonte d'attesa contemporaneo. Il trauma, la crisi, non solo è compatibile con la *Bildung*,¹²

⁸ Il termine «struttura d'apprendistato» è ricavato da S. Suleiman, *Le roman a thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

⁹ MORETTI, «Un'inutile nostalgia di me stesso...», in *Il romanzo di formazione*, cit., p. 265.

¹⁰ *Ivi*, p. 260.

¹¹ TOMASEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, cit.; TYNIANOV, *L'evoluzione letteraria*, cit.

¹² L'ipotesi morettiana, con una lettura un po' schematica delle categorie temporali di Weinrich e del rapporto nuclei-satelliti, proposto da Chatman, riconduce i «tardi romanzi di formazione» di Musil

ma, diventando motivo nevralgico dell'intreccio, concorre a riorganizzare le strategie narrative entro un nuovo ordine macrostrutturale. Anche nel caso in cui a prevalere è lo schema lineare del romanzo breve, i dispositivi canonici della "moderna epopea borghese" non vengono meno: la dinamica dei nuclei e satelliti si integra con l'alternanza dei tempi di sfondo e tempi di primo piano, senza necessariamente perdersi nell'acronia istantanea del presente o nel flusso epifanico delle sequenze liriche. In questa prospettiva, il dittico moraviano di *Agostino* e della *Disubbidienza* acquista valenza esemplare.¹³

Il riconoscimento di appartenenza delle nostre tre opere alla grande e variegata famiglia del *Bildungsroman* va allora ben al di là della discussione sulla "sopravvivenza" di una tipologia generica, investe la possibilità stessa di dare rappresentazione, nel sistema letterario della modernità matura, all'esperienza di formazione dell'io, sullo sfondo di uno scenario di civiltà storicamente definito. Ad essere, cioè, smentita è un'altra conclusione apodittica, secondo cui «la regressione dalla gioventù all'adolescenza è il racconto di un collasso antropologico: dall'individualità autonoma, al singolo come mero membro di una massa».¹⁴

Nel romanzo novecentesco, il cammino del protagonista ragazzo verso l'universo adulto diventa il punto di forza, il baricentro del *récit*. Certo, del paradigma sette-ottocentesco si svilisce – se mai lo ha avuto – il ruolo di "formazione di compromesso", in grado di plasmare immaginosamente le mediazioni, più o meno accomodanti, fra l'eroe e la società, nell'incontro osmotico fra aristocrazia e borghesia. Il confronto con il nuovo orizzonte d'attesa avvalorata, al contrario, la funzione dominante da cui s'origina lo statuto forte del genere: il racconto di un percorso di crescita individuale che coinvolge il lettore,¹⁵ facendolo compagno partecipe di una ricerca dei "confini dell'io", destinata a un esito non scontato.

Al pubblico del secondo dopoguerra *Agostino*, *Lisola di Arturo*, *Erne-*

o di Mann a una struttura novellistica che, entro «un fluido susseguirsi di presenti», allinea «un filo di momenti lirici», in cui domina sovrana la «nostalgia» regressiva. MORETTI, op. cit., pp. 263-4.

¹³ D'obbligo la citazione del saggio di G. DEBENEDETTI dedicato all'*Imbroglione*: «Il romanzo breve si ataglia più di ogni altra forma al temperamento di Moravia, appunto perché romanzo di una crisi», in *Id.*, *Saggi critici*, seconda serie, Milano, il Saggiatore, 1971, p. 218. Cfr. anche il recente studio di V. MASCARETTI, *Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull'adolescenza nella narrativa del Novecento*, in «Poetische», vol. 7, n. 2, 2005.

¹⁴ MORETTI, op. cit., p. 260.

¹⁵ Già in uno studio del 1820, la prima definizione del *Bildungsroman* ne riconnetteva la tematica al fatto che «esso incoraggia la *Bildung* del lettore in misura molto maggiore di qualsiasi altro tipo di romanzo». Cfr. K. MORGENSTERN citato in AA.VV., *Autocoscienza e autoinganno. Saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985, p. 85.

sto offrivano, ciascuno nei modi idiosincratici prescelti dagli autori, non la raffigurazione di fughe regressive, di ritorni alla naturalità innocente, di recuperi di paradisi incontaminati, ma il romanzo – e l'indicazione specifica vale anche per il "libretto" sabiano – di un dolente tragitto comune, sempre inquieto e mai pacificante.

II. Sul piano della morfologia di genere, la scelta di concentrare il fulcro narrativo nell'età puberale intanto è nevralgica in quanto modella sia il paradigma dei procedimenti compositivi sia le coordinate della struttura d'apprendistato. In una prospettiva volutamente unitaria e necessariamente scorciata, la nostra analisi si focalizzerà sul sistema attanziale e la delimitazione del cronotopo romanzesco; sul punto di approdo della *Bildung*, a conclusione della parabola d'intreccio; infine, sul rapporto cruciale fra narratore e protagonista.

Il sistema dei personaggi, a forte tendenza centripeta, è dominato dall'eroe adolescente: a identificarlo basta il nome, Agostino, Arturo, Ernesto; il cognome, indizio di appartenenza sociale, poco conta; semmai è un soprannome o un appellativo a suggerire le sfumature di una personalità ancora in divenire. Pisa, per i ragazzi della banda del Sarò, rimanda alla provenienza cittadina e borghese di Agostino, a contrasto con l'ambientazione marina e vacanziera. Nell'equivoco troncamento, Artù accoglie e intreccia i riferimenti colti al ciclo bretone con l'inflessione dialettale di una «napoletanella» ignorante, che diffida dei libri. In *Ernesto*, infine, l'espressione *verfluchte Kerl* («dottuto monello»), usata dal signor Wilder per apostrofare il giovane praticante, è spia di una "simpatia" burbera che nasce da una paternità mancata: come il narratore puntualizza, in parentesi: «(Il signor Wilder, sposato da molti anni, non aveva figli)» (*Ernesto*, p. 80).

Il percorso formativo del protagonista avviene entro un sistema di relazioni che, in forza dei processi proiettivi e antagonisti con le figure parentali e grazie ad un concertato gioco di assenze e sostituti, organizza l'intero paradigma attanziale intorno alle immagini di femminilità e virilità adulte.

I ritratti materni sono schizzati con fulgore abbagliante, pur nelle rifrangenze ambigualmente contraddittorie che la sessualità muliebre assume nel corso del racconto.

In *Agostino*, il personaggio della madre – di cui, per la rigorosissima focalizzazione interna, ignoriamo il nome – possiede i lineamenti della "dignità" maestosa: «grande e bella donna» (p. 327), come appare in *incipit*, tale resta anche nell'epilogo: «ella pareva in quel momento aver ritrovato tutta la dolce e serena maestà del suo portamento d'un tempo; [...]

parve ad Agostino non averla mai veduta così grande da riempire di sé tutta la stanza» (p. 407). Un'analogia immagine di interezza occupa la memorabile sequenza dello specchio:

Tutto il corpo grande e splendido sembrava, sotto gli occhi trasognati di Agostino, vacillare e palpitare nella penombra della camera e come per una lievitazione della nudità ora slargarsi smisuratamente [...] ora invece ingigantirsi affusolandosi e stirandosi verso l'alto, toccando con un'estremità il pavimento, e con l'altra il soffitto (*Agostino*, p. 363).

Ad essa corrisponde, in convergenza sinergica e contrastiva, che il procedimento moraviano delle isotopie semantiche sottolinea, la donna dalla «puerilità viziata» (p. 413) che il ragazzo spia dalla finestra del villino.

In *Ernesto*, la costellazione del materno, indagata dai critici nei fitti rimandi d'intertestualità con il *Canzoniere*, allinea la severa signora Celestina, la balia, «la tua amata balia», come è appellata con accenti gelosi alla fine del *Quarto Episodio*; la prostituta Tanda, anch'essa generosamente oblativa.

L'Isola esibisce e moltiplica le figure della femminilità procreatrice: la mamma-bambina, defunta nel dare alla luce Arturo, la cui immagine protettiva si distende su Procida (*La tenda orientale*); la cagna Immacolatella, compagna fedele dell'infanzia solitaria, anch'essa morta di parto; Nunz., nelle sue metamorfosi molteplici: coetanea dagli «occhi pieni di confidenza» (p. 1061); matrigna il cui nome scorciato «fa pensare a una capra» (p. 1090; e il latte di capra è il primo nutrimento dell'orfanello); madre radiosa di Carmine Arturo; e infine donna innamorata che corre sulla riviera, con volto feroce e disperato. La sua «antichità puerile» si è tramutata nello «splendore pieno di barbarie e di dolcezza» (p. 1350), da cui sprieggia una «superiorità matronale» commista ad una inalterata «aria bambinesca» (p. 1344).¹⁶

Meno sfaccettato, ma molto più «torbido» – per usare un termine moraviano – il profilo dei padri, a testimonianza che nel quadro di civiltà a cui le tre opere rimandano, il nodo di maggior contraddizione riguarda non la femminilità ma la virilità matura. Per il protagonista adolescente, il padre è innanzitutto una figura d'assenza, a voler suggerire, subito, uno scenario storico-esistenziale di orfanità insanabile.

Al termine del *Quarto Episodio*, la doppia confessione di Ernesto alla

¹⁶ Per un'analisi più puntuale del sistema dei personaggi e della strategia compositiva de *L'Isola di Arturo* sia consentito rimandare alla trattazione complessiva del romanzo in G. ROSA, *Cattedrali di carta*, Elsa Morante romanziere, Milano, il Saggiatore, 1995; ora in riedizione NET, 2006.

madre si chiude su una domanda che, pur nella reticenza sofferta, suona incongrua e stonata: «Mio padre [...] era proprio tanto cattivo?» la risposta non concede appello: un «assassino» (*Ernesto*, pp. 102-103).

Nel romanzo moraviano, ad occupare la casella vuota della mascolinità genitoriale non è il «giovane» che spodesta il tredicenne dalla guida del patino: il bel Renzo è e resta solo un'«ombra» che, stagliatasi contro il sole, offusca la naturale intrinsechezza fra madre e figlio.¹⁷ Nel sistema attanziale è Saro ad assolvere quel ruolo, atteggiandosi in pose ostentatamente paterne nei confronti della banda dei ragazzi. Agli occhi stupiti di Agostino, il vecchio bagnino «pareva proprio un buon papà fra i suoi figlioli» (*Agostino*, p. 377), intento, poco dopo, a distribuire «paternamente» (p. 383) fette d'anguria o sigarette. I tratti omosessuali corroborano il profilo animalesco di un personaggio che, nell'ottica fanciullesca, si presenta con aspetto «deforme» e «ripugnante». La figura del Saro, allora, più che alludere alla commistione di paterno e materno, giusta la prima lettura «freudiana» di Fornari,¹⁸ suggerisce la «mostruosità» repulsiva e nel contempo avvincente che la virilità adulta assume nell'universo univocamente femminile in cui il protagonista è stato allevato ed educato.

Nell'*Isola*, solo e nient'altro che Parodia si svela essere il mitico padre di Arturo: quel Wilhelm che ricorda l'eroe eponimo del libro fondativo del genere, *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*. Come sempre, la strategia compositiva della Morante è troppo fascinosamente enigmatica per accusare l'esplicitezza di una citazione, ma, in un'analisi morfologica del genere, è difficile sottrarsi al baluginio di un indizio tanto illuminante quanto celato.

In questo sistema attanziale rigorosamente chiuso e centripeto, le figure maschili assolvono, in alcune brevi sequenze, il ruolo di mediatori fra l'eroe adolescente e la sfera «pubblica»: ne vengono così tratteggiati, di sgancio e per scorci, gli attriti e le tensioni che, ancora latenti, sono pronte a deflagrare nel futuro del giovane uomo.

Nel romanzo moraviano, come Sanguineti ha già magistralmente illu-

¹⁷ L'entrata in scena del giovane è affidata a un perfetto che interrompe la lunga sequenza iniziale, interamente condotta con i tempi iterativi di sfondo: «Tutto a un tratto l'ombra di una persona ritta parò il sole davanti a lui: levati gli occhi vide un giovane bruno e adusto che tendeva la mano alla madre» (*Agostino*, p. 329).

¹⁸ A partire dall'anagramma di Saro, Orsa, il saggio interpreta il personaggio come una «figura parentale combinata» ovvero una «figura materna, cioè, che contiene stranamente dentro di sé il paterno». Cfr. B. FORNARI e F. FORNARI, *Psicanalisi e ricerca letteraria*, Milano, Principato, 1974, pp. 412-3. L'interpretazione, più duttilmente articolata con riferimenti antropologici, viene ripresa da MASCARETTI, op. cit., p. 243.

strato,¹⁹ è la coppia di padre e figlio, condotta da Agostino in patino, a rivelare al ragazzino dell'alta borghesia l'immedicabile «diversità di classe» che lo separa da Tortima e compagni. Nel libretto sabiano, allo zio Giovanni intransigentemente antisocialista, si affianca il Signor Wilder, «un ebreo ungherese» attaccatissimo alla «Cermania», a cui le vicende storiche riservano un destino tragicamente beffardo («già decrepito» diventerà «un pericoloso nemico del III Reich millenario...», *Ernesto*, p. 66). Nell'*Isola*, infine, è il balio Silvestro a spiegare ad Arturo quale scenario di morte, non certo di gloria, nascondano «le bandiere stemmate di teschi», che preannunciano lo scoppio della seconda guerra mondiale.

Una simile scelta, tuttavia, lungi dal contraddire l'ordine monocentrico del sistema attanziale, lo corrobora: la rete delle relazioni parentali, delimitando il campo degli incontri e delle prove, costruisce il perimetro «privato» del cronotopo romanzesco. Con coerenza compositiva, la progressione d'intreccio disegna una parabola lineare in cui il «mutamento dell'eroe» adolescente avviene entro la sfera domestica dell'intimità.

Intimità era il titolo che Saba aveva pensato per *Ernesto* subito dopo la stesura del *Primo episodio*, l'incontro con l'Uomo.²⁰ L'indicazione paratestuale del poeta del *Canzoniere* chiarisce il senso specifico con cui il termine deve essere assunto nell'analisi del *Bildungsroman* novecentesco. Il nucleo più riposto della dimensione privata, fonte di inganni e roveli, non è mai raffigurato come zona protetta che difende il cucciolo d'uomo da ciò che è minacciosamente oscuro.

Intimità è parola ricorrente nelle sequenze iniziali e centrali del romanzo di Moravia. Dopo la mattina trascorsa ai Bagni Vespucci, «l'intimità familiare» diventa per Agostino il «teatro» della trasformazione più «torbidamente» inquietante: «qui, tra quattro mura, solo con sua madre, gli pareva di essere esposto a tutte le tentazioni, insidiato da tutte le contraddizioni» (*Agostino*, p. 388).

Vita in famiglia si intitola il terzo capitolo dell'*Isola*, che si avvia all'indomani del grido notturno di Nunz., «tenero, stranamente feroce, puerile» (p. 1090), a cui il protagonista, nella rievocazione memoriale, attribuisce il senso di «un'offesa impossibile da vendicarsi, disumana»: pur senza capirne la ragione, l'Arturo narratore coglie il momento di frattura irriducibile che quell'urlo produce nell'ordine infantilmente asessuato della Casa dei guaglioni.

¹⁹ Ormai classico E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.

²⁰ Lettera a Linuccia, Roma 30 maggio 1953, *Sedici lettere di Umberto Saba*, in U. SABA, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975, p. 142.

L'intimità si definisce, allora, come la sfera di compensazione e intensificazione del rapporto pubblico-privato, quale si articola nella matura civiltà urbano-borghese:²¹ l'universo domestico diventa lo spazio elettivo della crescita perché il ragazzo, nello scontro con le figure e controfigure genitoriali, avvia e compie il percorso che lo conduce dall'ignoranza all'acquisizione amara della coscienza di sé.

È superfluo qui allineare la somma di citazioni d'autore: valga, per tutti, il riconoscimento moraviano: «il nucleo familiare è un microcosmo in cui, come si dice, si specchia il macrocosmo. Cioè nel quale tutto ciò che è particolare e privato è costretto dal carattere dell'istituzione familiare a convivere con tutto ciò che è sociale e pubblico. Convivere, naturalmente, non vuol dire andare d'accordo, tutt'altro».²² La rappresentazione dell'intimità, luogo privilegiato dell'incontro di Marx con Freud, smaschera ogni traccia residuale d'innocenza. A tutti e tre i protagonisti s'addice l'espressione di stupore rammaricato che la signora Celestina rivolge ad Ernesto: «Ed io che ti credevo ancora innocente come un colombino» (*Ernesto*, p. 101). Il *Bildungsroman* novecentesco non concede zone franche e il cronotopo dell'intimità, riverberando in controluce uno specifico orizzonte di civiltà, è fonte inesauribile di crucci e turbamenti. Grazie agli strumenti compositivi attinti dalla cultura della modernità più problematica, i tre romanzieri costruiscono una struttura d'apprendistato capace di connettere, con mediazioni accorte e abili raccordi, dinamismo storico e permanenza antropologica.

III. In tutte e tre le opere, le coordinate spazio-temporali che circoscrivono l'orditura romanzesca rispondono a un dispositivo morfologico che corrobora la funzione dominante del genere. Per un verso, la sequela fitta dei deittici rinserra il percorso formativo entro una parabola cronologica breve; per l'altro, le occorrenze contrappuntistiche – prima ora, un tempo adesso –, rinforzate dalla clausola canonica “per la prima volta”, scandiscono con limpidezza le arcature progressive del racconto.

La vicenda di Agostino si svolge nei mesi centrali della stagione estiva: all'incipit: «Nei primi giorni d'estate» (p. 327) corrisponde, in explicit: «Un giorno di quella fine estate» (p. 395); l'acme della crisi è concentrata in un'unica giornata. Già Gadda, in un'acuta recensione del “romanzetto”, ne sottolineava “l'unità di tempo”: «La tempesta si accumula e

²¹ Sulla triade pubblico/privato/intimo cfr. J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1971.

²² A. MORAVIA - A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 45.

deflagra nel giro di un giorno».²³

Nell'*Isola*, Arturo abbandona Procida due anni esatti dopo lo sbarco di Nunz., mentre i due “viaggi” che conducono il ragazzo alla scoperta della femminilità – oltre le colonne d'Ercole – e della virilità matura – dentro la Terra Murata – coprono un arco temporale di sei mesi, da marzo a settembre.

Anche i cinque *Episodi* del libro sabiano rinserrano la struttura d'apprendistato entro una parabola cronologica ben definita: il *Terzo* si chiude con un'indicazione preziosa: «E non era passato che un mese» (p. 60), cui corrisponde l'inizio, altrettanto preciso, del *Quarto*: «Il giorno dopo». Il concerto, che favorisce l'«incontro fatale» con Ilio, descritto nell'ultima parte, segue di lì a breve. I titoli provvisori, concepiti dall'autore, mostrano la volontà di sottolineare con nettezza la durata temporale della “storia del giovane Ernesto”: *Un mese, Un anno*.

Non dissimile il criterio compositivo che regola, nelle tre opere, la dimensione spaziale: le indicazioni geografiche sono esplicite, ma aliene da intenti di rappresentazione realistico-mimetica. L'*Avvertenza* apposta dalla Morante all'*Isola*, mirata a ombreggiare immaginosamente il disegno reale di Procida, vale anche per la Versilia moraviana e la Trieste di *Ernesto*. Ben più nevralgico, nella compagine testuale, è il sistema delle coordinate topologiche che organizzano la progressione narrativa entro la dialettica antitetica di spazi aperti e spazi chiusi.

Il percorso di Agostino passa dalla solare distesa marina alla buia cabina dei Bagni Speranza, dove si è nascosto il “ladro” Berto; dalla spiaggia remota e povera del Saro alla stanza materna, dominata dal grande specchio, fino al villino in cui la finestra segna un limen invalicabile: la soglia del mondo adulto, da cui si spia ciò che ancora è inaccessibile.²⁴

Analogo il paradigma degli interni-esterni in *Ernesto*, anch'esso ampiamente studiato dai critici, nel raffronto costante con il *Canzoniere*: dal magazzino, che accoglie i convegni dell'Uomo con il *putel*, alla camera di Ernesto con la gabbia del merlo; dalla bottega del barbiere e la «stanzetta» di Tanda al prato alberato di un sobborgo popolare, dove il «povero fio de mama» estingue la sua «grande sete» postcoitale bevendo a una fontanella pubblica, sotto gli ammirati sguardi femminili (*Ernesto*, pp. 59-60).

Nell'opera moraviana, infine, è la stessa configurazione isolana ad al-

²³ C.E. GADDA, 'Agostino' di Alberto Moravia, (1945), in ID., *I Viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958.

²⁴ Su questo *topos* moraviano cfr. B. BASILE, *Lo specchio e la finestra negli 'Indifferenti' di Moravia*, in AA.VV., *Dal Novellino a Moravia*, a cura di E. RAIMONDI e B. BASILE, Bologna, il Mulino, 1979.

ludere alla dinamica aperto-chiuso, in un gioco di complementarità oppostiva che si ripete per la Casa dei guaglioni, inizialmente ricovero ospitale delle creature fantastiche del mondo naturale, poi regno protetto e separato di Nunz; per la *Torpediniera delle Antille*, la barca delle avventure marine sempre però limitate alle acque procidane; per la grotta in cui, nell'epilogo, il protagonista si rifugia prima della partenza definitiva con Silvestro.

Nella commistione osmotica di tempo e spazio, tale per cui l'isola è davvero un "punto" di totalità,²⁵ le memorie di Arturo ci consentono di chiarire conclusivamente lo scenario entro cui si svolge il *Bildungsroman* novecentesco, le cui molteplici suggestioni archetipiche non cancellano mai gli indizi e le tracce di calcinosa socialità.

Lungi dall'assumere i ritmi ciclici dell'acronia e le sfrangiature mitiche dell'atopia, il cronotopo dell'intimità per un verso allinea i nessi di concatenazione temporale che sorreggono una traiettoria progressiva e graduale; per l'altro, disegna la rete discontinua e discreta degli spazi contrapposti che, proiettandosi in un determinato sfondo storico, ne tratteggiano gerarchie di classe e conflitti politico-ideologici.

La torsione novecentesca del *Bildungsroman* schizza, cioè, l'orizzonte pubblico e collettivo entro cui si staglia in controluce il percorso coscienziale dell'eroe adolescente, a cui pure nessun approdo di adultità è concesso. La nebbia che cala su Procida non nasconde solo l'isoletta celeste, vela soprattutto la riva continentale cui il traghetto è diretto.

L'arresto sulla soglia della maturità, con l'incipiente e dolorosa consapevolezza di sé e dell'altro da sé che accompagna tutti e tre i ragazzi, carica di valore strutturale e semantico una zona strategica del testo, a cui Moretti nega ogni significanza.

L'osservazione dedicata da Andreini all'*Isola*, «il romanzo trova nell'epilogo la sua spiegazione, il suo centro di gravità»,²⁶ vale anche per *Agostino* ed *Ernesto*. Nelle tre opere, la conclusione, gettando luce analitica sull'intera parabola narrativa, ne inverte il senso, chiarendo la funzione del "margine" su cui si blocca il percorso formativo del protagoni-

²⁵ Commenta la scrittura morantiana, che «cancella il tempo attraverso la descrizione esatta d'un luogo», C. GARBOLI, *L'isola di Arturo*, in ID., *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, p. 69; cfr. anche G. RICCI, *L'isola di Arturo. Dalla storia al mito*, in «Nuovi Argomenti», n.s., n. 62, 1979.

²⁶ ANDREINI, *L'isola di Arturo di Elsa Morante*, cit., p. 704. Anche P. CUDINI, nell'*Introduzione* al volume delle *Opere* di MORAVIA, riconosce: «la maturazione del personaggio, la sua crescita vera, è questione ardua, complessa, lunga. Di questa crescita, l'accorto narratore moraviano accompagna un segmento, sicuramente denso ma non definitivo. In questo, credo, sta il fascino del breve romanzo, che sa arrestarsi a un tratto, ancora, di incompiutezza». Op. cit., p. XIV.

sta: una scelta compositiva tanto più strategica in quanto articolata nel doppio movimento di scioglimento e chiusa.²⁷

Dopo la sequenza in cui Agostino osserva dalla finestra del villino la sagoma della prostituta vestita di un velo "trasparente", affatto simile alle camicie materne (pp. 412-3), la scena finale, ambientata nell'intimità domestica, sancisce l'impossibilità di disgiungere le due immagini di femminilità: nessuno "schermo" può più proteggere il ragazzo dalla sessualità seduttiva che promana dal corpo della genitrice. Il bacio notturno della madre conforta la consapevolezza amara del figlio, a cui non resta che replicare le parole dell'*incipit*, capovolgendone il senso:

Come un uomo, non poté fare a meno di pensare prima di addormentarsi. Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse (*Agostino*, p. 415).

Nelle pagine conclusive dell'*Isola*, poco prima di imbarcarsi sul piroscalo, Arturo riceve un dono da Nunz:

In quel momento l'invio dell'orecchino mi si tradusse in tutti i suoi significati: d'addio, di confidenza; e di civetteria amara e meravigliosa! Così, adesso avevo saputo che era anche civetta, la mia cara innamoratella! [...] Mandarmi in ricordo non il segno d'una mia carezza, o d'un bacio; ma di un maltrattamento infame. Come a dirmi: anche i tuoi maltrattamenti, sono cose d'amore, per me (*L'isola di Arturo*, p. 1369).

Anche al ragazzo «addormentato» si appalesa infine la «duplicità senza soluzione» che, nel rispetto della conversione negli opposti, guida i più profondi sentimenti umani; solo ora che ha compreso e sciolto il groviglio emotivo che lo lega alla confidente napoletanella, - «la legge» che «fuori del limbo» spezza i cuori (*Dedica*) - Arturo lascia l'isola e conclude il «passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza».

Infine *Ernesto*. Nel libretto sabiano, la dinamica di scioglimento e chiusa allestisce un finale tanto più coerente quanto più suggestivamente ancipite: tra il quarto e il quinto *Episodio*, è collocata *Quasi una conclusione*, che, per dichiarazione autoriale e indizi paratestuali,²⁸ segna il termine della «storia del giovane Ernesto» (p. 104). Poi, ambientato nella sala del concerto, segue il racconto di un «avvenimento raro», così eccezionale che «può prodursi, sì e no, una volta sola in un secolo e in un solo paese» (p. 118). È la frase conclusiva dell'opera che sanziona il "destino"

²⁷ La distinzione è ricavata da TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, cit.

²⁸ La scrittura del narratore assume un ostentato timbro autoriale, rafforzato dall'indicazione finale «Trieste, 31 agosto 1953» (*Ernesto*, p. 104).

d'artista a cui ormai il protagonista sa di essere votato.

Il duplice mascherato epilogo, da una parte, chiude il percorso formativo dell'eroe adolescente;²⁹ dall'altra, rilancia la tensione narrativa oltre i confini della *Bildung*, orientando la funzione dominante verso una nuova tipologia di genere. La cesura, aperta nell'ordito testuale dalla *quasi conclusione*, determina, infatti, una decisa torsione dei vettori morfologici: sinteticamente, si passa dal *Bildungsroman*, con le sue prove e gli incontri distesi nel tempo (*Un mese, Un anno*), al *Künstlerroman*, dominato dall'incontro «fatale», rivelatore improvviso e abbagliante di una «vocazione».³⁰

Detto altrimenti, la *quasi conclusione* segna lo scioglimento della struttura d'apprendistato che accompagna Ernesto fin sulla soglia della maturità, dopo il rapporto omoerotico, la visita iniziatica alla prostituta Tanda, la doppia confessione alla madre (fine del *Quarto Episodio*). Poi, il narratore conduce il protagonista dentro un'altra storia: la chiusa illustra il destino "raro" dell'artista, la cui vicenda, come lo stesso Saba aveva intuito,³¹ trova sviluppo nel *Canzoniere* e che qui, con un'autentica *mise en abîme*, viene consegnata alla *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno* (pp. 121-128). Con lungimiranza interpretativa, Grignani l'ha separata dai sedici testi dell'epistolario accluso da Linuccia alla prima edizione, per integrarla, seppur come *Appendice*, nell'orditura narrativa del nuovo *Ernesto*.

L'epilogo bifronte del libro sabiano, che esalta i procedimenti funzionali e morfologici del tessuto romanzesco, ci ha condotto all'ultimo punto d'analisi: il raccordo stretto fra la tipologia di genere e la fonte d'enunciazione, ovvero il rapporto fra narratore e ragazzo protagonista.

È un elemento importante su cui conviene soffermarci; tanto più che la questione, cruciale in ogni racconto di moderna *fiction*, viene per lo più elusa nella definizione istituzionale di questa famiglia testuale; mentre proprio il nesso fra i due punti di vista, adulto e adolescente, chiarisce conclusivamente la specifica declinazione del nostro *Bildungsroman*.

Nella calibratura dell'intonazione enunciativa e nel bilanciamento dei gradi di focalizzazione, *Agostino, Lisola di Arturo* ed *Ernesto* inverano la modernità esemplare di un romanzo di formazione, a cui statutariamente non è preclusa, come lamenta Moretti, «la via ai grandi esperimenti tecnici del Novecento».

²⁹ Scrive GRIGNANI «il non finito non è impossibilità della formazione», *Introduzione*, op. cit., p. IX.

³⁰ «*Künstlerroman*: la prova dell'idoneità esistenziale dell'artista», BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 202.

³¹ «Ernesto deve restare un "libretto", se no quel mascalzone mi ammazza il *Canzoniere*». Lettera a Linuccia, Trieste, 12 agosto 1953, *Sedici lettere di Umberto Saba*, in U. SABA, *Ernesto*, cit., p. 151.

Da un saggio sulla novella tedesca dell'Ottocento:

In questo senso, la *Bildung* consiste nel passaggio dal primo al secondo punto d'osservazione: dalla messa a fuoco soggettiva e immaginaria a quella oggettiva e simbolica. Quando questo processo si conclude, il *Bildungsroman* finisce: l'eroe, che fino a quel momento si era limitato a *vivere* inconsapevolmente, può riflettere sulla storia della propria vita raccontandola. Così la fine del romanzo torna al suo principio: l'eroe vede ora ciò che il narratore ha sempre visto, e il racconto e la storia raccontata convergono in un istante di perfetta autotrasparenza.³²

Le storie dei nostri tre adolescenti non raggiungono l'istante di perfetta autotrasparenza, nella convergenza dei due punti d'osservazione: nell'epilogo, lo sguardo del personaggio si fa più acuto e meno appannato, ma non attinge la chiarezza serena della maturità adulta. A negare l'esito circolarmente rassicurante del modello paradigmatico illustrato da Galius, è una pregiudiziale scelta tecnica che ha radici nel repertorio degli strumenti compositivi cari alla tradizione della modernità novecentesca: il narratore delle tre vicende di formazione non si atteggia mai ad autorevole detentore di valori oggettivi e infallibili, né si avvale della demiurgia intrusivamente onnisciente del *Bildungsroman* classico.

In *Agostino*, lo "stile" narrativo³³ è affidato ad una rigorosissima focalizzazione sul protagonista. La coerenza moraviana è impeccabile: al di fuori di Pisa, a nessun personaggio è concessa la decifrazione dei moti interiori e delle riflessioni intime; alla madre, mai nominata, solo una lettura critica moralisticamente distorta può imputare desideri "viziosi" e pulsioni colpevoli. Ed così è per Saro, Berto, Foms e compagni. Sono sempre gli "occhi" di Agostino che guardano, osservano, spiano: sotto il velo dell'apparente innocenza, scoprono «il senso torbido di impurità» che caratterizza l'inquieta stagione di passaggio. Le clausole ricorrenti «Guardò e vide», «levò gli occhi e guardò» creano un reticolo isotopico che letteralmente allestisce le scene, iscrivendovi le movenze e i gesti di tutte le altre figure attanziali.

Ancor più esemplari nella loro doppia intonazione enunciativa sono i romanzi di Saba e della Morante.

In *Ernesto* il gioco delle voci, ben illustrato da Grignani nella sua *Introduzione*, travalica sia il tessuto linguistico, dominato dal rapporto italiano-dialetto, sia l'ordito espressivo che, in una fitta tramatura di stilemi

³² A. GALIUS, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il Romanzo, Le Forme* a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi, 2002, p. 518.

³³ «Secondo me, "voce" e "stile" sono la stessa cosa [...]; la prima cosa che faccio, iniziando un romanzo, è "impostare" la voce narrante, cioè lo stile». MORAVIA-ELKANN, *Vita di Moravia*, cit., p. 80.

e metafore, genera connessioni intertestuali con la prosa di *Scorciatoie* e i versi del *Canzoniere*. La polifonia multifocale del racconto coinvolge l'intera compagine dell'opera.

La partizione macrostrutturale che abbiamo illustrato – i *Quattro Episodi* sorretti dal dinamismo della funzione *Bildung* che approda alla *Quasi conclusione*, cui segue il *Quinto Episodio* e *Lettera di Ernesto* al prof Mogno, avvalorata il polimorfismo di una pseudoautobiografia, mascherata da romanzo di formazione, incline a sfociare in un *Künstlerroman*. È grazie al contrappunto mirabile fra la tersa limpidezza percettiva con cui il *putel* sedicenne affronta le prove e gli incontri iniziatici e lo sguardo-voce del "vecchio" narratore che il libro "scandaloso", elidendo ogni traccia di oscena licenziosità, attinge «la purezza consapevole della coscienza matura», per dirla con le parole ammirate della Morante.³⁴ A esemplificare al meglio i timbri di compartecipazione straniata con cui l'io narrante poeta racconta la «storia del giovane Ernesto» è la copertina prescelta per la prima edizione del romanzo: uno schizzo di Carlo Levi che raffigura due volti vicini, dai lineamenti simili; il più anziano, illuminato da una luce intensa, osserva dall'alto, ma in posizione d'armonico incastro, un giovinetto dormiente. Saba, unico fra i tre autori, si concede il lusso di offrire al lettore – e il narratario è figura ricorrente nel testo – un epilogo arioso e lieve, che presuppone un *quasi* ricongiungimento dei due punti di vista. A differenza di *Agostino* e dell'*Isola*, in *Ernesto* la divaricazione tra le due prospettive tende conclusivamente a sfumare, fin quasi a raggiungere l'autotrasparenza, da cui balugina l'indizio abbagliante di una vocazione fatale. Ma appunto siamo in un'altra storia, in un altro romanzo, quello del ritratto d'artista da giovane.

Nel libro della Morante, il gioco della doppia intonazione è simile ma l'esito affatto contrario. Nel rispetto dell'omodiegesi, l'opera è interamente costruita sul rapporto fra l'io narrante adulto, che rievoca le vicende isolate da «un'infinita distanza» spazio-temporale, e l'io narrato, il ragazzo narciso che, non allontanandosi mai da Procida, vanta *Certezze Assolute* e compie guapperie inutili. E tuttavia, le indicazioni paratestuali chiariscono, con nitore sfolgorante, la nota monotimbrica che assume la voce dell' "l'io recitante": la *Dedica*, l'epigrafe sabiana – «Io, se in lui mi ricordo, ben mi pare» – e infine il sottotitolo «memorie di un fanciullo» illustrano la strategia compositiva morantiana, volta a ritrovare una «specie di *infanzia* appassionata». ³⁵ È sempre la proiezione nella soggettività

percepiente dell'adolescente Arturo a guidare il *récit*, senza che alcuna interferenza della coscienza matura ne intorbidisca la "freschezza" di sguardo e di voce. Anche quando i due viaggi hanno condotto il protagonista oltre le colonne d'Ercole e dentro la Terra Murata, svelandogli i misteri conturbanti dell'eros femminile e lo squallore avvilente della virilità adulta, lo «spillone fatato» della favola (*L'isola*, p. 1356) protegge il sonno dell'adolescente, a cui è dedicata la poesia proemiale.

Infine per chiudere, ancora un suggerimento paratestuale: il disegno di Guttuso, scelto dall'autrice per la copertina della prima edizione, effigia un ragazzo addormentato a cui è preclusa la conoscenza della "legge" dolorosa della maturità. In questo *Bildungsroman*, capace di innestare le suggestioni archetipiche entro un cronotopo narrativo di salda concretezza, ad altri spetta di sciogliere la contraddizione sottesa alla novecentesca struttura d'apprendistato. È Nunz., la napoletanella dagli occhi confidenti e consapevoli («pur fantasticando, nella mia coscienza io non dimentico mai la realtà» p. 1066) a coniugare, entro un percorso formativo fascinosamente schizzato, *aion* e *chronos*: solo nel suo corpo femminile si sommano antichità puerile e materna maturità.

³⁴ MORANTE, *Sull'erotismo in letteratura* (1961), in *ID.*, *Opere*, vol. II, cit., p. 1524.

³⁵ MORANTE, *Cronologia*, *Opere*, cit., p. LXIV. Sull'ordine paratestuale del romanzo cfr. le acute osservazioni di M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri Lischi, 1999.

INDICE DEL VOLUME

Nota 7

RELAZIONI

Mario Domenichelli
Il romanzo di formazione nella tradizione europea 11

Guido Baldi
Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano 39

Clelia Martignoni
Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee,
orientamenti, sviluppi 57

Vittorio Spinazzola
Un burattino e dei ragazzi di cuore 93

Giovanna Rosa
Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto 105

COMUNICAZIONI

Isotta Piazza
Le lettrici di fine Ottocento tra perdizione ed emancipazione 125

Roberta Delli Prisco
Un esempio insolito di *Bildungsroman*: le *Memorie poetiche*
di Niccolò Tommaseo 133

Andrea Inglese
Autobiografia moderna e romanzo di formazione 141

Giovanni Maffei
Romanzi dove si formano donne. *Le Confessioni di un Italiano*
e *Senilità* 147

<i>Lavinia Spalanca</i> La dis-integrazione dell'eroe: <i>Una nobile follia</i> di Iginio Ugo Tarchetti	157
<i>Lucinda Spera</i> Tra romanzo di formazione, d'appendice e di denuncia sociale: <i>Storia di una capinera</i> di Verga	167
<i>Epifanio Ajello</i> <i>La giovinezza</i> di Francesco De Sanctis. Un romanzo di formazione?	177
Rosalba Galvagno <i>Ermanno Raeli</i> e la psicologia della <i>Bildung</i>	191
<i>Natalia Vacante</i> Dai "cartoni" al romanzo. Formazione e deformazione nel <i>Mastro-don Gesualdo</i>	205
<i>Maria Teresa Imbriani</i> Gabriele d'Annunzio: l'automaieutica di Claudio Cantelmo	217
<i>Antonio Di Grado</i> Dalla "formazione" alla "elezione": la breve stagione del "romanzo protestante"	229
<i>Giuseppina Giacomazzi</i> Racconti dell'adolescenza in area triestino-giuliana nella prima metà del '900: <i>Il segreto</i> dell'Anonimo triestino e <i>Quasi una fantasia</i> di E. Cantoni	235
<i>Myriam Trevisan</i> Il romanzo di formazione resistenziale	243
<i>Francesca Serra</i> Romanzo senza midollo	253
<i>Beatrice Manetti</i> Formazioni di gruppo: il <i>Bildungsroman</i> collettivo del movimento studentesco, operaio e femminista	259
<i>Linda Altomonte</i> L'opera prima come <i>Bildungsroman</i> : canone e anticanone della scrittura come formazione	265
<i>Rosaria Tagliatela</i> Grazia Deledda: <i>Sino al confine</i> come romanzo di formazione	275

<i>Maria Cristina Uccellatore</i> Anime in fuga. La formazione "stravagante" di Pier Maria Rosso di San Secondo	285
<i>Mariarosaria Olivieri</i> Federigo Tozzi: la scrittura delle "immagini"	293
<i>Nunzia D'Antuono</i> Fisionomia intellettuale di Filippo Rubè	305
<i>Marta Barbaro</i> <i>Tragedia dell'infanzia</i> di Alberto Savinio: l'addio agli Argonauti e la formazione di un artista	313
<i>Barbara Ambrosi</i> Alberto Savinio tra psicanalisi e surreale: da <i>Tragedia dell'infanzia</i> a <i>Sul dorso del centauro</i>	323
<i>Francesca Corvi</i> Lorenzo Viani a Parigi: «eran tempi prosperosi per le illusioni»	329
<i>Natale Tedesco</i> Un viaggio "cruciale": la "singolare" avventura di Enrico Leoni	337
<i>Silvia Acocella</i> <i>Tre operai</i> di Carlo Bernari: un romanzo di de-formazione	345
<i>Daniele Fioretti</i> La <i>Bildung</i> politica nel <i>Capofabbrica</i> di Bilenchi	353
<i>Luisa Ricaldone</i> L' <i>Itinerario di Paolina</i> di Anna Banti	359
<i>Domenica Perrone</i> La doppia <i>Bildung</i> del <i>Garofano rosso</i>	367
<i>Isabella Nardi</i> Primo Levi: l'"itinerario di uno scrittore ebreo" verso il romanzo di formazione	377
<i>Paola Montefoschi</i> Moravia e il romanzo di formazione nell'età della disubbidienza	385
<i>Rosa Pisano</i> La formazione di Elisa	401

<i>Maria Rizzarelli</i> <i>Bildung</i> e Storia in <i>Tutti i nostri ieri</i> di Natalia Ginzburg	413
<i>Annalisa Carbone</i> Una <i>Bildung</i> plebea? <i>Quel che vide Cummeo</i> di Domenico Rea	423
<i>Giorgio Nisini</i> Da Luciano al Ricetto. Storie di un romanzo senza formazione	433
<i>Mariadomenica Verde</i> Fuori del limbo non v'è eliso	441
<i>Andrea Gialloredo</i> L'isola degli inganni: appunti su <i>La calda vita</i> di Pier Antonio Quarantotti Gambini	451
<i>Francesco Capaldo</i> <i>Una vita violenta</i> di Pasolini: il rovesciamento del romanzo di formazione	459
<i>Benedetta Panieri</i> <i>Si riparano bambole</i> di Antonio Pizzuto: un romanzo di formazione "inglese"	469
<i>Renato Napoli</i> Una formazione sentimentale: <i>Il Giardino dei Finzi-Contini</i>	477
<i>Marilena Renda</i> <i>Dietro la porta</i> : una formazione mancata	487
<i>Chiara Cretella</i> Il viaggio della rappresentazione ne <i>Il grande angolo</i> di Giulia Niccolai. L'autoscatto come forma/azione	497
<i>Lisa Bentini</i> <i>Il porto di Toledo</i> . Debutto di un'infanta	505
<i>Delia Garofano</i> <i>Il porto di Toledo</i> di Anna Maria Ortese	513
<i>Mario Cimini</i> Formazione o iniziazione? Note su <i>Il selvaggio di Santa Venere</i> di Saverio Strati	521
<i>Marina Paino</i> La "candida" <i>Bildung</i> di Sciascia	531

<i>Francesco De Nicola</i> Liana Millu: dalla provincia toscana al campo di Birkenau	541
<i>Donatella La Monaca</i> «Una giovinezza inventata, che diventa verità nella vecchiaia»: il "tempo ritrovato" di Lalla Romano	549
<i>Mariella Muscariello</i> Lalla Romano e il romanzo di formazione: la "poesia della prosa" di <i>Una giovinezza inventata</i>	557
<i>Claudia Carmina</i> Noviziato di morte e apprendistato all'opera in <i>Diceria dell'untore</i> di Gesualdo Bufalino	567
<i>Sara Lorenzetti</i> <i>Il lanciatore di giavellotto</i> di Paolo Volponi: la mancata formazione di Damèn	575
<i>Valentina Mascaretti</i> L'ultimo romanzo di formazione di Alberto Moravia: <i>Il viaggio a Roma</i>	583
<i>Carla Carotenuto</i> Formazione e identità in <i>Effetti personali</i> di Francesca Duranti	591
<i>Alida D'Aquino</i> Alla conquista della parola: il lungo "viaggio" di Marianna Ucrìa	601
<i>Giulio Iacoli</i> Tradendo il mandato: il <i>bodybuildungsroman</i> di Walter Siti	609
<i>Antonella Di Nallo</i> <i>La stanza grande</i> della narrativa di Giose Rimanelli	617
<i>Loredana Castori</i> <i>L'alba di un mondo nuovo</i> di Alberto Asor Rosa	627
<i>Indice dei nomi</i>	637

Finito di stampare nel mese di maggio 2007

in Pisa dalle

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

16665/07

MARIA CARLA PAPINI, ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, ha studiato la poesia crepuscolare e i movimenti d'avanguardia, dal Futurismo alla Metafisica al Surrealismo all'Ermetismo. Una particolare attenzione è stata da lei dedicata all'evoluzione della narrativa italiana novecentesca, attraverso l'analisi testuale di autori come Palazzeschi, Papini, Soffici, Vittorini, Manzini, Banti, Masino, Landolfi, Savinio, Parise, Volponi. Oltre a vari saggi su rivista ha pubblicato in volume: *L'Italia futurista* (Roma 1977), *Corazzini* (Firenze 1977), *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione* (Firenze 1981), *Il sorriso della Gioconda. La scrittura tra immaginario e reale* (Roma 1989), *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio* (Firenze 1997), *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea* (Roma 2005). Ha introdotto e curato la raccolta degli scritti di A. Palazzeschi, *Cinema* (Roma 2001) e, per gli Oscar Mondadori, i racconti di A. Palazzeschi, *Bestie del 900. Il buffo integrale* (Milano 2006).

DANIELE FIORETTI ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università di Firenze. Si interessa principalmente di narrativa italiana moderna e contemporanea. Ha compiuto studi su Calvino, Pasolini, Volponi, Loria, Bilenchi (alcuni dei quali in corso di pubblicazione in volumi collettanei e atti di convegni tenuti in Italia, Inghilterra e Stati Uniti). Collabora alla rivista «Il Portolano» e sta curando l'edizione delle lettere di Paolo Volponi a Pier Paolo Pasolini.

TERESA SPIGNOLI, titolare di un assegno di ricerca presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze, ha pubblicato la corrispondenza tra Carlo Betocchi e Antonio Pizzuto, *Lettere 1966-1971* (Firenze 2006); per le edizioni La Finestra di Trento ha inoltre curato l'aggiornamento della *Bibliografia* dell'opera di Piero Bigongiari e, per le edizioni Polistampa, sta curando la pubblicazione del carteggio tra Piero Bigongiari e Giuseppe Ungaretti.

Michail Bachtin

L'autore e l'eroe

Teoria letteraria e scienze umane

A cura di Clara Strada Janovič



Titolo originale *Estetika slovesnogo tvorčestva*

© 1979 Izdatel'stvo «Iskusstvo»

© 1988 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

ISBN 88-06-59324-2

sono gli eroi delle famiglie casuali e delle collettività casuali. Essi sono privi di una comunione reale e ovvia, nella quale potrebbero svolgersi la loro vita e i loro reciproci rapporti. Questa comunione da premessa necessaria della vita si è trasformata, per loro, in un postulato ed è diventata il fine utopico delle loro aspirazioni. Ed effettivamente gli eroi di Dostoevskij sono mossi dal sogno utopico di creare una comunità di uomini al di là delle forme sociali esistenti. Creare una comunità nel mondo, unificare delle persone fuori del quadro delle forme sociali presenti è il fine cui aspira il principe Myškin, cui aspira Alëša, cui aspirano, in forma meno consapevole e chiara, anche tutti gli altri eroi di Dostoevskij. La comunità dei ragazzi, fondata da Alëša dopo il funerale di Il'juša come unificata soltanto dal ricordo del ragazzo tormentato⁴, e il sogno utopico di Myškin di congiungere in un'unione di amore Aglaja e Nastas'ja Filipovna, l'idea della chiesa di Zosima, il sogno dell'età dell'oro di Versilov e dell'«uomo ridicolo», sono tutti fenomeni di uno stesso ordine. La comunione sembra privarsi del suo corpo reale e vuole crearlo arbitrariamente con un puro materiale umano. Tutto ciò è l'espressione più profonda del disorientamento sociale dell'intelligencija plebea che si sentiva dispersa nel mondo e che nel mondo si orientava individualmente, a proprio rischio e pericolo. Una ferma voce monologica presuppone un fermo sostegno sociale, presuppone un *noi*, ne sia o no consapevole. Per il solitario la sua propria voce diventa incerta e la sua propria unità e il suo accordo interiore con se stesso diventano un postulato.

Il romanzo di educazione
e il suo significato nella storia del realismo

Per una tipologia storica del romanzo.

Necessità di una analisi e di uno studio storico (e non statico-formale o normativistico) del genere romanzesco. Molteplicità delle varietà del genere. Tentativo di classificazione storica di queste varietà. Classificazione secondo il principio di costruzione dell'immagine dell'eroe principale: romanzo di peregrinazioni, romanzo di prove dell'eroe, romanzo biografico (autobiografico), romanzo di educazione. Nessuna varietà storica concreta rispetta il principio in forma pura, ma è caratterizzata dalla prevalenza di un determinato principio di organizzazione formale dell'eroe. Poiché tutti gli elementi si condizionano a vicenda, un determinato principio di organizzazione formale dell'eroe è legato a un determinato tipo di intreccio, a una concezione del mondo, a una determinata composizione del romanzo.

1. *Romanzo di peregrinazioni.* L'eroe è un punto in movimento nello spazio, privo di caratteristiche sostanziali e di per sé non collocato al centro dell'attenzione artistica del romanziere. Il suo movimento nello spazio, cioè le peregrinazioni e in parte le avventure (che hanno soprattutto il valore di prove) permettono allo scrittore di mostrare e illustrare la varietà spaziale e statico-sociale del mondo (paesi, città, culture, nazionalità, vari gruppi sociali e loro specifiche condizioni di vita). Questo tipo di impostazione dell'eroe e di costruzione del romanzo è caratteristico del naturalismo antico (Petronio, Apuleio, le peregrinazioni di Encolpio, ecc.), le peregrinazioni di Lucio-asino) e del romanzo picaresco europeo: *Lazzarino del Tormes*, *Guzmán di Alfarache*, *Francion*, *Gil Blas*, ecc. In forma ancor più complicata questo stesso principio di organizzazione formale dell'eroe prevale nel romanzo picaresco d'avventure di Defoe (*Il capitano Singleton*, *Moll Flanders*), nel romanzo

d'avventure di Smollett (*Roderick Random*, *Peregrine Pickle*, *Humphry Clinker*). Infine lo stesso principio, con altre complicazioni, sta alla base di alcune varietà del romanzo d'avventure del XIX secolo, che prosegue la linea del romanzo picaresco.

Il tipo del romanzo di peregrinazioni è caratterizzato da una concezione spaziale e statica della varietà del mondo. Il mondo si presenta come una contiguità spaziale di differenze e di contrasti, e la vita come un'alternarsi di varie situazioni contrastanti: successo e insuccesso, felicità e infelicità, vittoria e sconfitta, ecc.

Le categorie temporali sono elaborate in modo estremamente debole. Il tempo nel romanzo di questo tipo è, di per sé, privo di senso sostanziale e di colorazione storica; persino il «tempo biologico» – l'età dell'eroe, il suo passare dalla giovinezza, attraverso la maturità, alla vecchiaia – o è del tutto assente, o è rilevato solo formalmente. Nei romanzi di questo tipo è elaborato soltanto il tempo d'avventura, costituito da una contiguità di momenti prossimi – istanti, ore, giorni – estratti dall'unità del processo temporale. Le caratteristiche temporali in questo romanzo sono: «in quell'istante», «nell'istante successivo», «un'ora prima», «il giorno dopo», «in ritardo», «in anticipo», ecc. (nella descrizione di uno scontro, una battaglia, un duello, una mischia, una rapina, una fuga e altre avventure), e «giorno», «mattina», «notte», come ambiente dell'azione d'avventura. Lo specifico significato d'avventura della notte, ecc.

Data l'assenza del tempo storico, sono sottolineate soltanto le differenze, i contrasti: mancano quasi del tutto i legami essenziali; manca una comprensione della totalità di fenomeni socio-culturali come la nazione, il paese, la città, i gruppi sociali, le professioni. Di qui il modo, caratteristico di questi romanzi, di percepire i gruppi sociali stranieri, al pari delle nazioni, dei paesi, dei costumi, ecc., come qualcosa di «esotico», cogliendone cioè le differenze, i contrasti, le alterità pure e semplici. Di qui anche il carattere naturalistico di questa varietà romanzesca: lo scindersi del mondo in singole cose, fenomeni ed eventi, semplicemente attigui o alternati. L'immagine dell'uomo, in questo tipo di romanzo appena abbozzata, è del tutto statica, come statico è il mondo circostante. Il divenire, lo sviluppo dell'uomo vi è ignoto. E se anche muta bruscamente

la situazione dell'uomo (nel romanzo picaresco da miserabile diventa ricco, da vagabondo nobiluomo), egli resta purtuttavia immutabile.

2. *Il romanzo di prove.* Il romanzo di secondo tipo si costruisce come una serie di prove degli eroi, prove della loro fedeltà, valore, coraggio, virtù, nobiltà, santità, ecc. È la varietà romanzesca più diffusa nella letteratura europea. Ad essa appartiene la grande maggioranza di tutta la produzione romanzesca. Il mondo di questo romanzo è l'arena della lotta e della prova dell'eroe; gli eventi, le avventure sono per lui la pietra di paragone. L'eroe è dato come bell'e pronto e immutabile. Tutte le sue qualità sono date fin dal principio e nel corso del romanzo sono soltanto sottoposte a verifica e messe alla prova.

Anche il romanzo di prove nasce sul terreno dell'antichità classica, in due principali varietà. La prima varietà è rappresentata dal romanzo greco (*Le Etiopiche*, *Leucippe e Clitofonte*, ecc.). La seconda varietà è rappresentata dalle vite paleocristiane dei santi (in particolare, dei martiri).

La prima varietà – il romanzo greco – è costruito come prova della fedeltà amorosa e della purezza dell'eroe e dell'eroina ideali. Quasi tutte le avventure si organizzano come un attentato all'innocenza, alla purezza e alla reciproca fedeltà degli eroi. La staticità, l'immutabilità dei caratteri degli eroi e la loro astratta idealità esclude ogni divenire, ogni utilizzazione di ciò che accade, che è visibile, che è sperimentato come esperienza di vita capace di mutare e formare gli eroi.

In questo tipo di romanzo, a differenza del romanzo di peregrinazioni, si dà un'immagine sviluppata e complessa dell'uomo, un'immagine che influisce potentemente sullo sviluppo ulteriore del romanzo. È un'immagine essenzialmente unitaria, ma la sua unità è specifica, cioè statica e sostanziale. Il romanzo greco, nato sul terreno della «seconda sofistica» e imbevuto di casistica retorica, crea una concezione sostanzialmente retorico-giuridica dell'uomo. Già qui l'immagine dell'uomo è profondamente intrisa di quelle categorie e di quei concetti retorico-giudiziari – colpevolezza-innocenza, giudizio-assoluzione, accusa, delitto, virtù, merito, ecc. – che così a lungo hanno esercitato un influsso sul romanzo, determinando l'impostazione dell'eroe come accusato o come patrocinato, e trasformando il romanzo in una sorta di processo al medesi-

mo. Nel romanzo greco queste categorie hanno ancora un carattere formalistico, ma anche qui esse creano una caratteristica *unità* dell'uomo inteso come soggetto del processo giudiziario, della difesa o dell'accusa, come portatore di delitti o di meriti. Le categorie giuridiche, retorico-giudiziarie nel romanzo greco spesso sono trasferite anche al mondo, trasformando gli eventi in casi, le cose in indizi, ecc. Tutte queste situazioni si manifestano ad un'analisi del materiale concreto del romanzo greco.

Nella seconda varietà del romanzo di prove, nata anch'essa sul terreno dell'antichità classica, muta sostanzialmente il contenuto ideologico sia dell'immagine dell'uomo, sia dell'idea della prova. Questa varietà è stata preparata nelle vite paleocristiane dei martiri e degli altri santi (Dione Crisostomo, le leggende del ciclo clementino, ecc.). Suoi elementi si trovano nelle *Metamorfosi* (*L'asino d'oro*) di Apuleio. Alla base di questa varietà c'è l'idea della prova del santo mediante le sofferenze o le tentazioni. È un'idea di prova che non ha più il carattere estrinseco-formale che aveva nel romanzo greco. La vita interiore dell'eroe, il suo *habitus* diventano un momento essenziale della sua immagine. Anche il carattere della prova diventa ideologicamente più profondo e raffinato, soprattutto là dove è raffigurata la prova della fede mediante i dubbi. In generale questa varietà del romanzo di prove è caratterizzata da una combinazione di avventura, di problematicità e di psicologia. Però anche qui la prova si compie dal punto di vista di un ideale bell'e pronto e dogmaticamente accettato. Nell'ideale non c'è movimento, non c'è divenire. Anche l'eroe sottoposto a prova è bell'e pronto e predeterminato, le prove (sofferenze, tentazioni, dubbi) non diventano per lui un'esperienza formativa, non lo cambiano, ed è in questa immutabilità dell'eroe che sta l'essenziale.

La successiva varietà del romanzo di prove è il romanzo cavalleresco medievale (una sua parte notevole e essenziale), che risentí, naturalmente, di un forte influsso di entrambe le varietà del romanzo antico. Una certa diversità di tipi all'interno del romanzo cavalleresco è determinata dalle sfumature del contenuto ideologico dell'idea di prova (la prevalenza dei momenti cortesi o cristiano-ecclesiali o mistici nel contenuto di questa idea). Breve analisi dei principali tipi di costruzione del romanzo cavalleresco in versi dei secoli XII-XIII e del romanzo

cavalleresco in prosa dei secoli XIII-XIV e successivi (fino all'*Amadigi* e ai *Palmerini* compresi).

Infine, la varietà pura del romanzo di prove più importante e storicamente influente è il romanzo barocco (Urfé, Scudéry, La Calprenède, Lohenstein e altri). Il romanzo barocco ha saputo estrarre dall'idea della prova tutte le possibilità d'intreccio in essa riposte per costruire romanzi di grandi proporzioni. Il romanzo barocco, quindi, manifesta meglio di ogni altro le possibilità organizzative dell'idea di prova e, nello stesso tempo, la limitatezza e l'angustia della sua penetrazione realistica nella realtà. Il romanzo barocco è il tipo più puro e coerente del *romanzo eroico*, quello che manifesta la specificità dell'*eroizzazione romanzesca* nella sua differenza da quella epica. Il barocco non ammette alcunché di mediocre, normale, tipico, abituale: tutto qui è portato a proporzioni grandiose. Il pathos retorico-giudiziario anche qui si esprime con estrema coerenza e perspicuità. L'organizzazione dell'immagine dell'uomo, la selezione dei tratti, la loro connessione sintetica, i modi di collegare gli atti e gli eventi (il «destino») all'immagine dell'eroe sono determinati dalla sua difesa (apologia), giustificazione, esaltazione oppure, al contrario, dalla sua accusa e dal suo smascheramento.

Il romanzo barocco di prove dei secoli successivi ha avuto due diramazioni di sviluppo: 1) il romanzo eroico d'avventure (Lewis, Radcliffe, Walpole e altri); 2) il romanzo patetico-psicologico sentimentale (Richardson, Rousseau). I tratti di queste varietà del romanzo di prove mutano in modo sostanziale, soprattutto quelli dell'ultima, dove compare una sorta di eroizzazione del debole, un'eroizzazione del «piccolo uomo».

Pur con tutte le differenze tra le dette varietà storiche del romanzo di prove, queste posseggono tutte un determinato complesso di tratti generali essenziali, che determinano il significato di questo tipo nella storia del romanzo europeo.

1) *L'intreccio*. L'intreccio del romanzo di prove è costruito sempre su digressioni dal corso normale della vita dell'eroe, su avvenimenti e situazioni così eccezionali che non trovano riscontro in una normale, tipica, consueta biografia. Così, nel romanzo greco sono raffigurati, per lo più, eventi che si svolgono tra il fidanzamento e il matrimonio oppure tra il matrimonio e la prima notte di nozze, ecc., cioè eventi che, in so-

stanza, non dovrebbero esserci, che altro non fanno se non allontanare l'uno dall'altro due momenti biografici contigui e che frenano il corso della vita normale, ma non lo mutano: gli innamorati alla fine si uniscono sempre in matrimonio e la vita biografica entra nell'alveo normale al di là del romanzo. Ciò determina anche il carattere specifico del tempo romanzesco, che risulta privo di una durata biografica reale. Di qui anche la funzione decisiva del caso sia nel romanzo greco che, soprattutto, in quello barocco. Gli eventi del romanzo barocco, organizzati come avventure, sono privi di ogni rilevanza e tipicità biografica e sociale: sono inattesi, inauditi, straordinari. Di qui anche la funzione dei delitti e di ogni sorta di anomalie nell'intreccio del romanzo barocco, il suo carattere sanguinario e spesso perverso (questa particolarità è tuttora propria della linea del romanzo d'avventure che attraverso Lewis, Walpole e la Radcliffe – il romanzo gotico o nero – è legata al romanzo barocco).

Il romanzo di prove comincia sempre là dove comincia la digressione dal normale corso sociale e biografico della vita e finisce là dove la vita entra di nuovo nelle rotaie della normalità. Perciò gli eventi del romanzo di prove, qualunque essi siano, non creano un nuovo tipo di vita, una nuova biografia umana determinata da mutate condizioni di vita. Al di là del romanzo la biografia e la vita sociale restano consuete e immutate.

2) *Il tempo*. (Illimitatezza, infinità del tempo d'avventura, filza di avventure). Prima di tutto nel romanzo di prove incontriamo un'ulteriore elaborazione e specificazione del *tempo d'avventura* (tolto fuori dalla storia e dalla biografia). Inoltre qui, soprattutto nel romanzo cavalleresco, si manifesta il *tempo fiabesco* (sotto l'influsso dell'Oriente), caratterizzato appunto dalla violazione delle normali categorie temporali: in una sola notte, ad esempio, si fa il lavoro di alcuni anni oppure, al contrario, interi anni passano in un solo istante (il momento del sonno incantato).

Le specificità dell'intreccio composto di digressioni dal corso storico e biografico determinano l'originalità generale del tempo nel romanzo di prove: esso è privo di misuratori reali (storici e biografici) ed è privo anche di una localizzazione storica, cioè non è fissato in un'epoca storica determinata, non è

legato a determinate azioni e condizioni storiche. Il problema della localizzazione storica non si poneva neppure al romanzo di prove.

È vero, il barocco crea anche il romanzo storico di prove (ad esempio, *Ciro* della Scudéry, *Arminio* e *Tusnelda* di Lohenstein), ma si tratta di romanzi pseudostorici e anche il tempo in essi è pseudostorico.

Una grande conquista del romanzo di prove nel campo dell'elaborazione della categoria del tempo è il *tempo psicologico* (soprattutto nel romanzo barocco). È un tempo dotato di una tangibilità e durata soggettiva (quando si rappresentano pericoli, attese tormentose, passioni inappagate, ecc.). Ma questo tempo psicologicamente colorato e concretizzato è privo di una localizzazione sostanziale persino nella totalità del processo vitale dell'individuo.

3) *La raffigurazione del mondo*. Il romanzo di prove a differenza del romanzo di peregrinazioni è concentrato sull'eroe; il mondo circostante e i personaggi secondari, nella maggior parte dei casi, si trasformano in sfondo per l'eroe, in scenografia, in ambientazione. Pur tuttavia la realtà circostante occupa un posto di rilievo nel romanzo (soprattutto in quello barocco). Ma il mondo esterno, fissato come sfondo all'eroe immobile è privo di autonomia e storicità. Per di più, a differenza del romanzo di peregrinazioni, l'esoticità geografica qui prevale su quella sociale. La realtà quotidiana, che ha un posto di rilievo nel romanzo di peregrinazioni, qui è quasi assente (se è priva di esoticità). Tra l'eroe e il mondo non c'è una vera interazione: il mondo non è in grado di mutare l'eroe e lo mette semplicemente alla prova, mentre l'eroe non agisce sul mondo e non ne muta l'aspetto; superando le prove, eliminando i nemici, ecc., l'eroe lascia nel mondo ogni cosa al suo posto, non muta l'aspetto sociale del mondo, non lo riorganizza, e non pretende neppure di farlo. Il problema dell'interazione del soggetto e dell'oggetto, dell'uomo e del mondo nel romanzo di prove non si pone. Di qui il carattere sterile e non creativo dell'eroismo di questo tipo di romanzo (persino là dove sono raffigurati eroi storici).

Raggiunto il suo acme nel barocco, il romanzo di prove nel XVIII e XIX secolo perse la sua purezza, ma il tipo di costruzione del romanzo secondo l'idea della prova dell'eroe continua a esistere, complicandosi naturalmente con tutto ciò che era sta-

to creato dal romanzo biografico e dal romanzo di educazione. La forza compositiva dell'idea di prova, che permette di organizzare in modo profondo e sostanziale il materiale eterogeneo intorno all'eroe e di unire un'acuta tensione d'avventura a una profonda problematicità e a una psicologia complessa, determina il significato di questa idea nella storia successiva del romanzo. Così, l'idea di prova, naturalmente complicata e arricchita in profondità dalle acquisizioni del romanzo biografico e in particolare di quello di educazione, sta alla base dei romanzi del realismo francese. I romanzi di Stendhal e Balzac per il tipo fondamentale di costruzione sono romanzi di prove (in Balzac particolarmente profonda è la tradizione del barocco). Tra gli altri fenomeni di rilievo del XIX secolo si deve ricordare Dostoevskij, i cui romanzi per il tipo di costruzione sono romanzi di prove.

Anche l'idea di prova nella storia successiva si riempie di un contenuto ideologico diversissimo; tale è il tipo (nel tardo romanticismo) della prova della propria vocazione, genialità, elezione; un'altra varietà è la prova dei parvenu napoleonici nel romanzo francese, la prova della salute biologica e dell'adattamento alla vita (Zola), la prova della genialità artistica e parallelamente dell'idoneità esistenziale dell'artista (*Künstlerroman*) e, infine, la prova del riformatore liberale, del nietzschiano, dell'amoralista, della donna emancipata e tutta una serie di altre varietà nella produzione romanzesca di terz'ordine della seconda metà del XIX secolo. Una particolare varietà del romanzo di prove è anche il romanzo russo, in cui si mette alla prova l'idoneità e la validità sociale di un uomo (il tema dell'«uomo superfluo»).

3. *Il romanzo biografico*. Anche il romanzo biografico è preparato già sul terreno dell'antichità classica: nelle biografie e autobiografie antiche e nelle confessioni del periodo paleocristiano (terminando con Agostino). Ma la cosa non andò oltre la preparazione. E in generale la forma pura del romanzo biografico, in effetti, non è mai esistita. C'è stato il principio dell'organizzazione formale biografica (autobiografica) dell'eroe nel romanzo e della corrispondente organizzazione formale degli altri momenti del romanzo.

La forma biografica nel romanzo ha le seguenti varietà: l'ingenua antica forma (già dell'età classica) del successo-insuc-

cesso; poi le opere e i giorni; la forma confessoria (la *biografia-confessione*); la forma agiografica; infine, nel XVIII secolo si costituisce la varietà importantissima del romanzo biografico-familiare.

Tutte queste varietà della costruzione biografica, compresa quella più primitiva tra esse, costruita sull'enumerazione dei successi e insuccessi della vita, sono caratterizzate da una serie di particolarità di estrema importanza.

1) *L'intreccio* della forma biografica a differenza del romanzo di peregrinazioni e del romanzo di prove è costruito non su digressioni dal corso normale e tipico della vita, ma, al contrario, sui momenti fondamentali e tipici di ogni arco vitale: nascita, infanzia, anni di studio, matrimonio, sistemazione del proprio destino, opere e giorni, morte, ecc., cioè proprio sui momenti che si trovano prima dell'inizio o dopo la fine del romanzo di prove.

2) Nonostante la raffigurazione dell'arco vitale dell'eroe, la sua immagine nel romanzo puramente biografico è priva di un autentico divenire e sviluppo; a mutare, costruirsi, divenire è la vita dell'eroe, il suo destino, ma l'eroe stesso resta, in sostanza, immutabile. L'attenzione si concentra sulle azioni, le imprese, i meriti, le opere, oppure sulla sistemazione del destino, della felicità, ecc. L'unico mutamento essenziale dell'eroe che il romanzo biografico ammetta (soprattutto quello autobiografico e confessorio) è la crisi e la rinascita dell'eroe (le biografie dei santi centrate su una crisi, le *Confessioni* di sant'Agostino, ecc.). La concezione della vita (l'idea della vita), che sta alla base del romanzo biografico, è determinata dai suoi risultati oggettivi (opere, meriti, atti, imprese) o dalla categoria della felicità-infelicità (con tutte le variazioni di questa categoria).

3) La caratteristica essenziale del romanzo biografico è la comparsa del tempo biografico. A differenza del tempo d'avventura e fiabesco, il tempo biografico è del tutto reale, tutti i suoi momenti sono riferiti alla totalità del processo vitale e caratterizzano questo processo come limitato, irripetibile e irreversibile. Ogni evento è localizzato nella totalità di questo processo vitale e cessa quindi d'essere avventura. Gli istanti, il giorno, la notte, l'immediata contiguità dei brevi attimi perdono quasi del tutto il loro significato nel romanzo biografico, che lavora coi lunghi periodi, con le parti organiche della totalità vitale (le età, ecc.). Naturalmente, sullo sfondo di questo

tempo fondamentale del romanzo biografico si costruisce la raffigurazione dei singoli eventi e delle singole peripezie in primo piano, ma gli istanti, le ore e i giorni di questo primo piano non hanno un carattere d'avventura e sono sottomessi al tempo biografico, sono immersi in esso e in esso si riempiono di realtà.

Il tempo biografico in quanto reale non può non essere incluso (reso partecipe) nel più lungo processo del tempo storico, ma storico in senso embrionale. La vita biografica è impossibile fuori di un'epoca, la cui durata, eccedente i limiti di una vita singola, è rappresentata prima di tutto dalle *generazioni*. Le generazioni non trovano posto né nel romanzo di peregrinazioni né nel romanzo di prove. Le generazioni introducono un momento del tutto nuovo e estremamente significativo nel mondo raffigurato, introducono il contatto di vite eterotemporali (la correlazione delle generazioni e gli *incontri* del romanzo d'avventure). Qui è già dato uno sbocco nella durata storica. Ma neppure il romanzo biografico conosce un autentico tempo storico.

4) In conformità con le particolarità analizzate, anche il mondo nel romanzo biografico acquista un particolare carattere. Esso non è più uno sfondo per l'eroe. I contatti e i legami dell'eroe col mondo si organizzano ormai non come incontri fortuiti e inattesi sulla strada maestra (e non come strumento della prova dell'eroe). I personaggi secondari, i paesi, le città, le cose, ecc., entrano nel romanzo biografico lungo vie sostanziali e acquistano un rapporto del pari sostanziale con la totalità vitale dell'eroe. Così nella raffigurazione del mondo sono superate sia l'atomizzazione naturalistica del romanzo di peregrinazioni, sia l'esotismo e l'astratta idealizzazione del romanzo di prove. Grazie al legame incipiente col tempo storico, con l'epoca, diventa possibile un più profondo riflesso realistico della realtà. (La condizione, la professione, la parentela erano maschere nel romanzo di peregrinazioni, in quello picaresco, ad esempio; qui esse acquistano una sostanzialità tale da determinare la vita. I legami coi personaggi secondari, con le istituzioni, coi paesi, ecc. non hanno più un superficiale carattere d'avventura). Con particolare chiarezza ciò si manifesta nel romanzo biografico-familiare (come il *Tom Jones* di Fielding).

5) La costruzione dell'immagine dell'eroe nel romanzo biografico. L'eroizzazione qui viene meno quasi del tutto (si conserva soltanto in parte e in forma mutata nelle vite dei santi). Il protagonista qui non è neppure il punto in movimento, privo di caratteristiche sostanziali, del romanzo di peregrinazioni. Invece della coerente eroizzazione astratta del romanzo di prove qui l'eroe è caratterizzato con tratti sia positivi, sia anche negativi (egli non è messo alla prova, ma aspira a risultati reali). Questi tratti, però, hanno un carattere solido, definito, sono dati come tali fin dal principio e in tutto il corso del romanzo un uomo resta se stesso (immutabile). Gli eventi formano non l'uomo, ma il suo destino (almeno quello creativo).

Sono questi i fondamentali principî di organizzazione formale degli eroi nel romanzo, principî che sono esistiti fino alla seconda metà del XVIII secolo, cioè fino al tempo in cui si è formato il romanzo di educazione. Tutti questi principî di organizzazione formale dell'eroe hanno preparato lo sviluppo (nel XIX secolo) di tutte le forme sintetiche del romanzo, e, prima di tutto, del romanzo realistico (Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Thackeray). Per comprendere il romanzo del XIX secolo è necessario conoscere e valutare nella loro sostanza tutti questi principî di organizzazione formale dell'eroe che in varia misura partecipano alla costruzione di questo romanzo. Ma per il romanzo realistico (e in parte per quello storico) ha un significato di particolare importanza il romanzo di educazione, nato in Germania nella seconda metà del XVIII secolo.

Impostazione del problema del romanzo di educazione.

Il tema principale del nostro lavoro è lo spaziotempo e l'immagine dell'uomo nel romanzo. Il nostro criterio è la conquista del tempo storico reale e dell'uomo storico che è in esso. È un problema, di carattere sostanzialmente teorico-letterario. Ma ogni problema teorico può essere risolto soltanto su un concreto materiale storico. Inoltre, anche questo problema, di per sé, è troppo ampio e necessita di una certa limitazione, in senso sia teorico che storico. Di qui il nostro tema più concreto e più specifico: *l'immagine romanzesca dell'uomo in divenire*.

Ma anche questo tema particolare, a sua volta, deve essere limitato e precisato.

C'è una particolare varietà del genere romanzesco che ha il nome di «romanzo di educazione» (*Erziehungsroman* o *Bildungsroman*). Di solito entrano a farne parte (in ordine cronologico) i seguenti principali esemplari di questa varietà di romanzo: la *Ciropedia* di Senofonte (antichità), il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach (medioevo), il *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais, il *Simplicissimus* di Grimmelshausen (Rinascimento), il *Telemaco* di Fénelon (neoclassicismo), l'*Emilio* di Rousseau (in quanto in questo trattato pedagogico si ha un notevole elemento di romanzo), l'*Agatone* di Wieland, il *Tobia Knaut* di Wezel, le *Carriere in linea ascendente* di Hippel, il *Wilhelm Meister* (entrambi i romanzi) di Goethe, il *Titano* di Jean Paul (e alcuni altri suoi romanzi), il *David Copperfield* di Dickens, il *Pastore della fame* di Raabe, l'*Enrico il Verde* di Gottfried Keller, il *Per della felicità* di Pontoppidan, l'*Infanzia*, l'*Adolescenza* e la *Giovinetta* di Tolstoj, la *Storia comune* e l'*Oblomov* di Gončarov, il *Jean-Christophe* di Romain Rolland, i *Buddenbrook* di Thomas Mann, ecc.

Alcuni studiosi, guidati da principî puramente compositivi (la concentrazione di tutto l'intreccio nel processo di educazione dell'eroe), limitano notevolmente questa serie (escludendo, ad esempio, Rabelais). Altri, al contrario, poiché esigono soltanto che nel romanzo ci sia il momento dello sviluppo e del divenire dell'eroe, ampliano molto questa serie, includendovi opere come, ad esempio, il *Tom Jones* di Fielding, la *Fiera delle vanità* di Thackeray, ecc.

Già da questo primo sguardo gettato sulla serie riportata risulta chiaro che essa comprende fenomeni troppo eterogenei sia dal punto di vista teorico sia, in particolare, da quello storico. Alcuni romanzi hanno un carattere sostanzialmente biografico e autobiografico, altri no; in alcuni il principio organizzatore è l'idea puramente pedagogica dell'educazione dell'uomo, in altri di tale idea non c'è neppure l'ombra; alcuni sono costruiti sul piano rigorosamente cronologico dello sviluppo educativo dell'eroe principale e sono quasi del tutto privi di intreccio, altri, al contrario, sono dotati di un complesso intreccio d'avventura; ancora più sostanziali sono le differenze legate al rapporto di questi romanzi col realismo e, in particolare, col tempo storico reale.

Tutto ciò ci costringe ad articolare in modo diverso non sol-

tanto questa serie, ma anche l'intero problema del cosiddetto romanzo di educazione.

Prima di tutto è necessario mettere rigorosamente in risalto il momento del *divenire sostanziale dell'uomo*. La stragrande maggioranza dei romanzi (e delle varietà romanzesche) conosce soltanto l'immagine dell'eroe *bell'e fatto*. Tutto il movimento del romanzo, tutti gli eventi e le avventure in esso raffigurate muovono l'eroe nello spazio, lo spostano sui gradini della scala della gerarchia sociale: da miserabile egli diventa ricco, da vagabondo senza patria diventa nobile; l'eroe ora si allontana, ora si avvicina al suo scopo: alla fidanzata, alla vittoria, alla ricchezza, ecc. Gli eventi mutano il suo destino, la sua posizione nella vita e nella società, ma egli resta immutabile e uguale a se stesso.

Nella maggior parte delle varietà del genere romanzesco l'intreccio, la composizione e tutta l'interna struttura del romanzo postulano questa immutabilità e rigidità dell'immagine dell'eroe, la staticità della sua unità. L'eroe è la *costante* nella formula del romanzo; tutte le altre grandezze, invece – lo spazio, l'ambiente, la condizione sociale, la fortuna, insomma tutti i momenti della vita e del destino dell'eroe –, possono essere delle *variabili*.

Il contenuto di questa costante (cioè dell'eroe bell'e fatto e immutabile) e le caratteristiche della sua unità, costanza e autoidentità possono variare assai: a cominciare dall'identità del vuoto nome dell'eroe (in alcune varianti del romanzo d'avventure) per finire col carattere complesso, i cui singoli momenti si manifestano soltanto gradatamente, nel corso dell'intero romanzo. Vario può essere il principio dell'essenzialità che presiede alla selezione dei singoli tratti e vario può essere anche il principio della loro connessione e unificazione nel tutto dell'immagine dell'eroe. Vari, infine, possono essere i modi in cui si attua la manifestazione compositiva di questa immagine.

Ma, pur con tutte queste differenze possibili nella costruzione, nell'immagine dell'eroe non c'è movimento, non c'è divenire. L'eroe è il punto immobile e rigido, intorno al quale si compie ogni sorta di movimento nel romanzo. La costanza e l'interna immobilità dell'eroe sono la premessa del movimento romanzesco. L'analisi degli intrecci romanzeschi tipici mostra che essi presuppongono un eroe bell'e fatto e immutabile, presuppongono cioè l'unità statica dell'eroe. Il movimento del de-

stino e della vita di questo eroe bell'e fatto costituisce appunto il contenuto dell'intreccio; ma il carattere dell'uomo, il suo mutamento e divenire non diventano intreccio. Questo è il tipo dominante di romanzo.

Accanto a questo tipo dominante, di massa, ce n'è un altro, relativamente piú raro, che dà l'immagine dell'uomo in divenire. In opposizione all'unità statica qui si dà l'unità dinamica dell'immagine dell'eroe. Anche l'eroe e il suo carattere diventano *variabili* nella formula di questo romanzo. Il mutamento dell'eroe acquista *significato d'intreccio* e quindi tutto l'intreccio del romanzo viene ripensato e ristrutturato in modo radicalmente diverso. Il tempo s'immette nell'interno dell'uomo, penetra nella sua immagine, mutando sostanzialmente il significato di tutti i momenti del suo destino e della sua vita. Questo tipo di romanzo può essere designato nel senso piú generale come *romanzo del divenire* dell'uomo.

Il divenire dell'uomo può essere, però, assai diverso. Tutto dipende dalla misura in cui il tempo storico reale è padroneggiato.

Nel puro tempo d'avventura il divenire dell'uomo è, naturalmente, impossibile (su questo torneremo ancora). Ma esso è del tutto possibile nei tempi ciclici. Così, nel tempo idillico può essere mostrato il cammino dell'uomo dall'infanzia attraverso la giovinezza e la maturità verso la vecchiaia, manifestando tutti quegli essenziali mutamenti interiori del carattere e delle concezioni dell'uomo che in esso si compiono col mutare della sua età. Questa serie di sviluppo (di divenire) dell'uomo ha un carattere ciclico, ripetendosi in ogni vita. Un tipo puro di questo romanzo ciclico (basato unicamente sull'età) non è stato creato, ma i suoi elementi sono disseminati tra gli autori idillici del XVIII secolo e tra i rappresentanti del regionalismo e dello *Heimatkunst* nel XIX secolo. Inoltre, nella *drammatizzazione umoristica* del romanzo di educazione (in senso stretto), rappresentata da Hippel e Jean Paul (in parte anche da Sterne), l'ingrediente idillico-ciclico ha un significato grandissimo. In varia misura esso è presente anche negli altri romanzi di divenire (assai forte è in Tolstoj, che in questo senso è direttamente legato alle tradizioni del XVIII secolo).

Un altro tipo di divenire ciclico, che conserva un legame (anche se non molto stretto) con le età, delinea il cammino tipicamente iterato del divenire dell'uomo dall'idealismo e dal

romanticismo giovanili all'assennatezza e al praticismo della maturità. Questo cammino può essere complicato alla fine da vari gradi di scepsti e di rassegnazione. Questo tipo di romanzo di divenire è caratterizzato dalla raffigurazione del mondo e della vita come *esperienza*, come *scuola*, attraverso cui deve passare ogni uomo, riportandone uno stesso risultato: l'approdo all'assennatezza con un grado maggiore o minore di rassegnazione. Questo tipo nella sua forma piú pura è rappresentato nel romanzo classico di educazione della seconda metà del XVIII secolo, e prima di tutto in Wieland e in Wezel. Ad esso in notevole misura appartiene anche *Enrico il Verde* di Keller. Elementi di questo tipo si hanno in Hippel, in Jean Paul e, naturalmente, in Goethe.

* Il terzo tipo del romanzo di divenire è quello biografico (e autobiografico). La ciclicità qui non c'è piú. Il divenire avviene nel tempo biografico, passando attraverso fasi individuali, irripetibili. Può essere tipico, ma non si tratta piú della tipicità ciclica. Il divenire qui è il risultato di tutto l'insieme delle mutevoli condizioni di vita e degli eventi, dell'attività e del lavoro. Si crea il destino dell'uomo e con esso si crea anche l'uomo, il suo carattere. Il divenire della vita-destino si fonde col divenire dell'uomo stesso. Tali sono il *Tom Jones* di Fielding e il *David Copperfield* di Dickens.

× Il quarto tipo di romanzi di divenire è il romanzo didattico-pedagogico. Alla sua base c'è un'idea pedagogica piú o meno ampiamente intesa. Qui è raffigurato il processo pedagogico di educazione nel senso proprio della parola. Al tipo puro appartengono opere come la *Ciropedia* di Senofonte, il *Telemaco* di Fénelon, l'*Emilio* di Rousseau. Ma gli elementi di questo tipo si ritrovano anche in altre varietà del romanzo di divenire, Goethe e Rabelais compresi.

> Il quinto, e ultimo, tipo di romanzo di divenire è il piú importante. In esso il divenire dell'uomo è dato in inscindibile connessione col divenire storico. Il divenire dell'uomo si compie nel tempo storico reale con la sua necessità, con la sua pienezza, col suo futuro, con la sua profonda cronotopicità. Nei quattro tipi precedenti il divenire dell'uomo avviene sullo sfondo immobile di un mondo bell'e fatto e sostanzialmente solidissimo. Se in questo mondo avvenivano dei cambiamenti, questi erano periferici e non ne intaccavano i principî fondamentali. L'uomo diveniva, si sviluppava, mutava nell'ambito

di una sola epoca. Il mondo presenziale e stabile in questa presenzialità chiedeva all'uomo un certo adattamento a sé, la conoscenza delle leggi effettuali della vita e la sottomissione ad esse. A divenire era l'uomo, ma non il mondo; il mondo, al contrario, era l'immobile punto di riferimento per lo sviluppo dell'uomo. Il divenire dell'uomo era, per così dire, un suo affare privato, e i frutti di questo divenire erano anch'essi d'ordine biografico-privato; nel mondo, invece, tutto restava ai propri posti. Di per sé la concezione del mondo come esperienza, come scuola nel romanzo di educazione era molto produttiva: essa mostrava all'uomo l'altra faccia del mondo, quella appunto che in precedenza era estranea al romanzo; il che portò a un ripensamento radicale degli elementi dell'intreccio romanzenesco e aprì per il romanzo punti di vista sul mondo nuovi e realisticamente produttivi. Ma il mondo come esperienza e come scuola restava pur sempre una datità sostanzialmente immobile e bell'e pronta: esso mutava solo agli occhi di chi imparava a conoscerlo (nella maggior parte dei casi risultava più vero e più arido di quanto non sembrasse all'inizio).

Ma in romanzi come *Gargantua e Pantagruelle*, *Simplicissimus* e *Wilhelm Meister* il divenire dell'uomo ha un altro carattere. Non si tratta più di un suo affare privato. L'uomo diviene insieme col mondo, riflette in sé il divenire storico dello stesso mondo. Egli non è più all'interno di un'epoca, ma al confine di due epoche, nel punto di passaggio dall'una all'altra. Questo passaggio si compie nell'uomo e per il suo tramite. Egli è costretto a diventare un nuovo, mai visto tipo d'uomo. Si tratta appunto del divenire di un uomo nuovo; la forza organizzatrice del futuro qui è quindi estremamente grande, e, naturalmente, si tratta di un futuro storico, non biografico-privato. A mutare sono appunto i *capisaldi* del mondo, e l'uomo deve mutare con essi. È comprensibile che in questo romanzo di divenire si levino in tutta la loro statura i problemi della realtà e della possibilità dell'uomo, della libertà e della necessità e il problema dell'iniziativa creativa. L'immagine dell'uomo in divenire comincia a superare qui il suo carattere privato (s'intende, entro certi limiti) ed entra nella sfera *spaziosa*, totalmente diversa, della realtà storica. È questo l'ultimo tipo, quello realistico, del romanzo di divenire.

I momenti di questo divenire storico dell'uomo si trovano

in quasi tutti i grandi romanzi realistici e, quindi, dovunque si sia giunti a padroneggiare con notevole ampiezza il tempo storico reale.

Quest'ultimo tipo di romanzo realistico di divenire costituisce il tema specifico del nostro libro. Il materiale di questo tipo di romanzo permette di chiarire e di svolgere nel modo migliore l'assunto del nostro lavoro: il padroneggiamento del tempo storico nel romanzo in tutti i suoi momenti essenziali.

Ma, naturalmente, il romanzo di divenire del quinto tipo non può essere compreso e studiato fuori dei suoi legami con gli altri quattro tipi di romanzo di divenire. In particolare ciò riguarda il secondo tipo: il romanzo di educazione nel senso esatto del termine (Wieland ne è il fondatore), che ha preparato in modo diretto il romanzo di Goethe. Questo romanzo è un fenomeno estremamente caratteristico dell'illuminismo tedesco. Già in questo tipo di forma embrionale erano posti i problemi della possibilità e realtà e dell'iniziativa creativa dell'uomo. D'altra parte, questo romanzo di educazione è direttamente legato al primo romanzo biografico di divenire e precisamente al *Tom Jones* di Fielding (nelle prime parole della sua celebre «introduzione» Wieland collega esplicitamente il suo *Agatone* al tipo di romanzo – meglio sarebbe dire: di eroe – creato con *Tom Jones*). Per capire il problema rappresentato dal padroneggiamento del tempo del divenire umano ha un'importanza decisiva anche il tipo idillico-ciclico del divenire come è rappresentato in Hippiel e in Jean Paul (in rapporto con più complessi elementi di divenire, legati all'influsso di Wieland e di Goethe). Infine, per capire l'immagine goethiana dell'uomo in divenire ha un enorme significato anche l'idea di educazione così come essa si è formata nell'età dell'illuminismo e, in particolare, quella sua specifica varietà che troviamo in terra germanica nell'idea di «educazione del genere umano» in Lessing e Herder.

In tal modo, pur limitando il nostro studio al quinto tipo di romanzo di divenire, saremo costretti a toccare anche tutti gli altri tipi di questo romanzo. Tuttavia non aspiriamo affatto ad abbracciare il materiale in tutta la sua pienezza storica (il nostro assunto fondamentale, infatti, è teorico) o a stabilire tutte le connessioni e le correlazioni storiche, o almeno quelle principali. Alla completezza storica dell'analisi il nostro lavoro non pretende affatto.

Nello sviluppo del romanzo realistico di divenire un posto particolare è occupato da Rabelais (e in parte da Grimmshausen). Il suo romanzo è un grandioso tentativo di costruire l'immagine dell'uomo che cresce nel tempo storico-popolare del folklore. Sta qui l'enorme significato di Rabelais sia per tutto il problema del padroneggiamento del tempo nel romanzo, sia, in particolare, per il problema dell'immagine dell'uomo in divenire. Perciò nel nostro lavoro gli è dedicata, accanto a Goethe, una particolare attenzione.

Lo spazio e il tempo nelle opere di Goethe.

La capacità di vedere il tempo, di leggere il tempo nella totalità spaziale del mondo e, d'altro lato, di percepire il riempimento dello spazio non come sfondo immobile e datità fatta una volta per sempre, ma come totalità in divenire, come evento; questa capacità di leggere i contrassegni del corso del tempo in tutto, a cominciare dalla natura per finire con le usanze e le idee umane (fino ai concetti astratti). Il tempo prima di tutto si manifesta nella natura: il movimento del sole e delle stelle, il canto dei galli, i contrassegni sensibili, visibili delle stagioni; tutto ciò, in inscindibile connessione coi corrispondenti momenti della vita, del costume, dell'attività (del lavoro) umana, costituisce un tempo ciclico dotato di un vario grado di intensità. La crescita delle piante e del bestiame, l'età degli uomini sono i contrassegni visibili di più duraturi periodi. Ci sono poi i complessi segni visibili del tempo storico nel senso proprio del termine, tracce visibili della creatività dell'uomo, delle sue mani e della sua mente: città, vie, case, opere d'arte, costruzioni tecniche, organizzazioni sociali, ecc. L'artista legge in essi i più complessi progetti degli uomini, delle generazioni, delle epoche, delle nazioni, dei gruppi sociali. Il lavoro dell'occhio vedente si unisce qui a un processo intellettuale di estrema complessità. Ma per quanto questi processi conoscitivi siano profondi e saturi di amplissime generalizzazioni, essi non si staccano del tutto dal lavoro dell'occhio, dai concreti contrassegni sensibili e dalla viva parola figurata. Infine, ci sono le contraddizioni economico-sociali, forze motrici dello sviluppo, che vanno dai contrasti elementari immediatamente visibili (varietà sociale della patria sulla strada maestra) alle loro ma-

nifestazioni più profonde e sottili nelle relazioni e nelle idee umane. Queste contraddizioni prolungano necessariamente il tempo visibile nel futuro. Quanto maggiore è la profondità con cui si manifestano, tanto più essenziale e ampia è la piezza visibile del tempo nelle immagini del romanziere.

Una vetta della visione del tempo storico nella letteratura mondiale è stato raggiunto da Goethe.

La visione e la raffigurazione del tempo storico sono preparati nell'età dell'illuminismo (per quel che riguarda questo problema, verso l'illuminismo ci si è dimostrati particolarmente ingiusti). Qui si elaborano i contrassegni e le categorie dei tempi ciclici: del tempo naturale, di quello quotidiano e di quello idillico del lavoro agricolo (naturalmente, dopo la preparazione fatta dal Rinascimento e dal XVII secolo e non senza l'influsso della tradizione antica). I temi delle «stagioni», dei «cicli agricoli», delle «età dell'uomo» passano attraverso tutto il XVIII secolo ed hanno grande incidenza nella sua produzione poetica. Inoltre questi temi – il che è di particolare importanza – non restano su un angusto piano tematico, ma acquistano un significato sostanzialmente organizzatore, compositivo (in Thomson, Gessner e altri idillici). La famigerata assenza di spirito storico nell'illuminismo è una leggenda che deve essere sottoposta a radicale revisione. In primo luogo, lo spirito storico del primo terzo del XIX secolo, che con tanta boria ha battezzato l'illuminismo come antistorico, è stato preparato dagli illuministi; in secondo luogo, lo storico XVIII secolo deve essere misurato non soltanto dal punto di vista di questo spirito storico successivo (che, ripetiamo, da quel secolo stesso fu preparato), ma rispetto alle epoche precedenti. Se così si considerano le cose, il XVIII secolo si manifesta come un'epoca di possente risveglio del senso del tempo, prima di tutto del senso del tempo nella natura e nella vita umana. Fino all'ultimo terzo del secolo predominano i tempi ciclici, ma anch'essi, pur con tutta la loro limitatezza, scarificano con l'aratro del tempo il mondo immobile delle epoche precedenti. Ma anche su questo terreno scarificato dai tempi ciclici cominciano a manifestarsi i contrassegni del tempo storico. Le contraddizioni del presente, perdendo il loro carattere eterno, assoluto, dato da Dio, manifestano nel presente una pluralità di tempi storici: i residui del passato e gli embrioni, le tendenze del futuro. Inoltre il tema delle età, passando nel tema delle generazioni, comincia a perdere il suo

carattere ciclico e comincia a preparare le prospettive storiche. Anche questo processo di preparazione del manifestarsi del tempo storico nella *creazione letteraria* avveniva in modo più rapido, completo e profondo che nelle concezioni ideologiche filosofico- astratte e propriamente storiche degli illuministi.

In Goethe, che in questo senso fu il diretto erede e coronatore dell'età dell'illuminismo, la visione artistica del tempo storico raggiunge, come abbiamo detto, una delle sue vette (per certi aspetti, come vedremo, ancora insuperata).

Il problema del tempo e del divenire storico nell'opera di Goethe (e soprattutto l'immagine dell'uomo in divenire) in tutta la sua ampiezza sarà da noi trattato nella seconda parte del libro. Qui prenderemo in considerazione soltanto alcuni aspetti e caratteri del senso del tempo in Goethe per chiarire ciò che abbiamo detto sul cronotopo e sul padroneggiamento del tempo nella letteratura.

Prima di tutto sottolineeremo (cosa risaputa) l'estrema importanza che la *visibilità* ha per Goethe. Tutti gli altri sensi esterni, le esperienze interiori, le riflessioni e i concetti astratti si unificano intorno all'*occhio vedente* come intorno al loro centro, come intorno alla prima e ultima istanza. Tutto ciò che è essenziale può e deve essere visto; tutto ciò che non è visibile è inessenziale. È a tutti noto quanto grande fosse il significato che Goethe attribuiva alla *cultura dell'occhio* e quanto profonda e ampia fosse la sua comprensione di questa cultura. Nel modo di intendere l'*occhio* e la *visibilità* egli era ugualmente lontano sia da un sensualismo primitivo e grossolano, sia da un estetismo angusto. La *visibilità* era per lui non solo la prima, ma anche l'ultima istanza, in cui il visibile era già ricco e saturo di tutta la complessità del senso e della conoscenza.

Goethe provava ripugnanza per le parole dietro alle quali non c'era una personale esperienza *visibile*. Dopo la visita a Venezia esclama: «Così, Venezia non è più per me, grazie agli dèi, una semplice parola, un nome vano, come quelli che così spesso han tormentato proprio me, nemico mortale delle parole vuote» (*Viaggio in Italia*, in J. W. Goethe, *Opere*, vol. II, Firenze 1963, p. 497).

Per Goethe, i concetti e le idee più complessi e responsabili possono sempre essere rappresentati in *forma visibile*, possono essere *mostrati* mediante un profilo schematico o simbolico, un

modello, oppure mediante un adeguato disegno. Tutte le idee e le costruzioni propriamente scientifiche di Goethe sono espresse nella forma di schemi, profili e disegni esatti, e le costruzioni altrui, da lui poi assimilate, egli le rivestiva di una forma visibile. La prima sera del suo incontro con Schiller, esponendo la sua *Metamorfosi delle piante*, Goethe con alcuni caratteristici tratti di penna fa sorgere davanti agli occhi del suo interlocutore il fiore simbolico (J. W. Goethe, *Annalen*, in *Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe*, Stuttgart-Berlin 1930, p. 391). Durante le loro comuni riflessioni successive sulla «natura, l'arte e i costumi» Goethe e Schiller sentono la viva necessità di ricorrere all'aiuto di tabelle e di disegni simbolici («die Notwendigkeit von tabellarischer und symbolischer Behandlung»). Essi compongono una «rosa dei temperamenti», una tabella degli influssi utili e nocivi del diletterismo, disegnano gli schemi della *Farbenlehre*, teoria goethiana dei colori (*ibid.*, p. 64).

Persino il fondamento della concezione filosofica del mondo può manifestarsi in un'immagine visiva semplice e netta. Quando Goethe nel tragitto da Napoli alla Sicilia si trova per la prima volta in mare aperto e la linea dell'orizzonte si chiude intorno a lui, egli dichiara: «Se un uomo non s'è visto circondato dal mare, non può avere un'idea del mondo e della sua posizione rispetto al mondo» (*Opere cit.*, vol. II, p. 700).

Per Goethe la *parola* era compatibile con la più netta visività. In *Poesia e verità* egli ci parla di un «procedimento piuttosto strano» al quale faceva spesso ricorso. Se vedeva un oggetto o una località interessante, li abbozzava con alcuni tratti su un foglio, integrando i particolari con *parole*, che inseriva lí per lí nel disegno. Questi sorprendenti ibridi artistici gli permettevano di ristabilire con esattezza nella memoria qualsiasi località che poteva servirgli per una poesia o per un racconto.

Goethe, quindi, voleva e sapeva vedere tutto con gli occhi. L'invisibile per lui non esisteva. Ma nello stesso tempo il suo occhio non voleva (e non poteva) vedere nulla *bell'e fatto e immobile*. Il suo occhio non riconosceva la semplice contiguità spaziale, la semplice coesistenza delle cose e dei fenomeni. Dietro ogni varietà statica egli vedeva una pluralità di tempi: il diverso si disponeva per lui su diversi gradi (epoche) di sviluppo, cioè acquistava un senso temporale. Nella breve nota

Ancora sui miei rapporti con Schiller Goethe così definisce questa sua particolarità:

Io possedevo il metodo evolutivo, capace di scoprire lo sviluppo [«die entwickelnde entfaltende Methode»], ma non il metodo che stabilisce un ordine mediante comparazione; dei fenomeni disposti l'uno accanto all'altro non sapevo che fare, anzi non potevo avere rapporti con la loro filiazione (*Annalen* cit., p. 393).

La semplice contiguità spaziale (*neben einander*) era profondamente estranea a Goethe, che la penetrava e saturava di tempo, scoprendo in essa il divenire, lo sviluppo e distribuendo in vari gradi *temporali*, in varie epoche del divenire ciò che si trovava accanto nello spazio. Il presente per lui – nella natura come nella vita umana – si manifesta come essenziale pluralità di tempi: come sopravvivenze o relitti di vari gradi e formazioni del passato e come embrioni di un più o meno lontano futuro.

È nota la lotta eroica sostenuta da Goethe per introdurre nelle scienze naturali l'idea del divenire, dello sviluppo. Non è questo il luogo per parlare dei suoi lavori scientifici in modo approfondito. Rileveremo soltanto che anche in essi la concreta visibilità è priva di staticità e si associa al tempo. Dovunque lì l'*occhio vedente* cerca e trova il tempo: lo sviluppo, il divenire, la storia. Dietro ciò che è bell'e fatto egli scorge ciò che diviene e si fa, e lo scorge con evidenza estrema. Mentre attraversa le Alpi, osserva il movimento delle nuvole e dell'atmosfera intorno ai monti e crea la sua teoria del divenire del tempo. Gli abitanti delle zone di pianura ricevono il bello o brutto tempo in forma già fatta, mentre sulle montagne si assiste al suo divenire.

Ecco una breve illustrazione di questa «visione del divenire» tratta dal *Viaggio in Italia*:

Se infatti osserviamo le montagne, da vicino o da lontano, vediamo le loro vette ora lucenti nello splendore del sole, ora fasciate di nebbia, ora percorse da nubi in tempesta, o sferzate dalla pioggia o ricoperte di neve: e attribuiamo tutto questo all'atmosfera, perché possiamo vedere benissimo coi nostri occhi le sue vicissitudini e le sue variazioni. Le montagne, invece, per i nostri sensi esteriori stanno immobili nella loro forma originaria. Noi le consideriamo come inerti, perché sono impassibili; le crediamo cose morte, perché si riposano. Ma da troppo tempo ormai io non so trattenermi dall'attribuire proprio alla loro occulta azione interiore, almeno in gran parte, le variazioni che si producono nell'atmosfera (*Opere* cit., vol. II, p. 439).

Poi Goethe sviluppa la sua ipotesi che la forza di attrazione della massa della Terra, e, in particolare, delle sue parti sporgenti (le catene montuose), non è qualcosa di costante e immutabile, ma, al contrario, sotto l'influsso di varie cause ora decresce, ora aumenta, *pulsando* incessantemente. È questa pulsazione della stessa massa montuosa a esercitare un influsso essenziale sul mutamento dell'atmosfera. Come conseguenza di questa interna attività delle montagne si crea il tempo, che gli abitanti delle località di pianura ricevono ormai in forma bell'e fatta.

A noi qui non interessa affatto l'inconsistenza scientifica di questa ipotesi. Interessa una peculiarità caratteristica della visione di Goethe che qui si manifesta. Le montagne, infatti, per l'osservatore normale sono la staticità per eccellenza, l'incarnazione dell'immobilità e dell'immutabilità. In realtà, invece, le montagne non sono affatto morte, bensì soltanto impassibili, e non sono affatto inattive, bensì hanno soltanto l'apparenza di essere tali, poiché riposano (*sie ruhen*); anche le forze di attrazione della massa non sono una grandezza immutabile, sempre uguale a se stessa, ma una grandezza che varia, pulsa, oscilla; quindi anche le montagne, nelle quali questa forza sembra condensarsi, diventano internamente mutabili, attive, capaci di creare il tempo.

In conclusione il quadro, col quale Goethe aveva cominciato, è mutato in modo netto e radicale. All'inizio infatti erano date le brusche variazioni di atmosfera (un bagliore sul sole splendente, nebbie, nubi in tempesta, pioggia sferzante, neve) sullo sfondo immobile dei monti eternamente immutabili; alla fine, invece, non si trova più questo immobile e immutabile sfondo: esso è entrato in un movimento più sostanziale e più profondo del movimento vistoso, ma periferico dell'atmosfera, è diventato attivo, anzi è diventato la sede del movimento e dell'attività autentici.

Questa particolarità della visione di Goethe, illustrata nel nostro piccolo esempio, in varia forma (a seconda del materiale) e con vario grado di chiarezza si manifesta ovunque. Ovunque ciò che prima di lui pareva uno sfondo fisso e immutabile per ogni sorta di movimento e variazione, e da tale sfondo fungeva, per Goethe si dimostra coinvolto nel divenire, si impregna tutto di tempo e risulta persino essere proprio la dinamicità più sostanziale e creativa. Vedremo poi, analizzando il

Wilhelm Meister, che proprio tutto ciò che nel romanzo di solito fungeva da sfondo fisso, da grandezza invariabile, da premessa immobile del movimento d'intreccio, diventa qui portatore sostanziale di movimento, suo iniziatore, centro organizzatore del movimento d'intreccio, per cui si trasforma radicalmente lo stesso intreccio romanzesco. Per il «grande genio» Goethe il movimento essenziale si rivelò proprio nello sfondo immobile dei capisaldi universali (economico-sociali, politici e morali), che l'«angusto filisteo» Goethe assai spesso dichiarava immutabile e eterno. Nel *Wilhelm Meister* questo sfondo dei capisaldi universali comincia a pulsare come i massicci montani nell'esempio riportato, e questa pulsazione determina quel movimento e mutamento dei destini e dei pensieri umani che si svolge più in superficie. Ma di questo parleremo poi.

Arriviamo dunque alla straordinaria capacità di Goethe di vedere il tempo nello spazio. Sbalordiscono l'incredibile freschezza e vivacità di questa visione del tempo (come, del resto, si ha in generale negli scrittori del XVIII secolo, per i quali il tempo è come se si rivelasse per la prima volta), legate, è vero, in parte alla sua relativa semplicità e elementarità e quindi a una più grande evidenza sensibile. Goethe aveva un occhio raffinato per tutti i segni e i contrassegni del tempo nella natura: egli sapeva, ad esempio, determinare rapidamente a occhio le età delle piante, conosceva i ritmi di crescita delle loro varie specie, sapeva vedere le epoche e le età. Aveva uno sguardo straordinariamente acuto per tutti i contrassegni visibili del tempo della vita umana: dal tempo d'ogni giorno, misurato dal sole e dall'ordine quotidiano dell'umana giornata, al tempo dell'intera vita umana, alle età e alle epoche del divenire dell'uomo. Che quest'ultimo *tempo biografico* fosse essenziale per Goethe e che profonda fosse la sua visione di questo tempo è attestato dalle sue autobiografie: dai lavori biografici, che hanno un'enorme importanza nella sua opera, e dal costante interesse per la letteratura autobiografica e biografica, interesse che egli condivideva con la sua epoca (i metodi autobiografici di Goethe entrano nel nostro tema particolare)¹.

Per quel che riguarda il tempo quotidiano d'ogni giorno in Goethe, ricorderemo con quale amore e scrupolo egli analizza e raffigura il tempo quotidiano degli italiani nel suo *Viaggio in Italia*:

In un paese in cui durante il giorno si gode, ma specialmente durante la sera si prova la gioia di vivere, è di una singolare importanza il cader della notte. Cessa allora il lavoro; la gente ritorna dalla passeggiata, il padre va a rivedere la figlia a casa, la giornata è finita; ma che cosa sia veramente questa giornata, noi altri delle regioni cimmerie non lo sappiamo. In una eterna e fosca nebbia, che sia giorno o che sia notte, per noi è sempre lo stesso; quanto tempo possiamo noi veramente uscire all'aperto e goderci l'aria libera? Qui, invece, come subentra la notte, il giorno, che consiste nella serata e nella mattinata, è bell'e finito. Sono passate ventiquattro ore; il tempo s'incomincia a contare da capo, suonano le campane, si recita il rosario e la servetta ch'entra nella vostra stanza colla lampada accesa vi dice: «Felicissima notte!» Naturalmente questo momento della giornata varia ad ogni stagione; ma l'uomo che qui vive d'una vera vita non può non esserne turbato, perché ogni piacere della sua esistenza non si riferisce all'ora, ma al momento della giornata. Se si volesse costringere questo popolo a computare le ore all'uso tedesco, ne nascerebbe per lui una gran confusione, essendo il suo uso intimamente connesso alla natura. A un'ora o a un'ora e mezzo prima di notte, l'aristocrazia esce per la passeggiata... (*Opere cit.*, vol. II, pp. 474-75).

Poi Goethe sviluppa in modo particolareggiato il modo da lui scelto di tradurre il tempo organico italiano nel tempo tedesco, cioè consueto e allega un disegno dove mediante cerchi concentrici si dà un'immagine visivamente perspicua del rapporto dei tempi.

Questo tempo organico italiano (il calcolo del tempo parte dal tramonto *effettivo* del sole che nelle diverse stagioni avviene, naturalmente, in ore diverse), inscindibilmente intrecciato con tutto il sistema di vita italiano, anche in seguito richiama più volte l'attenzione di Goethe. Tutte le sue descrizioni della vita quotidiana italiana sono pregne di un senso del tempo d'ogni giorno misurato coi piaceri e il lavoro della vita viva dell'uomo. Di questo sentimento del tempo è profondamente impregnata la celebre descrizione del carnevale romano².

Sullo sfondo di questi tempi della natura, della quotidianità e dell'esistenza, ancora in varia misura ciclici, si manifestano per Goethe, intrecciati ad essi, i contrassegni del tempo storico: le tracce essenziali delle mani e della mente dell'uomo che trasforma la natura, nonché il riflesso inverso dell'attività dell'uomo e di tutto ciò che da lui è creato sui suoi costumi e sulle sue concezioni. Goethe prima di tutto cerca e trova il *movimento visibile del tempo storico*, inscindibile dall'ambiente naturale (*Localität*) e da tutto l'insieme degli oggetti creati dal-

l'uomo, essenzialmente legati a quell'ambiente naturale. Anche qui Goethe dà prova di una straordinaria acutezza e *concretezza* di sguardo.

Ecco un esempio di applicazione casuale di quella lucidità storica di visione che era propria dell'occhio di Goethe. Mentre era diretto a Pymont, attraversando la piccola città di Einbeck, Goethe subito con l'occhio s'accorse che circa trent'anni prima quella città aveva avuto un ottimo borgomastro (*Annalen* cit., p. 76).

Che cosa vide egli, in particolare? Egli vide molto verde, molte piante, ne vide il carattere non fortuito, vi vide *la traccia di una volontà umana unitaria che aveva agito metodicamente*, e in base all'età delle piante, che egli aveva determinato approssimativamente, ad occhio, individuò il tempo in cui si era attuata questa volontà metodicamente operante.

Per quanto casuale sia la visione storica da noi riportata, per quanto microscopiche siano le sue proporzioni e per quanto elementare essa sia, qui si manifesta con grande chiarezza e precisione la struttura stessa di tale visione. Analizziamola brevemente.

Qui prima di tutto è presente la traccia *essenziale e viva* del passato nel presente. Lo sottolineiamo: essenziale e viva perché qui è dato non un morto rudere, sia pure pittoresco, privo di ogni legame essenziale con il vivo presente circostante e di ogni influsso su di esso. Goethe non amava questi ruderi, questi esterni involucri antiquari da museo del nudo passato, li chiamava spettri (*Gesperster*) e li scacciava lontano da sé*. Essi come un corpo estraneo irrompevano nel presente e vi costituivano qualcosa di inutile e incomprensibile. La confusione meccanica del presente col passato, priva di un'autentica connessione dei tempi, gli riusciva profondamente ripugnante. Per questo egli non poteva sopportare quegli oziosi ricordi storici, a proposito di luoghi storici, ai quali di solito si abbandonano i turisti che li frequentano; detestava i racconti delle guide sugli eventi che lì si erano svolti un tempo. Si trattava soltanto di spettri, privi di un nesso *necessario* e visibile con la viva realtà circostante.

* L'atteggiamento di Goethe verso le infatuazioni archeologico-antiquarie della sua epoca. Basta ricordare l'enorme successo mondiale del romanzo di Barthélemy, *Viaggio del giovane Anacarsi in Grecia* (1788), che creò il genere del romanzo archeologico.

Una volta in Sicilia, presso Palermo, in una vallata lussureggiante e ubertosa la guida raccontava per filo e per segno a Goethe le terribili battaglie e le stupende imprese che lì un tempo aveva compiuto Annibale. «Io gli rimproverai con una certa asprezza, – dice Goethe, – la sua macabra evocazione di tanti spettri, passati nel numero dei più» [«das fatale Hervorrufen solcher abgeschiedenen Gespenster»] (*Opere* cit., vol. II, p. 703). In realtà, quale nesso necessario e creativo (storicamente produttivo) poteva esserci tra quei lussureggianti campi coltivati e il ricordo degli elefanti e dei cavalli di Annibale che li avevano calpestati?

La guida rimase stupita a quell'indifferenza per i ricordi classici. «Quanto a me, inutile aggiungerlo, non son riuscito a fargli capire l'impressione che mi aveva fatto una tale contaminazione del passato e del presente» (*ibid.*).

Ancor di più si stupì la guida quando Goethe, «indifferente ai ricordi classici», si mise a raccogliere con cura delle pietruzze sulla riva del torrente.

Anche questa volta non mi riuscì di fargli entrare in testa che il modo più spedito per farsi un'idea d'una regione montuosa è l'esaminare le varie pietre che vengono trascinate dai torrenti e che questo era anche il metodo di procurarsi, mediante le rovine, un'idea di quelle eterne, classiche altezze dell'antichità terrestre (*ibid.*).

Questo brano è estremamente caratteristico. Per noi qui non è importante che in esso sia presente un certo elemento di russovismo (la contrapposizione del tempo naturale alla creazione, delle «eterne classiche altezze dell'antichità terrestre» e la valle ubertosa alla storia umana con le sue guerre e devastazioni). Ciò che importa è altro. Qui, prima di tutto, si manifesta l'avversione, caratteristica di Goethe, per il passato *isolato*, per il passato in quanto tale, per quel passato che sarà proprio così caro ai romantici. Egli vuole vedere le *connessioni necessarie* di questo passato col vivo presente, vuole comprendere il *posto necessario* di questo passato nella *serie ininterrotta dello sviluppo storico*. Un frammento isolato del passato, invece, è per lui uno «spettro», ripugnante e persino orrendo. Per questo egli contrappone a questi «spettri scomparsi» le schegge delle pietre sulla riva del torrente, perché con queste schegge ci si può fare un'idea completa del carattere di tutta la località montuosa e del passato necessario della terra. A

lui è chiaro tutto il lungo processo grazie al quale queste schegge si sono ritrovate necessariamente quel giorno lí, sulla riva del torrente, chiara è la loro natura, la loro geologia, chiaro il loro posto nell'evoluzione ininterrotta della terra. Non c'è piú una contaminazione casuale meccanica del passato col presente: per tutto c'è un posto *sicuro e necessario nel tempo*.

In secondo luogo – e questo è un aspetto molto importante della visione goethiana del tempo storico – anche il passato deve essere *creativo*, deve essere *efficace* nel presente (sia pure in un senso negativo, che gli è indesiderabile). Questo passato efficacemente creativo, che determina il presente, assieme a questo presente dà una certa direzione anche al futuro, in una certa misura prestabilisce il futuro. Si raggiunge cosí la *pienezza del tempo*, una pienezza concreta, visibile. Ecco il passato in scala microscopica che egli vide nei pressi della cittadina di Einbeck. Questo passato – le piantagioni sistematiche – continuano a vivere efficacemente nel presente (in questo caso nel senso letterale poich  gli alberi piantati vivono ancora e continuano a crescere, determinando il presente e conferendo una precisa fisionomia alla citt  di Einbeck e, naturalmente, influenzando in misura microscopica sul futuro).

C'è ancora un momento che dobbiamo sottolineare nel nostro piccolo esempio. La visione storica di Goethe si basa sempre su una profonda, accurata e concreta percezione della localit  (*Localit t*). Il passato creativo deve manifestarsi come necessario e produttivo nell'ambito di una data localit , come sua umanizzazione creativa che trasforma un frammento di spazio terrestre in un luogo di vita storica degli uomini, in un angolo di mondo storico.

Le localit  e il paesaggio, nei quali non c'  posto per l'uomo e per la sua attivit  creativa e dove non si pu  abitare ed edificare, che non possono cio  diventare l'arena della storia umana, erano per Goethe estranei e ingrati.

Della sua epoca, com'  noto, era proprio l'entusiasmo per la natura selvaggia, per il paesaggio primitivo vergine e inaccessibile all'uomo, sia nella letteratura che nella pittura. A Goethe tutto ci  riusciva profondamente antipatico. E in un'epoca pi  tarda Goethe consider  negativamente le analoghe tendenze manifestantesi anche nell'ambito del realismo.

Nel 1820 Friedrich Gmelin invi  a Weimar le sue incisioni su rame destinate a una lussuosa edizione dell'*Eneide* di Virgi-

lio nella traduzione di Annibale Caro. L'artista aveva raffigurato in maniera realistica le localit  deserte e paludose della campagna romana. Pur rendendo giustizia al talento dell'artista, Goethe disapprova la tendenza del suo lavoro.

Che cosa ci pu  essere di pi  triste, – dice, – dei tentativi di aiutare il poeta [Virgilio] raffigurando *localit  deserte* che neppure la pi  vivace immaginazione   in grado di rendere sede di stanziamenti umani e di costruzioni civili? (*Annalen* cit., p. 340).

L'immaginazione creativa di Goethe prima di ogni altra cosa rendeva ogni localit  fitta di edifici e di popolazioni. Solo dal punto di vista, per cos  dire, della edificazione e dell'insediamento umano Goethe riusciva a considerare una localit . Se si prescindeva dall'uomo, dai suoi bisogni e dalla sua attivit , la localit  perdeva per lui ogni senso e significato evidente, e infatti tutti i criteri di valutazione, tutti i metri di giudizio e tutte le vive proporzioni umane di una localit  possono essere comprese soltanto dal punto di vista dell'*uomo-costruttore*, dal punto di vista della trasformazione di questa localit  in un settore di vita storica. Nell'analisi del *Wilhelm Meister* vedremo un'applicazione artistica assai coerente di questo punto di vista.

Sono queste le caratteristiche della visione goethiana del tempo storico, cos  come si manifestano nell'elementare esempio da noi addotto.

Passiamo ora a concretizzare e approfondire le nostre tesi su un materiale pi  complesso.

In *Poesia e verit * Goethe fa un'ammissione molto importante per il nostro problema:

Ma un sentimento che prevaleva violentemente in me e non poteva esprimersi sempre nella sua stranezza era il non poter staccare il passato dalla visione del presente, che rimaneva cos  velato da qualcosa di spettrale. Questo mio modo di sentire   espresso in molti dei miei lavori maggiori e minori, ed agisce sempre beneficamente nella poesia, ma allora nel momento in cui si esprimeva direttamente nella vita pratica, doveva sembrare ad ognuno strano, o inspiegabile, forse sgradevole.

Colonia era il luogo in cui l'antichit  poteva esercitare su di me tale incalcolabile effetto. La rovina del duomo (perch  un'opera non compiuta   simile ad una distrutta) suscitava i miei sentimenti abituali fin da Strasburgo (J. W. Goethe, *Opere*, vol. I, Firenze 1944, p. 1184).

Questa significativa ammissione porta un certo correttivo a quello che abbiamo sopra detto circa l'avversione provata da Goethe per il sentimento romantico del passato, per gli «spet-

tri del passato» che intorbidano il presente. Come si vede, anche a lui era accessibile questo sentimento.

Il sentimento della fusione del passato e del presente in un sol tutto, di cui Goethe parla nel passo ora citato, era un sentimento *complesso*. Vi entrava anche una componente romantica (come la chiameremo convenzionalmente), «spettrale». In certi periodi iniziali dell'opera di Goethe (prima di tutto nel periodo strasburghese) questa componente era piú forte e quasi conferiva il tono dominante a tutto il sentimento. Fu questo a creare una certa aura romantica delle corrispondenti opere di Goethe (soprattutto di quelle di minor dimensione e solo di quelle in versi).

Ma, accanto a questa componente convenzionalmente romantica, nel sentimento della fusione del passato col presente fin dal principio c'era anche una componente *realistica* (come la chiameremo, sempre in modo convenzionale). Proprio grazie al fatto che la componente realistica è esistita *fin dall'inizio*, in Goethe non troviamo mai un sentimento puramente romantico del tempo. Nell'ulteriore sviluppo di Goethe la componente realistica si rafforza sempre di piú, elimina quella romantica e già nel primo periodo weimariano riporta una vittoria quasi totale. Già qui si manifesta la profonda *avversione* di Goethe per la componente romantica, avversione che si fa particolarmente acuta nel periodo del viaggio italiano. L'evoluzione del sentimento del tempo in Goethe, che porta a un coerente superamento della componente romantica e alla completa vittoria di quella realistica, può essere osservata nelle opere che dal primo periodo sono passate nel secondo e, prima di tutto, nel *Faust* e nell'*Egmont*.

Nel corso di questo sviluppo del sentimento del tempo Goethe supera quei momenti dello spettrale (*Gespenstermüssiges*), dell'orrendo (*Unerfreulich*) e dell'inconsapevole (*Unzuberechnendes*) che erano forti nel suo originario sentimento della fusione del passato e del presente in un sol tutto. Ma lo stesso sentimento della fusione dei tempi mantenne tutta la sua imperitura forza e freschezza fino alla fine della sua vita, sbocciando nell'autentica pienezza del tempo. Lo spettrale, l'orrendo e l'inconsapevole vi venivano superati dai momenti strutturali, da noi già messi in luce, della visione del tempo: dal momento del *legame essenziale* del passato col presente, dal momento della *necessità* del passato e della necessità del suo

posto nella linea dell'ininterrotto sviluppo, dal momento dell'*efficienza creativa* del passato e, infine, dal momento del *legame* del passato e del presente col *necessario futuro*.

Il fresco vento del futuro penetra con sempre maggior forza nel sentimento del tempo di Goethe, purificandolo da tutto ciò che di oscuro, spettrale, inconsapevole si trovava in esso; e forse con piú forza che altrove avvertiamo il soffio di questo vento negli *Anni di peregrinazione di Wilhelm Meister* (e nelle ultime scene della seconda parte del *Faust*). In Goethe, quindi, dal sentimento torbido e inquietante della fusione del passato col presente sbocciò un sentimento realistico del tempo che nella letteratura mondiale è straordinario per il vigore e nello stesso tempo per la nitida chiarezza.

Soffermiamoci sul carattere cronotopico della visione della località e del paesaggio in Goethe. La località è saturata di tempo dal suo occhio vedente, di un tempo creativo, storicamente produttivo. Come abbiamo già detto, il punto di vista dell'*uomo-costruttore* determina la contemplazione e la comprensione del paesaggio in Goethe. La sua immaginazione creativa, così facendo, si raffrena, si sottomette alla *necessità* della data località, alla logica ferrea della sua realtà storico-geografica.

Goethe cerca innanzitutto di comprendere questa logica geologica e storica della realtà di una località, logica che dal principio alla fine deve essere *visibile*, dotata di un suo senso concreto. Egli si serve a tale scopo di un suo proprio primigenio modo di orientamento.

In *Poesia e verità* a proposito del suo viaggio in Alsazia racconta:

Già nelle mie piccole scorrerie per il mondo avevo osservato com'è importante informarsi in viaggio dei corsi d'acqua, e perfino a proposito del minimo ruscello chiedere dove propriamente vada a sfociare. Si raggiunge così una visione d'insieme di ogni regione fluviale, in cui ci si viene a trovare; un concetto delle alture e degli avvallamenti che han rapporto fra di loro, e dall'intrico geologico e politico dei paesi ci si districa nel modo piú sicuro mediante questi fili conduttori che soccorrono tanto alla vista quanto alla memoria (*Opere*, vol. I, p. 981).

E all'inizio del *Viaggio in Italia*:

Fino a Tirschenreuth, il suolo si eleva ancora e le acque vi vanno a ritroso, scorrendo verso l'Eger e l'Elba. Da Tirschenreuth in poi si torna gradatamente a discendere verso sud, mentre le acque affluiscono al Danubio. Io mi formo subito un concetto di qualsiasi regio-

ne, prestando attenzione alla direzione dei più piccoli corsi d'acqua e al bacino fluviale al quale appartengono. In questo modo, con un po' di riflessione si può distinguere, anche nelle contrade che si attraversano di sfuggita, il rapporto tra i monti e le valli (*ibid.*, vol. II, pp. 429-30).

Di questo metodo di osservazione delle contrade Goethe parla anche negli *Annali* (cfr., ad esempio, p. 161).

Il segno vivo e dinamico dei fiumi e dei ruscelli fluenti dà una rappresentazione perspicua dei bacini idrici del paese, dei rilievi del suo terreno, dei suoi confini e legami naturali, delle sue vie d'acqua e di terra e dei suoi valichi, dei luoghi fecondi e aridi, ecc. Non è un astratto paesaggio geologico e geografico, poiché per Goethe in esso si rivelano le potenzialità della vita storica; è un'arena dell'evento storico, un confine ben tracciato per l'alveo spaziale lungo il quale scorrerà la fiumana del tempo storico. Nel vivo, perspicuo, visibile sistema delle acque, dei monti, delle valli, dei confini e delle vie si dispone l'uomo storicamente attivo: per costruire, prosciugare paludi, aprire strade attraverso i fiumi e le montagne, lavorare le viscere della terra, coltivare le valli irrigate, ecc. È garantito il carattere *essenziale* e *necessario* dell'attività storica dell'uomo. E se l'uomo farà delle guerre, sarà comprensibile il *modo* in cui le farà (cioè anche qui ci sarà una necessità).

Negli *Annali* del 1817 Goethe racconta:

Di non poca chiarezza nel campo della geologia e della geografia io sono debitore alla carta dei rilievi europei composta da Sorriot. Mi è diventato subito chiaro quanto infido sia in Spagna il terreno per un condottiero (con un esercito regolare) e quanto favorevole esso sia per le guerriglie. Sulla mia carta della Spagna ho tracciato il suo *spartiacque* fondamentale e mi sono subito diventati chiari e comprensibili ogni itinerario di viaggio, ogni campagna militare, ogni inizio di carattere regolare e irregolare (*Annalen* cit., p. 303).

Goethe non vuole e non può vedere e pensare una località, un paesaggio naturale come qualcosa di astratto, alla luce, per così dire, della sua autosufficiente naturalità: esso deve essere illuminato dall'attività umana e dagli eventi storici, e ogni frammento di spazio terrestre deve essere inserito nella storia dell'umanità, fuori della quale esso è morto e incomprensibile e non si sa che farne. Ma, d'altra parte, anche di un evento storico, di un astratto ricordo storico non si sa che fare, se non lo si localizza nello spazio terrestre, se non è comprensibile (visibile) la *necessità* del suo attuarsi in un tempo e in un luogo determinati.

È questa visibile concreta *necessità* della creazione umana e dell'evento storico che Goethe vuole svelare. Ogni fantasia, ogni elucubrazione, ogni ricordo sognante, ogni giudizio astratto devono essere raffrenati, repressi, aboliti e devono cedere il posto al lavoro dell'occhio che contempla la necessità della realizzazione e della creazione in un *luogo* e in un *tempo determinati*. «Tengo sempre gli occhi aperti e m'imprimo profondamente le cose nella memoria. Quanto ai giudizi, vorrei fare a meno d'esprimerne; ma non è possibile» (*Opere* cit., vol. II, p. 570). E poco oltre, dopo aver osservato quanto sia difficile farsi un'idea delle antichità in base alle rovine superstiti, aggiunge:

Ben altrimenti accade rispetto a ciò che si chiama *suolo classico*. Se noi, qui, non ci abbandoniamo ai voli della fantasia, e se consideriamo questo suolo nella sua realtà, proprio come si presenta da sé, esso rimane sempre il teatro definitivo dei più grandi avvenimenti. Io ho osservato finora le cose anche con l'occhio del geologo e del paesista, appunto per tenere in freno la foga dell'immaginazione e del sentimento, e per conservare in tal modo una visione serena e indipendente dei luoghi. Così la storia si riannoda meravigliosamente e vivacemente ai vari luoghi, senza che si arrivi a comprendere come ciò avvenga in noi. Ecco perché io provo il più acuto desiderio di legger Tacito a Roma (*ibid.*, p. 571).

Dunque nello spazio correttamente inteso e oggettivamente visto (senza l'aggiunta di fantasia e sentimenti) si manifesta l'interna visibile necessità della storia (cioè di un determinato processo storico, di determinati eventi).

Lo stesso carattere internamente necessario lo ha, per Goethe, anche la creatività dei popoli antichi.

Sono salito a Spoleto e sono anche stato sull'acquedotto, che nel tempo stesso è ponte fra una montagna e l'altra. Le dieci arcate che sovrastano a tutta la valle, costruite di mattoni, resistono sicure attraverso i secoli, mentre l'acqua scorre perenne da un capo all'altro di Spoleto. È questa la terza opera degli antichi, che ho innanzi a me e di cui osservo la stessa impronta, sempre grandiosa. L'arte architettonica degli antichi è veramente una seconda natura, che opera conforme agli usi e agli scopi civili. È così che sorge l'anfiteatro, il tempio, l'acquedotto. E adesso soltanto sento con quanta ragione ho sempre trovato detestabili le costruzioni fatte a capriccio, come ad esempio il Winterkasten sul Weissenstein: un nulla che non serve a nulla, o tutt'al più una enorme bomboniera; e così dicasi di mille altre cose: cose tutte nate morte, perché ciò che veramente non ha più in sé una ragione di esistere, non ha vita, e non può essere grande, né diventare grande (*ibid.*, p. 570).

La creazione umana possiede una sua logica interiore: essa deve essere umana (e civilmente utile), ma deve essere *necessaria*, conseguente e vera come la natura. Ogni arbitrarietà, ogni astratta fantasia provoca in Goethe un senso di ripugnanza.

Non l'astratta giustezza morale (l'astratta giustizia, idealità, ecc.), ma la *necessità* della creazione e di ogni atto storico contava per Goethe. È questo che traccia un confine nettissimo tra lui e Schiller, tra lui e la maggior parte dei rappresentanti dell'età dell'illuminismo coi loro criteri astrattamente morali o razionali.

La necessità, come già abbiamo rilevato, divenne il centro organizzatore del sentimento goethiano del tempo. Egli voleva unire insieme e legare il presente, il passato e il futuro con l'anello della necessità. Questa necessità goethiana era molto lontana sia dalla necessità del fato, sia da quella meccanica naturale (in senso naturalistico). Era una necessità visibile, concreta, materiale, ma storica, creativa.

Il vero vestigio-segno della storia è umano e necessario e in esso lo spazio e il tempo sono stretti in un sol nodo indissolubile. Lo spazio terrestre e la storia umana sono inscindibili tra loro nella concreta visione totale di Goethe. Questo rende il tempo storico nella sua opera così denso e materializzato, mentre lo spazio è così intenso e pieno d'umano significato.

Tale è, prima di tutto, la necessità nella creazione artistica. A proposito delle lettere italiane di Winckelmann Goethe dice:

Oltre gli oggetti della Natura, che in tutti i suoi particolari è vera e conseguente, nulla parla a voce così alta come l'esempio di un valentuomo di talento, o come l'arte vera, che è altrettanto logica della Natura. Questo si può sentir bene qui a Roma, dove tanti capricci hanno imperversato e dove tante pazzie son rimaste eterne per forza di potenza e di ricchezza (*ibid.*, p. 603).

Proprio a Roma Goethe sente con particolare acutezza questa incredibile densità del tempo storico, la sua fusione con lo spazio terrestre:

La storia, osserverò in particolare, si legge qui ben diversamente che nel resto del mondo. Altrove, si legge dall'infuori al di dentro; ma qui sembra di leggerla dal di dentro al di fuori; tutto si schiera intorno a noi e tutto riprende il suo cammino da noi. E ciò vale non soltanto per la storia romana, ma per la storia universale. Da questa città io posso accompagnare i conquistatori fino al Weser e fino all'Eufrate... (*ibid.*, p. 609).

Oppure ancora:

Quello che già nella Storia naturale, mi accade ora anche in quest'altro campo: qui in fatti si riattacca tutta la storia del mondo ed io considero come un mio secondo natalizio, come una vera rinascita, il giorno in cui sono arrivato a Roma (*ibid.*, p. 602).

E in un altro punto, giustificando la sua intenzione di visitare la Sicilia, dice:

La Sicilia mi richiama l'Asia e l'Africa; trovarsi nel centro meraviglioso, dove convergono tanti raggi della storia universale, non è cosa da nulla (*ibid.*, p. 689).

L'essenza del tempo storico in una piccola fetta di terra a Roma, la *visibile* coesistenza di varie epoche in essa rende il contemplante quasi partecipe del grande consiglio dei destini universali. Roma è il grande cronotopo della storia umana:

A considerare un'esistenza che risale a duemila anni e più, trasfigurata dalla vicenda dei tempi in modo così vario e talora così radicale, mentre sono pur sempre quello stesso suolo, quegli stessi colli, spesso perfino le stesse colonne e le stesse mura, e perfino nella popolazione si vedono ancora le stimmate del carattere antico, si finisce col diventare contemporanei dei grandi disegni del destino; ed ecco perché in sul principio riesce difficile all'osservatore il discernere come Roma sia succeduta a Roma, e non soltanto la nuova sopra la antica, ma le varie epoche dell'antica e della nuova l'una sull'altra (*ibid.*, p. 582).

Il sincronismo, la coesistenza dei tempi in un sol punto dello spazio, dello spazio di Roma, rivela per Goethe la «pienezza del tempo» come egli la sentiva nel suo periodo classico (il viaggio italiano è il punto culminante di tale periodo):

Comunque sia, il modo di intendere un'opera d'arte dev'essere lasciato completamente libero a tutti. In quest'escursione io ho avuto la vera intuizione, il sentimento, il concetto di ciò che si potrebbe chiamare nel senso più alto la presenza del suolo classico; voglio dire la convinzione, formatasi nello spirito mediante i sensi, che qui fu la vera grandezza, e che qui è e qui sarà. Che anche le cose grandi e superbe periscano, è nella natura del tempo e degli elementi morali e fisici che agiscono reciprocamente e incondizionatamente. In questa scorsa generale ai monumenti, noi siamo potuti passare senza tristezza davanti a tante distruzioni, anzi abbiamo avuto da rallegrarci al vedere tante cose ancora conservate e tante altre ricostruite e più splendide e in proporzioni più imponenti che mai per lo passato.

San Pietro è senza dubbio concepito grandiosamente, anzi più grandiosamente e audacemente di qualsiasi altro tempio antico; in-

nanzi ai nostri occhi non è passato soltanto quello che due mila anni hanno dovuto distruggere, ma anche quello che una cultura più progredita ha potuto poi novellamente produrre.

Lo stesso fluttuare del gusto d'arte, il continuo sforzo per raggiungere il semplice grandioso, il ritorno al piccolo e complicato, tutto indicava vita e movimento; arte e storia dell'umanità, tutto stava sincronicamente sotto i nostri occhi.

Non ci deve abbattere il pensiero che la grandezza è passeggera; ma piuttosto, riflettendo che il passato è stato grande, dobbiamo acquistare coraggio per produrre anche noi qualche cosa di notevole, che alla sua volta, anche quando sarà caduto in rovina, ecciti i posteri a una nobile attività, come non hanno mai mancato di fare i nostri predecessori (*ibid.*, pp. 944-45).

Abbiamo fatto questa lunga citazione per concludere con essa la serie di citazioni da noi già fatte. Purtroppo, in questa riflessione finale sulle sue impressioni romane Goethe non ha ripetuto il motivo della necessità che per lui era stato l'effettivo elemento connettivo dei tempi. Perciò il paragrafo conclusivo della citazione, che introduce il nuovo motivo delle generazioni storiche (ne troveremo una trattazione più profonda nel *Wilhelm Meister*), semplifica e riduce alquanto – nello spirito delle *Idee** di Herder – la visione storica di Goethe.

Tiriamo le somme della nostra analisi preliminare della visione del tempo di Goethe. Le caratteristiche principali di questa visione: la fusione dei tempi (del passato col presente), la pienezza e la nitidezza della visibilità del tempo nello spazio, l'inscindibilità del tempo dell'evento dal concreto luogo del suo attuarsi (*Localität und Geschichte*), la visibile essenziale connessione dei tempi (del presente e del passato), il carattere creativamente attivo del tempo (del passato nel presente e dello stesso presente), la necessità che compenetra il tempo e lega il tempo allo spazio e i tempi tra loro e, infine, sulla base della necessità compenetrante il tempo localizzato, l'inclusione del futuro, che compie la pienezza del tempo nelle immagini di Goethe.

È necessario mettere in particolare rilievo i momenti della necessità e della pienezza del tempo. Goethe, strettamente legato al sentimento del tempo che si era risvegliato nel XVIII secolo e che in terra germanica aveva raggiunto il suo vertice con Lessing, Winckelmann e Herder, in questi due momenti supera la

* Delle corrispettive loro parti Goethe prese conoscenza proprio in Italia.

limitatezza dell'età dell'illuminismo, la sua astratta moralità, razionalità e utopicità. D'altra parte, la comprensione della necessità come necessità umana, creativa, storica (la «seconda natura», acquedotto che fa da ponte tra una montagna e l'altra) lo separa dal materialismo meccanicistico di Holbach e degli altri (si veda il suo giudizio sul *Sistema della natura* nell'undicesimo libro di *Poesia e verità*). Questi stessi due momenti separano nettamente Goethe anche dalla successiva storicità romantica.

Tutto ciò ci fa vedere l'estrema cronotopicità della visione e del pensiero di Goethe in tutti i campi e in tutte le sfere della sua svariatissima attività. Tutto ciò che egli vedeva, lo vedeva non *sub specie aeternitatis*, come il suo maestro Spinoza, ma nel tempo e *nel potere del tempo*. Ma il potere di questo tempo è un potere produttivo-creativo. Tutto – dall'idea più astratta al frammento di pietra sul greto di un ruscello – porta su di sé il marchio del tempo, tutto è saturo di tempo e nel tempo acquista la sua forma e il suo senso. Perciò tutto è intenso nel mondo di Goethe: in esso non vi sono luoghi morti, immobili, inerti, non c'è uno sfondo immutabile, non ci sono una scenografia e un ambiente che non partecipano all'azione e al divenire (agli eventi). D'altra parte, questo tempo in tutti i suoi momenti essenziali è localizzato nello spazio concreto, impresso in esso. Nel mondo di Goethe non ci sono eventi, intrecci, motivi temporali che siano indifferenti a un determinato punto spaziale di attuazione e che potrebbero attuarsi dovunque e in nessun luogo (gli intrecci e i motivi «eterni»). In questo mondo tutto è *tempospazio*, autentico *cronotopo*.

Di qui il mondo irripetibilmente concreto e visibile dello spazio e della storia umana, al quale si riferiscono tutte le immagini della creatività di Goethe e che funge da mobile sfondo e da inesauribile fonte della sua visione e raffigurazione artistica. Tutto è visibile, tutto è concreto, tutto è corporeo, tutto è materiale in questo mondo e nello stesso tempo tutto è intenso, dotato di senso e creativamente necessario.

La grande forma epica (il grande epos), compreso il romanzo, deve dare un quadro totale del mondo e della vita, deve riflettere *tutto* il mondo e *tutta* la vita. Nel romanzo tutto il mondo e tutta la vita sono dati dal punto di vista della *totalità di un'epoca*. Gli eventi raffigurati nel romanzo devono in un certo senso *sostituire* tutta la vita di un'epoca. In questa capa-

cità di sostituire la totalità reale sta la loro essenzialità artistica. A seconda del grado di questa essenzialità e, quindi, dell'importanza artistica i romanzi sono assai differenti tra loro. Essi, prima di tutto, dipendono dal grado in cui penetrano nella totalità reale del mondo, dalla quale viene astratta l'essenza messa in forma nell'insieme del romanzo. «Tutto il mondo» e la sua storia, in quanto realtà contrapposta al romanziere, erano profondamente mutati ai tempi di Goethe. Ancora tre secoli prima «tutto il mondo» era una sorta di simbolo che non poteva essere adeguatamente rappresentato da alcun modello, da alcuna mappa o globo. Nel simbolo «tutto il mondo» il visibile e il conoscibile, il tangibilmente reale era un piccolo e discontinuo frammento dello spazio terrestre e un altrettanto minuscolo e avulso segmento del tempo reale, mentre tutto il resto si perdeva in modo fluttuante nella nebbia, si confondeva e si intrecciava coi mondi trascendenti, con l'ideale, col fantastico, con l'utopico. Il fatto non era soltanto che il trascendente e il fantastico integravano la povera realtà e unificavano i frammenti del reale, conferendogli la forma di una mitologica totalità. Il trascendente disorganizzava e dissanguava questa realtà presente. La compattezza reale del mondo era dissolta e disgregata da questa componente del trascendente, che impediva al mondo e alla storia reali di raccogliersi e compiersi in un unico tutto compatto e pieno. Il futuro trascendente, staccato dall'orizzontale dello spazio e del tempo terrestre, si levava come una verticale trascendente rispetto al flusso reale del tempo, dissanguando il futuro reale e lo spazio terrestre in quanto arena di questo futuro reale, conferendo ad ogni cosa un significato simbolico e svalutando e rifiutando tutto ciò che non si concedeva a un'interpretazione simbolica.

Nel Rinascimento «tutto il mondo» cominciò a condensarsi in un insieme reale e compatto. La terra prese stabilmente forma sferica e occupò un posto determinato nello spazio reale dell'universo ed essa stessa cominciò ad acquistare una determinatezza geografica (lungi ancora dalla compiutezza) e un senso storico (ancora non completo). In Rabelais e in Cervantes vediamo un'essenziale condensazione della realtà, non più dissanguata da una conclusione trascendente; ma si tratta di una realtà che si eleva sullo sfondo ancora molto fluttuante e nebuloso del mondo intero e della storia umana.

Il processo in cui il mondo reale assunse forma compiuta,

piena, integra, giunse a una sua prima conclusione nel XVIII secolo, proprio al tempo di Goethe. Si determinò la posizione del globo terrestre nel sistema solare e il suo rapporto con gli altri mondi di questo sistema, si determinarono le sue dimensioni, i mari e i continenti, la composizione geologica, i suoi paesi, i suoi popoli, le sue vie di comunicazione, ecc., e il mondo acquistò un senso e divenne realmente storico. Il fatto non sta nella quantità delle grandi scoperte, dei nuovi viaggi, delle conoscenze acquisite, ma nella nuova *qualità* della comprensione del mondo reale che si ebbe come risultato di tutto questo: la nuova, *reale* unità e totalità del mondo da fatto di coscienza astratta, costruzioni teoriche e *rari libri* divenne fatto di coscienza concreta (comune) e orientamento pratico, di libri comuni e riflessioni quotidiane, legandosi a immagini visive consolidate e facendosi unità concreta e visibile; a ciò che non era dotato di immediata visibilità si potevano trovare equivalenti visibili. In questa concretizzazione e visualizzazione un ruolo grandissimo fu svolto dal contatto materiale (economico e, su questa base, culturale) enormemente accresciuto con quasi tutto il mondo geografico e dal contatto tecnico con le complesse forze della natura (effetto visibile dell'applicazione di queste forze). Una cosa come la legge newtoniana della gravitazione universale, oltre al suo diretto significato scientifico e filosofico, contribuì enormemente alla visualizzazione del mondo e rese quasi concretamente visibile e tangibile la nuova unità del mondo reale, il suo nuovo sistema di leggi.

Il XVIII secolo, il più astratto e antistorico, in realtà fu il tempo della concretizzazione e visualizzazione del nuovo mondo reale e della sua storia. Da mondo del saggio e del dotto esso divenne mondo della comune coscienza lavorativa dell'uomo d'avanguardia.

La lotta filosofica e pubblicistica degli illuministi contro tutto ciò che di trascendente e autoritario aveva impregnato le concezioni, l'arte, il sistema di vita, l'ordinamento politico, ecc., svolse un enorme ruolo in questo processo di depurazione e concentrazione della realtà. A guardar le cose in modo superficiale, a causa della critica illuministica il mondo sembrò diventare qualitativamente più povero, poiché effettivamente di reale in esso risultò esserci molto meno di quanto non si credesse prima e la massa assoluta di realtà sembrò contrarsi: il mondo si fece più povero e più arido³. Ma questa astratta cri-

tica negativa degli illuministi, spezzando i residui delle saldature col trascendente e dell'unità mitica, aiutava la realtà a raccogliersi e concentrarsi nell'insieme visibile del mondo nuovo. Nella realtà in via di concentrazione si rivelarono nuovi aspetti e infinite prospettive. E questa produttività positiva dell'età dell'illuminismo raggiunge una sua vetta nell'opera di Goethe.

Questo processo, in cui il mondo reale assunse forma compiuta e integra, può essere osservato nella biografia creativa di Goethe. Non è questo il luogo per parlarne col debito agio. Basterà dire che una buona mappa dei rilievi montuosi d'Europa era per lui ancora un avvenimento. Nella biblioteca di lavoro di Goethe era molto grande il posto occupato dai libri di viaggio e di geografia (il loro posto era grande già nella biblioteca del padre di Goethe), di archeologia e di storia (soprattutto di storia dell'arte).

Questo processo, in cui il mondo assunse forma concreta, visuale, integra, lo ripetiamo, era ancora soltanto in corso di compimento. Di qui la sorprendente freschezza e espressività che tutto ciò assunse in Goethe. Nuovi erano i «raggi storici» che partivano da Roma e dalla Sicilia, nuova e fresca era la stessa sensazione della pienezza della storia *universale* (Herder).

Per la prima volta nei romanzi di Goethe (negli *Anni di noviziato* e negli *Anni di peregrinazione*) la totalità del mondo e della vita nell'ottica dell'epoca è riferita a questo nuovo mondo reale concretizzato, visualizzato, reso integro. Dietro il tutto del romanzo c'è questa grande totalità reale del mondo e della storia. Ogni grande romanzo in tutte le epoche di sviluppo di questo genere è stato enciclopedico. Enciclopedico è il *Gargantua e Pantagruele*, enciclopedico è il *Don Chisciotte*, enciclopedico è il grande romanzo barocco (non dico poi l'*Amadigi* e i *Palmerini*). Ma nei romanzi rinascimentali, nei tardi romanzi cavallereschi (*Amadigi*) e nei romanzi barocchi si tratta appunto di un enciclopedismo che ha carattere astrattamente libresco e che dietro di sé non aveva un *modello* della totalità universale.

Per questo anche la selezione dell'essenziale e il suo arrotondamento nella totalità romanzesca fino alla metà del XVIII secolo (fino a Fielding, Sterne e Goethe) avevano un diverso carattere.

Naturalmente, quella concentrazione essenziale della tota-

lità della vita che dev'essere un romanzo (e, in generale, ogni epos), non è affatto un'esposizione riassuntiva di tutta questa totalità, un compendio di tutte le sue parti. È ovvio che non è così. E questo, naturalmente, non c'è neppure nei romanzi di Goethe. L'azione qui avviene in un settore limitato dello spazio terrestre e abbraccia un intervallo assai breve del tempo storico. Tuttavia dietro il mondo del romanzo qui c'è sempre questo nuovo mondo integro; è tutto questo mondo che invia nel romanzo i suoi rappresentanti-sostituti, i quali riflettono la sua nuova e reale pienezza e concretezza (geografica e storica nel senso più ampio di queste parole). Certo, non tutto trova posto nel romanzo, ma dietro ogni sua figura si sente la compatta totalità del mondo reale; ogni figura vive proprio in questo mondo, acquistandovi la propria forma. La reale pienezza del mondo determina anche il tipo dell'essenzialità. Il romanzo, è vero, contiene ancora elementi utopici e simbolici, ma anche il loro carattere e le loro funzioni sono diventate del tutto diverse. Tutto il carattere delle figure del romanzo è determinato dal nuovo rapporto in cui esse sono entrate con la nuova, ormai reale totalità del mondo.

Tratteremo brevemente qui questo nuovo rapporto col nuovo mondo, prendendo come materiale i progetti creativi di Goethe (l'analisi dei romanzi sarà fatta successivamente).

Nelle sue opere autobiografiche – in *Poesia e verità*, nel *Viaggio in Italia*, negli *Annali* – Goethe racconta in modo particolareggiato una serie di suoi progetti artistici che o non si sono realizzati «sulla carta», o si sono realizzati solo frammentariamente. Tali sono *Maometto*, *L'ebreo errante*, *Nausicaa*, *Tell*, *Pyrmont* (come lo chiameremo convenzionalmente) e, infine, la fiaba per bambini *Il novello Paride* e un romanzo epistolare in più lingue sempre per bambini. Ci soffermeremo su alcuni di essi, in quanto più caratteristici per la cronotopicità dell'immaginazione artistica di Goethe.

Caratteristica per un suo aspetto è già la fiaba *Il novello Paride* (*Poesia e verità*, libro II). Questo aspetto è l'esatta designazione del luogo reale dove si è svolto l'evento favoloso raccontato: una parte delle mura cittadine di Francoforte dette «mura mala»; qui effettivamente si trovava una nicchia con una fontana, una lapide con un'iscrizione e dietro il muro si levavano dei vecchi noci. A questi contrassegni reali del luogo la fiaba aggiungeva una misteriosa porticina e avvicinava tra loro

la nicchia e la fontana, i noci e la lapide. In seguito, questi tre oggetti sembravano spostarsi, ora avvicinandosi di nuovo, ora allontanandosi l'uno dall'altro. Questa confusione tra i reali contrassegni spaziali e quelli favolosi creava il particolare fascino della fiaba: l'intreccio favoloso s'inseriva nella realtà visibile e quasi sorgeva direttamente da quelle antiche «mura mala» avvolte di leggende, con la fontana e la profonda nicchia, i vecchi noci e la lapide. Questo aspetto della fiaba esercitò un influsso particolare anche sui piccoli ascoltatori di Goethe: ognuno di essi faceva un pellegrinaggio alle «mura mala» per guardare gli oggetti reali: la nicchia, la fontana, i noci. Con questa fiaba Goethe creò una sorta di «leggenda locale», sulla cui base si formò quasi un piccolo «culto locale» (il pellegrinaggio alle «mura mala»).

Questa fiaba fu scritta da Goethe nel 1757-58. In quegli stessi anni un identico «culto locale», ma ormai di grandi proporzioni fu creato sulle rive del lago di Ginevra, nel luogo in cui si svolgono gli eventi della *Nuova Eloisa* di Rousseau. Un analogo «culto locale» era stato creato prima dalla *Clarissa Harlowe* di Richardson e più tardi fu creato il «culto locale» di Werther; in Russia un culto simile fu legato alla *Povera Liza* di Karamzin.

Questi originali «culti locali» suscitati da opere letterarie sono una particolarità caratteristica della seconda metà del XVIII secolo che dimostra un certo riorientamento dei personaggi romanzeschi nei riguardi della realtà. Il personaggio romanzesco sentì una sorta di aspirazione organica a fissarsi in un tempo determinato e, soprattutto, in un determinato concreto e visibile luogo dello spazio. Non si tratta qui della realistica artistica del personaggio in quanto tale (cosa che, naturalmente, non richiede la precisa determinatezza geografica, l'«autenticità» del luogo d'azione). Quest'epoca è caratterizzata proprio dall'immediata *realtà geografica* del personaggio e persino non tanto dalla sua verosimiglianza interiore, quanto dall'idea di un evento che è accaduto realmente, che si è svolto cioè *nel tempo reale* (di qui, in particolare, anche il modo, caratteristico del sentimentalismo, di considerare l'immagine artistica dell'uomo come un uomo vivo, il «realismo ingenuo» artisticamente intenzionale del personaggio e della sua percezione da parte del pubblico). Il rapporto del personaggio col nuovo mondo geograficamente e storicamente concreto e vi-

sualizzato si manifesta qui in forma elementare, ma netta e perspicua. Questi «culti locali» sono prima di tutto una prova del modo assolutamente *nuovo di sentire lo spazio e il tempo* che si afferma nell'opera d'arte.

La tendenza alla localizzazione geografica concreta si manifesta anche nel romanzo plurilingue, sempre per bambini, al quale Goethe lavorò un po' più tardi (si veda *Poesia e verità*, libro IV).

Per questa forma straordinaria cercai un po' di contenuto, studiando la geografia delle regioni dove stavano i miei personaggi e inventando per quelle aride località ogni sorta di umane vicende, che avevano una certa parentela col carattere delle persone e la loro occupazione (*Opere cit.*, vol. II, p. 691).

Anche qui, come si vede, si manifesta la stessa caratteristica umanizzazione delle località geografiche concrete.

Nel *Viaggio in Italia* Goethe parla dell'origine e del carattere del progetto del dramma *Nausicaa*. Questo progetto nacque in Sicilia, dove le figure dell'*Odissea* sorgevano direttamente davanti a Goethe dal paesaggio marino e insulare di quel paese.

Questa favola semplice potrebbe diventare interessante per la ricchezza dei motivi subordinati e specialmente per quel non so che di marino e di isolano dell'esecuzione vera e propria, e del suo tono particolare (*ibid.*, p. 776).

E un po' più oltre:

Ora che tutte queste spiagge e i promontori e i seni e i golfi, isole e penisole, rocce e coste sabbiose, colline verdeggianti, dolci pascoli, campagne feconde, giardini di delizie, alberi rari, viti rampicanti, montagne perdute tra le nubi e pianure sempre ridenti, e scogli e secche, e questo mare, che tutto circonda con tanta varietà e in tanti modi diversi - ora, dico, che tutto questo è presente nel mio spirito, ora soltanto l'*Odissea* è per me una parola viva (*ibid.*, p. 801).

Ancor più caratteristico in questo senso è il progetto di *Guiglielmo Tell*, le cui figure sorsero direttamente dalla viva contemplazione delle corrispondenti località storiche della Svizzera. Negli *Annali* Goethe racconta:

Quando nel tragitto di andata e ritorno (durante il viaggio in Svizzera, 1797) osservai con occhio libero e aperto il Lago dei Quattro Cantoni, Schwyz, Flüelen e Altdorf, la mia immaginazione fu spinta a popolare di personaggi questi luoghi, che costituiscono un

paesaggio grandioso (*ungeheur*). E quali altre figure potevano presentarsi alla mia immaginazione con piú prontezza dell'immagine di Tell e dei suoi contemporanei? (*Annalen* cit., pp. 141-42).

Tell si presentò a Goethe come l'incarnazione del popolo («eine Art von Demos») nella persona di un erculeo portatore, che per tutta la vita aveva trasportato pesanti pelli di animali e altre mercanzie attraverso le montagne del suo paese.

Soffermiamoci, infine, sul progetto nato durante il soggiorno di Goethe a Pymont.

La località di Pymont è satura di tempo storico. Essa è menzionata dagli scrittori latini. Gli avamposti di Roma giungevano fin lí e di lí passava uno di quei raggi della storia mondiale che Goethe aveva visto partire da Roma. Si sono conservati ancora gli antichi bastioni; le colline e le valli parlano dei combattimenti avvenuti; i resti dell'antichità si sono conservati anche nell'etimologia dei nomi di varie località e montagne e nelle consuetudini della popolazione; dovunque si vedono i segni del passato storico che impregna lo spazio.

Qui ti senti come chiuso in un cerchio magico, - dice Goethe, - identifichi il passato col presente, contempi lo spazio universale attraverso il prisma dell'ambiente spaziale immediatamente vicino e, infine, ti senti in uno stato gradevole, poiché per un istante sembra che ciò che v'è di piú inafferrabile si sia fatto oggetto di contemplazione immediata (*ibid.*, p. 81).

Qui, in queste condizioni particolari, nasce il progetto di un'opera che doveva essere scritta nello stile della fine del XVI secolo. Tutto lo schema dell'intreccio abbozzato da Goethe si intesse assai sottilmente coi motivi della località e della sua, per così dire, trasformazione storica. È raffigurato il movimento spontaneo del popolo verso la sorgente miracolosa di Pymont. Alla testa del movimento si mette un cavaliere che lo organizza e conduce il popolo a Pymont. Viene mostrata la varietà sociale e caratterologica delle masse popolari. Il momento essenziale è la costruzione del nuovo villaggio e la parallela differenziazione sociale col formarsi della nobiltà. Il tema centrale è il lavoro svolto dalla volontà umana, creativamente organizzatrice, sul materiale grezzo del movimento spontaneo di massa. Il risultato è la nascita di una nuova città nell'antico luogo storico di Pymont. In conclusione si introduce il motivo della futura grandezza di Pymont sotto forma di una profezia pronunciata da tre strani forestieri: un giovane, un uomo e un

vegliardo (simbolo delle generazioni storiche). Tutto questo progetto non è che un tentativo di trasformare in intreccio quella volontà storicamente creativa, sia spontanea delle masse sia organizzatrice dei capi, della quale Pymont è la traccia immediatamente visibile o, in altre parole, di cogliere e di fissare nella «contemplazione immediata» l'«inafferrabile» corso del tempo storico.

Sono questi i progetti creativi irrealizzati di Goethe. Essi sono tutti profondamente cronotopici. Il tempo e lo spazio si fondono qui in un'unità indissolubile, sia nell'intreccio che nelle sue singole figure. Da punto di partenza dell'immaginazione creativa per lo piú serve una località determinata e del tutto concreta. Ma non si tratta di un paesaggio astratto, pervaso dello stato d'animo del contemplante, bensí di un pezzo di storia umana, di tempo storico condensato nello spazio. Perciò l'intreccio (l'insieme degli eventi raffigurati) e i personaggi non vi giungono dal di fuori, non sono aggiunti come frutto d'invenzione al paesaggio, ma si manifestano in esso come presenti fin dal principio, come le forze creative che hanno conferito forma e umanità a questo paesaggio, lo hanno reso traccia parlante del moto della storia (del tempo storico) e, in una certa misura, hanno predeterminato anche il suo corso ulteriore, ovvero come le forze creative di cui ha bisogno la data località in quanto si tratta degli organizzatori e dei continuatori del processo storico in essa incarnato.

Questo approccio alla località e alla storia, la loro indissolubile unità e reciproca penetrazione divennero possibili solo perché la località cessò di essere parte della natura astratta e parte di un mondo indeterminato, discontinuo e solo simbolicamente compiuto (integrato), e l'evento cessò di essere il segmento di un tempo ugualmente indeterminato, dovunque uguale a se stesso, reversibile e simbolicamente integrabile. La località diventò parte insostituibile di un mondo geograficamente e storicamente determinato, di *questo* mondo della storia umana perfettamente reale e in via di principio aperto allo sguardo, mentre l'evento diventò un momento, essenziale e non spostabile nel tempo, di questa determinata storia umana che si compie in questo, e soltanto in questo mondo umano geograficamente determinato. Come risultato di questo processo di reciproca concretizzazione e penetrazione il mondo e

la storia non divennero piú poveri e piú piccoli, anzi si fecero densi, compatti e pieni di possibilità creative di ulteriore infinito divenire e sviluppo *reali*. Il mondo di Goethe è un *seme germinante*, interamente reale, visibile e, nello stesso tempo, pieno di un futuro reale che da esso cresce.

Fu questo nuovo modo di sentire lo spazio e il tempo che fece mutare in modo radicale l'orientamento del personaggio, il quale cominciò a provare un'insuperabile aspirazione a un posto e a un tempo determinati in questo mondo, diventato determinato e reale. Questo nuovo orientamento si manifesta sia nella forma elementare (ma netta) dei «culti locali» ingenuamente realistici degli eroi letterari, sia anche, in una forma piú profonda e complessa, in opere come il *Wilhelm Meister*, che si trovano al limite tra il romanzo e il nuovo grande epos.

Consideriamo un altro, di poco precedente grado di sviluppo del sentimento del tempo nel XVIII secolo: quello di Jean-Jacques Rousseau.

Anche l'immaginazione artistica di Rousseau era cronotopica. Egli scoprì per la letteratura (e precisamente per il romanzo) un cronotopo particolare e molto importante: la «natura» (anche se questa scoperta, come tutte le scoperte autentiche, fu preparata da secoli di sviluppo precedente)⁴. Egli aveva una profonda capacità di sentire il tempo nella natura. Il tempo della natura e il tempo della vita umana entrarono, in Rousseau, in un rapporto strettissimo di azione e penetrazione reciproca. Ma il momento della storicità reale del tempo era ancora molto debole. Per Rousseau, dallo sfondo ciclico del tempo naturale si staccarono soltanto il tempo idillico (anch'esso ancora ciclico) e il tempo biografico, che già supera la ciclicità, ma non sfocia ancora interamente nel tempo storico reale. Perciò anche il momento della necessità storico-creativa era quasi del tutto estraneo a Rousseau.

Contemplando il paesaggio, Rousseau, come Goethe, lo popola di figure umane, lo umanizza. Ma queste figure non sono i creatori e i costruttori, bensì persone di vita idillica e biografico-individuale. Di qui deriva che in lui anche il sistema dell'intreccio narrativo è povero (per lo piú l'amore con le sue sofferenze e le sue gioie e il lavoro idillico) e il futuro ha il carattere utopico del «secolo d'oro» (l'inversione storica⁵) ed è privo di necessità creativa.

Durante il suo viaggio a piedi a Torino Rousseau ammira il paesaggio agreste e lo popola di figure della sua immaginazione.

Immaginavo rustici festini nelle case; sui prati il piacere dei giochi, lungo i corsi d'acqua i bagni, le passeggiate, la pesca; sugli alberi, la delizia dei frutti; voluttuosi convegni alla loro ombra; sulle montagne, tinozzi colmi di latte e di panna, un ozio beato, la pace, la semplicità, il piacere di camminare senza meta (J.-J. Rousseau, *Le confessioni*, Torino 1955, pp. 65-66).

In una lettera a Malesherbes (del 26 gennaio 1762) il momento utopico dell'immaginazione artistica di Rousseau si manifesta con ancora maggiore chiarezza:

Io la popolai [la natura] subito di esseri cari al mio cuore [...] e trasportai negli asili della natura uomini degni di abitarla. Mi formai una società affascinante [...] feci rinascere un secolo d'oro secondo la mia fantasia, e riempiendo questi bei giorni di tutte le scene della mia vita che mi avevano lasciato dei dolci ricordi e di tutte quelle che il mio cuore poteva desiderare ancora, mi commuovevo fino alle lacrime, pensando ai veri piaceri dell'umanità, piaceri così deliziosi e puri e che sono ormai così lontani dagli uomini (J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, vol. X, Paris 1872, p. 306).

Queste ammissioni di Rousseau già di per sé sono molto indicative, ma diventano lampanti se le si mette a confronto con quelle corrispondenti di Goethe, da noi sopra riportate. Invece dell'uomo come creatore e costruttore fa qui la sua comparsa l'uomo idillico del piacere, del gioco e dell'amore. La natura, quasi evitando la storia col suo passato e presente, offre direttamente spazio al «secolo d'oro», cioè al passato utopico trasferito in un utopico futuro. La pura e beata natura offre spazio ad uomini puri e beati. L'oggetto del desiderio, dell'ideale è staccato qui dal tempo reale e dalla necessità: esso non è necessario, ma appunto ancora soltanto oggetto di desiderio. Perciò anche il tempo di tutti questi giochi, festini, incontri, ecc. è privo di reale durata e irreversibilità. Se all'interno del giorno idillico c'è anche un'alternanza di mattino, sera e notte, tutti i giorni idillici sono simili l'uno all'altro, e si ripetono tra loro. È anche ben comprensibile che una simile contemplazione non impedisca affatto che nel suo oggetto penetrino desideri soggettivi, emozioni, ricordi personali, fantasie, cioè tutto ciò che Goethe imbrigliava e reprimeva nella sua contemplazione, cercando di vedere la necessità del compimento, indipendente dai suoi desideri e sentimenti.

Naturalmente, le peculiarità del sentimento del tempo, e persino del tempo naturale, in Rousseau non sono esaurite da quanto si è qui detto. Nel suo romanzo e nelle sue opere autobiografiche si rivelano altri, più profondi ed essenziali aspetti del suo modo di sentire il tempo: egli conosceva il tempo del lavoro idillico, quello biografico e quello biografico-familiare e introdusse momenti di essenziale importanza nel modo di intendere le età dell'uomo, ecc. Tutti questi momenti saranno da noi trattati in seguito.

La seconda metà del XVIII secolo in Inghilterra e in Germania è caratterizzata, com'è noto, da un accresciuto interesse per il folclore; con un certo diritto si può parlare persino di una *scoperta del folclore* da parte della letteratura, scoperta fatta in questo secolo. Prima di tutto, si trattò del folclore nazionale e locale (nell'ambito di quello nazionale). La canzone popolare, la fiaba, la leggenda e la saga eroica e storica erano, prima di tutto, un mezzo nuovo e potente per umanizzare e intensificare lo spazio natio. Col folclore nella letteratura irruppe una nuova, possente e oltremodo produttiva ondata di *tempo storico-popolare*, che esercitò un enorme influsso sullo sviluppo di una visione storica del mondo in generale e, in particolare, sullo sviluppo del romanzo storico.

Il folclore, in generale, è saturo di tempo; tutte le sue figure sono profondamente cronotopiche. Il tempo del folclore, la pienezza del suo tempo, il futuro folclorico, la misura folclorica umana del tempo, sono tutti problemi di grande importanza e significato. Qui, naturalmente, non possiamo affrontarli, anche se il tempo folclorico ha esercitato sulla letteratura un influsso enorme e produttivo.

Qui ci interessa un altro aspetto della questione: l'uso del folclore locale, in particolare della leggenda e della saga eroica e storica per intensificare il terreno natio nel processo di preparazione del romanzo storico. Il folclore locale conferisce un senso allo spazio e lo satura di tempo, coinvolgendolo nella storia.

In questo senso fu molto caratteristico nell'antichità classica l'uso che Pindaro fece dei miti locali. Mediante un complesso e abile intreccio dei miti locali con quelli ellenici generali egli associò all'*unità* del mondo greco ogni angolo della Grecia, senza affatto fargli perdere la sua ricchezza locale. Ogni sorgente, collina, macchia, insenatura aveva la sua leggenda, il suo

ricordo, il suo evento, il suo eroe. Mediante magistrali associazioni, corrispondenze metaforiche e connessioni genealogiche* Pindaro intrecciò questi miti locali con quelli ellenici generali e creò un tessuto unitario e compatto, che abbracciava tutta la terra greca e offriva quasi un succedaneo poetico-polare dell'unità politica inesistente.

Un analogo uso del folclore locale, anche se in altre condizioni storiche e con altri fini, si trova in Walter Scott.

Per Walter Scott è caratteristica la tendenza appunto al folclore locale. Egli aveva girato in lungo e in largo la natia Scozia, in particolare le sue regioni confinanti con l'Inghilterra, e conosceva ogni ansa del Tweed, ogni rudere di maniero, e tutto ciò era consacrato, per lui, da una leggenda, da una canzone, da una ballata. Ogni palmo di terra, per lui, era saturo di determinati eventi delle leggende locali, profondamente intensificato dal tempo leggendario e, d'altra parte, ogni evento era rigorosamente localizzato e condensato in connotati spaziali. Il suo occhio sapeva vedere il tempo nello spazio.

Ma in Walter Scott, nel primo periodo della sua opera in cui scrisse *La poesia del confine scozzese* e i suoi poemi (*Il lai dell'ultimo menestrello*, *La donna del lago*, ecc.), questo tempo aveva ancora il carattere di un *passato chiuso*. Sta qui la sua sostanziale differenza da un Goethe. Questo passato, letto da Walter Scott nei ruderi e in vari particolari del paesaggio scozzese, era privo di efficacia creativa nel presente e, autosufficiente, costituiva un mondo chiuso di specifico passato; il presente visibile suscitava soltanto il *ricordo* di questo passato, era il deposito non del passato nella sua forma ancora viva ed efficace, bensì appunto dei suoi ricordi. *La pienezza del tempo*, quindi, persino nei migliori poemi folclorici di Walter Scott è minima.

Nel successivo periodo «romanzesco» della sua opera Walter Scott supera questa limitazione (anche se non del tutto). Del periodo precedente resta la profonda cronotopicità del suo pensiero artistico, la capacità di leggere il tempo nello spazio, restano gli elementi d'una colorazione folclorica del tempo (del tempo storico-nazionale); e tutti questi momenti si dimostrano

* Da punto nodale o da perno, da cui si dipartivano in tutte le direzioni i fili delle associazioni e delle connessioni, negli epinici di Pindaro serviva l'eroe esaltato, vincitore nei giochi, il suo nome, la sua stirpe, la sua città.

estremamente produttivi per il romanzo storico. Contemporaneamente egli assimila il romanzo del periodo precedente, in particolare quello gotico e biografico-familiare, e, infine, il dramma storico. Si supera così la chiusura del passato e si raggiunge la pienezza del tempo indispensabile al romanzo storico.

Abbiamo sommariamente delineato una delle tappe più importanti del cammino percorso dalla letteratura per padroneggiare il tempo storico reale, tappa rappresentata soprattutto dalla possente figura di Goethe. Ci sembra, inoltre, di aver chiarito anche l'estrema importanza che il problema del tempo ha nella letteratura e, in particolare, nel romanzo.

Il problema dei generi del discorso

1. *Impostazione del problema e definizione dei generi del discorso.*

Tutti i molteplici campi dell'attività umana sono legati all'uso del linguaggio. È ovvio che il carattere e le forme di questo uso sono molteplici quanto i campi dell'attività umana, il che, naturalmente, non è affatto in contraddizione con l'unità nazionale di una lingua. L'uso del linguaggio si effettua sotto forma di singole enunciazioni concrete (orali e scritte) dei partecipanti di un determinato campo d'attività umana. Queste enunciazioni riflettono le specifiche condizioni e finalità di ognuno di questi campi non soltanto col loro contenuto (tematico) e col loro stile linguistico, cioè con la selezione dei mezzi lessicali, fraseologici e grammaticali del linguaggio, ma, prima di tutto, con la loro struttura compositiva. Tutti questi tre momenti – contenuto tematico, stile e struttura compositiva – sono indissolubilmente legati nella *totalità* dell'enunciazione e sono del pari determinati dalla specificità della data sfera di comunicazione. Ogni singola enunciazione è, naturalmente, individuale, ma ogni sfera d'uso del linguaggio elabora propri *tipi relativamente stabili* di enunciazioni, tipi che chiameremo *generi del discorso*.

La ricchezza e la varietà dei generi del discorso sono sconfinata, perché inesauribili sono le possibilità della molteplice attività umana e perché in ogni sfera d'attività c'è tutto un repertorio dei generi del discorso che si differenzia e cresce a mano a mano che si sviluppa e complica quella data sfera. Si deve sottolineare in modo particolare l'estrema *eterogeneità* dei generi del discorso (orali e scritti). In effetti, ai generi del discorso dobbiamo riportare le brevi repliche del dialogo quotidiano (ed estremamente grande è la varietà dei tipi di dialogo quotidiano a seconda del tema, della situazione e del carattere dei partecipanti), il racconto familiare, la lettera (in tutte le sue varie forme), il laconico comando militare standardizzato, l'or-

Franco Moretti
Il romanzo di formazione

Titolo originale *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*

© 1987 Verso, London

© 1999 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

www.einaudi.it

ISBN 88-06-15133-9

Einaudi

Indice

p. vii *Prefazione* di Franco Moretti

Il romanzo di formazione

3 Il *Bildungsroman* come forma simbolica

17 I. L'agio della civiltà

I.

- 20 1. L'anello della vita
- 24 2. Retorica della felicità
- 27 3. Anti-Robinson

31 II.

- 32 1. «Da ogni contadino e operaio si farebbe un artista...»
- 36 2. Il mondo della familiarità
- 39 3. Arte del vivere
- 42 4. «Personalità»
- 46 5. «Prova», «occasione», «episodio»
- 53 6. Conversazione
- 58 7. Mali inevitabili

61 III.

- 62 1. Sociologia del pregiudizio
- 67 2. Simbolo e interpretazione
- 72 3. Fuga dalla libertà
- 75 4. Di necessità, virtù

83 II. Waterloo Story

I.

- 85 1. La politica come destino?
- 88 2. «L'uniforme del mio secolo»
- 93 3. «Chi è dunque quel tipo cupo e strano...»
- 96 4. «Voilà mon crime, Messieurs...»

- p. 99 5. «E come è triste pensare che la gioventù ci è stata data invano...»
 103 6. «Così va il mondo»
 105 7. Principio di realtà, realismo, ironia
 108 8. I diritti dell'automa
- II.
- 111 1. Secol si rinnova
 115 2. «Tormentato dalla punizione della pace...»
 118 3. Il coraggio della parodia
 123 4. «Streben»
 126 5. «Non più legato a nulla»
 131 6. Unhappy anding
 133 7. Ironia e irrazionalità
 135 8. Declino della saggezza
 139 9. Il paradosso di Waterloo

III. La prosa del mondo

- I.
- 142 1. «Parvenir»
 146 2. La furia del dileguare
 149 3. «Non mi si può nascondere nulla»
 154 4. «E in un'epoca come questa sarebbe spettacolo meraviglioso...»
- II.
- 157 1. Capitalismo e narrazione
 162 2. Cinquantamila giovani, centomila romanzi
 164 3. Sulla genesi della tolleranza
 169 4. Narrare
 176 5. Difesa del Balzac peggiore
 179 6. Il mondo della prosa
- III.
- 183 1. Dialettica del desiderio
 188 2. «E cosa devo darti in cambio, io?»
 194 3. «La cosa più bella che abbiamo avuto»

201 IV. La congiura degli innocenti

- I.
- 202 1. La gioventù accerchiata
 206 2. Il bianco e il nero
 210 3. Very Common Persons
 213 4. Giardino antropologico
 217 5. «In questa età così illuminata...»
- II.
- 221 1. The Devil's Party
 224 2. Addio, monti

- p. 227 3. Ur-Novel
 231 4. Il gran tribunale del mondo
 235 5. «Narratio» *versus* romanzo
- 239 III.
 241 1. «Cambiare un po' il mondo»
 247 2. Il narratore eliotiano: maturità come umorismo
 250 3. Rien ne va plus

257 «Un'inutile nostalgia di me stesso»
 La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914

275 *Indice dei nomi e delle opere*

Prefazione 1999

L'idea di questo libro risale all'estate del 1979; la ricerca al 1979-84, e la stesura al 1981-85. Da allora, la scena culturale è piuttosto cambiata, e così la critica letteraria, e anche, più modestamente, il mio modo di lavorare. Qui cercherò di ragionare su alcune di queste novità, mescolando riflessione retrospettiva, aggiornamento bibliografico, e qualche idea nuova. Sono come degli appunti a margine; una specie di ponte tra il libro che ho scritto allora (e che ripresento senza alcun cambiamento), e quello che forse scriverei adesso.

Il romanzo come passione calma.

Nel quarto capitolo del secondo libro degli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister* – il grande archetipo del *Bildungsroman*, o romanzo di formazione europeo – Wilhelm arriva in una cittadina di provincia, e decide di fermarsi per qualche giorno. Entra nel cortile dell'albergo, si mette a guardare degli operai che stanno montando un palco, e gli si avvicina una ragazza che vuole vendergli dei fiori. Lui li compra, ed ecco che alla finestra di un'altra locanda si affaccia una donna che sembra guardarlo, e che dopo un po' manda un ragazzino a chiedergli i fiori. Wilhelm glieli dà, inizia a salire le scale, e subito incrocia «una giovane creatura che le scende di corsa». Le chiede chi è, quella lo guarda di sbieco e scappa via senza rispondere. Un piano più su, due uomini stanno tirando di scherma; Wilhelm si ferma, uno gli offre il fioretto, si battono. Poi cominciano a conversare, ma sono interrotti dal chiasso di un gruppo di acrobati che annunciano il loro spettacolo serale.

Nel libretto grigio della Bur dove lessi per la prima volta il *Meister*, queste due pagine sono rimaste bianche: niente sottolineature, niente appunti, nulla. Segno che ci scivolai su distratto, aspet-

tando episodi leggendari come la discussione su *Amleto*, o la lettera sul nobile e il borghese, o la morte di Mignon. Era lí che mi aspettavo di trovare la chiave del *Meister*; il resto era sfondo, interludio. Un che di lento e vischioso, dove i progetti di Wilhelm venivano di continuo interrotti e deviati, e il senso del tutto rischiava di svanire. «Prosa del mondo», diceva Hegel: verissimo. È come nel grande *Bildungsroman* cinematografico di Edgar Reisz (*Die zweite Heimat*, La seconda patria): la notte è filmata a colori vivissimi, luccicanti – ma il giorno è sempre in un bianco e nero un po' opaco.

Fu solo piú tardi, lavorando al *Romanzo di formazione*, che cominciai a cambiare idea, e a sospettare che nel tranquillo e regolare ripetersi di episodi come quello della locanda risiedesse in realtà il vero segreto del libro. Intendiamoci; il teatro, Mignon, l'anima bella, la Società della Torre: tutte cose importanti. Ma il contributo decisivo apportato da Goethe al «mezzo millennio borghese» (Thomas Mann) è altrove: non nei grandi colpi di scena, ma nell'aver reso narrativamente attiva – «interessante» – la realtà quotidiana. Come i cento incontri riusciti e mancati che si srotolano senza fretta nelle ventisei ore di *Heimat*, gli slittamenti laterali della locanda di Goethe sono anche sempre una chance, una possibilità che si apre: Wilhelm non «riconosce» Mignon, vero (e neanche Filine, o Laerte); però l'ha pur sempre incontrata. *Qualcosa* si è messo in moto.

Poco? Può darsi; però a me questa scelta fa venire in mente la grande figura del capitalista di Weber, che preferisce un profitto limitato, ma certo, alle vaghe seduzioni dell'avventura. Ecco, il *Meister* partecipa dello stesso stato d'animo: i suoi episodi hanno di norma un interesse narrativo limitato, ma non sono mai privi di un *qualche* interesse. E così, per parafrasare un altro grande storico del temperamento borghese, la lettura del romanzo diventa – per la prima volta nella storia – una «passione calma».

Smarrìi la mia soggettività ma trovai un mondo, disse Goethe del viaggio in Italia, e sono parole che restano vere per il mondo «diurno» di Austen e Dickens, di Balzac e George Eliot: la vita ha offerto sí qualcosa di meno di quel che si sperava – però anche qualcosa di piú, e di inatteso. È il miracolo, e forse il *miraggio* simbolico dell'onda ascendente del *Bildungsroman*, tra 1789 e 1848: un equilibrio fin troppo armonioso tra i vincoli della socializzazione moderna, e i suoi vantaggi: tra il senso che si perde lungo il cammino, e quello che si trova. Poi, dopo il terremoto di metà secolo,

il meccanismo si irrigidisce, si incupisce¹; inizia la parabola discendente del romanzo di formazione, che terminerà – diciamo: verso il 1914 – nei dolorosi traumi di *Törless*, o *America*, o *Dedalus*².

«Padroneggiamento del tempo storico».

Il quotidiano che diventa interessante. Strana idea. «Cavalli, servi, vecchie, contadini che soffiano il fumo della pipa, – scrive Hegel nelle pagine dell'*Estetica* dedicate alla pittura olandese, – il brillare del vino in bicchieri trasparenti, gente in giacche bisunte che gioca con vecchie carte, e cento altri soggetti *di cui nella vita appena ci curiamo*»³. Ma che senso ha, dipingere delle cose così ordinarie che «appena ce ne curiamo»? Con parole rubate all'ultimo Faust, ecco la risposta di Hegel:

La materia propria a questi quadri, esaminata piú da vicino, non è così ordinaria come abitualmente si crede [...]. Il popolo olandese ha creato in massima parte da sé il terreno su cui abita e vive, ed è costretto a conservarlo e a difenderlo continuamente contro gli assalti del mare; i borghesi delle città e i contadini hanno abbattuto con coraggio, costanza e ardire il dominio spagnolo di Filippo II [...]. La letizia e la baldanza nel cosciente sentire che di tutto erano debitori solo alla propria attività, ecco cosa costituisce il contenuto di tutti i loro quadri. Ma ciò non sono materia e contenuto ordinari⁴...

Fantastica intuizione. «Esaminato piú da vicino», il quotidiano olandese si trasfigura: diventa un segno della Storia Universale – l'inizio dell'età moderna, in effetti. E questo «innalzamento» del quotidiano alla storia ritorna poi nell'analisi del *Bildungsroman* condotta da Michail Bachtin nel saggio *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*. In questa forma lettera-

¹ «Dopo un biennio di grande paura, le classi dirigenti del continente si riorganizzano, ben determinate a difendersi dalla rivolta dei propri figli non meno che dalla rivoluzione del proletariato. Durante la seconda metà del secolo, nei paesi piú avanzati del continente, la macchina combinata dell'istruzione e del servizio militare obbligatorio riveste una funzione di disciplinamento sociale che compensa per eccesso il disordine potenziale derivante dalla concessione del suffragio universale. Scuole modellate su caserme: la letteratura del tempo documenta gli effetti traumatici delle mille punizioni arbitrarie inflitte ai giovani allievi da docenti piú severi di qualsiasi sergente» (s. LUZZATTO, *Giovani ribelli e rivoluzionari (1789-1917)*, in *Storia dei giovani*, II. *L'età contemporanea*, a cura di G. Levi e J.-C. Schmitt, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 235-36).

² Sulle crisi del romanzo di formazione si veda il saggio «Un'inutile nostalgia di me stesso» pubblicata in Appendice a questo volume.

³ G. W. F. HEGEL, *Estetica*, ed. it. a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1967, p. 185; corsivo mio.

⁴ *Ibid.*, pp. 192-93.

ria, egli scrive, «l'uomo diviene insieme col mondo, riflette in sé il divenire storico dello stesso mondo. [...] L'immagine dell'uomo in divenire comincia a superare qui il suo carattere privato (s'intende, entro certi limiti) ed entra nella sfera *spaziosa*, totalmente diversa, della realtà storica»⁵.

La sfera *spaziosa* della realtà storica... Ma a dire la verità, a me pare che il tratto saliente del romanzo di formazione (e anzi, del romanzo *tout court*) consista nell'«abbassare» la storia al livello dell'esperienza ordinaria, non viceversa. Nel *Bildungsroman* si attua, scrive ancora Bachtin, il «padroneggiamento del tempo storico»: giusto, ma «padroneggiare» la storia significa qui tenerla a distanza di sicurezza, *separando* il destino del singolo dalle grandi ondate collettive. L'Ottantanove, le guerre napoleoniche, la rivoluzione industriale, il 1830, il cartismo, il '48... è straordinario come la storia d'Europa sia qui sempre un che di presente-assente: un orizzonte minaccioso, ma lontano. Anche in anni in cui la sfera pubblica è divenuta esplosiva e invadente, quel che davvero interessa il romanzo è la sfera privata, e le sue capacità di sopravvivenza a dispetto di tutto. Per questa sua caparbia, «realistica» neutralità, il romanzo è davvero un pezzo di «libertà dei moderni»: nulla di meno, ma neanche nulla di più.

Tra due classi.

«Al confine di due epoche, e nel punto di passaggio dall'una all'altra», come scrive Bachtin, il romanzo di formazione si colloca anche nel punto di passaggio tra due classi sociali: tra borghesia, e aristocrazia. È la storia del giovane mercante Wilhelm Meister, accolto a far parte di un gruppo di latifondisti illuminati, e della Elizabeth Bennet di *Orgoglio e Pregiudizio* (da Cheapside alla grande tenuta di Pemberley); di Julien Sorel (da un notabile di provincia al Marchese de La Mole), del Lucien di *Illusioni perdute* (col suo doppio cognome, Chardon - de Rubempré), di Jane Eyre (la governante e il possidente), e in modo un po' obliquo ancora dei personaggi di Dickens e di George Eliot. Il doppio volto della classe dominante scompare definitivamente solo con *L'educazione sentimentale*, a secondo Ottocento inoltrato – e sarà un ca-

so, ma a quel punto termina anche la grande stagione del *Bildungsroman*.

Come spiegare questa doppia presenza? L'idea avanzata nel primo capitolo del libro continua a sembrarmi plausibile: l'incontro, e anzi l'innamoramento tra le due classi è un modo di rimarginare quella frattura che era stata all'origine (o così sembrava) della rivoluzione francese. In questa chiave, non c'è da sorprendersi se i primi romanzi di formazione vengono scritti in Germania e Inghilterra: è il segno di come il *Bildungsroman* partecipi alla geopolitica europea con animo, come dire, anti-francese: cercando di mettere tra parentesi l'Ottantanove; prendendo partito per la *continuità* tra l'antico e il nuovo regime.

È il «tentativo di compromesso» in cui la *Teoria del romanzo* di Lukács vede l'essenza della struttura romanzesca. E che vi sia un compromesso tra aristocrazia e Terzo Stato intorno al 1800 lo si capisce, il borghese che vuol farsi gentiluomo è una tipica figura dei due secoli precedenti. Ma che le cose non cambino gran che nemmeno dopo il decollo del capitalismo ottocentesco, questo lo si capisce di meno. Eppure, è così: romanzo dopo romanzo, l'eroe del *Bildungsroman* – che proviene di norma da quella che la storiografia di lingua tedesca chiama *Bildungsbürgertum*, o borghesia della cultura – non rivolge mai i propri passi verso la *Besitzbürgertum*, o borghesia della proprietà, ma sempre e soltanto verso quel mondo aristocratico cui si sente, al fondo, infinitamente più affine. (L'episodio dell'addio all'«amico borghese», che torna un po' dappertutto, è il suggello di questo stato di cose)⁶.

A suo tempo, fui molto sorpreso da questo «salto» di classe, così estraneo all'idea del *Bildungsroman* come grande forma borghese. Oggi, proverei a spiegarlo così. Dal puritano di Weber al mercante di Hirschmann, abbiamo degli studi straordinari sull'etica borghese del lavoro, e sulla rottura antropologica che essa rappresenta. Ma – *al di fuori del lavoro?* Qui parlare di rottura è assai più difficile, e sembra anzi che molti gruppi borghesi (e in modo particolare i giovani borghesi) affidino la propria identità a delle forme di socializzazione – il viaggio, il corteggiamento, la conversazione, la musica, le lezioni di ballo, la cultura umanistica... – che

⁶ In generale, il rapporto tra le due borghesie ha scarso rilievo nel *Bildungsroman*, mentre è al centro della forma parallela, e molto tedesca, del *Künstlerroman*, o romanzo dell'artista (cui Herbert Marcuse dedicò la sua tesi di dottorato: *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca. Dallo «Sturm und Drang» a Thomas Mann*, 1975, trad. it. Einaudi, Torino 1985).

→ ⁵ M. BACHTIN, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo* (1936-1938), trad. it. in *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988, pp. 210-11. Questo saggio, come è noto, è tutto quel che resta del libro sul *Bildungsroman* scritto da Bachtin sul finire degli anni Trenta, e poi andato distrutto.

erano già state messe sostanzialmente a punto nel mondo aristocratico. E che dunque, anziché definire il borghese come un nuovo tipo umano, lo fanno assomigliare, e quasi lo assimilano, al tipo dell'aristocratico⁷.

Al di là della congiuntura rivoluzionaria, dunque, la presenza di borghesia e aristocrazia nel *Bildungsroman* si può forse spiegare ipotizzando che la classe borghese abbia riutilizzato (o imitato, o ereditato, o come si vuole) dei tratti tipici del modo di vita aristocratico; che il borghese, insomma, sia una sorta di compromesso vivente tra «se stesso» e la vecchia classe dominante. Si avverte in questi romanzi un dubbio ricorrente – al di fuori del lavoro, che cos'è il borghese? cosa fa? come vive? – e una risposta anch'essa ricorrente: è un curioso miscuglio di vecchio e di nuovo, dall'identità incerta e molteplice. Ecco, domanda e risposta sono come l'inizio e la fine della gioventù moderna: di questa strana stagione «aristocratica» dell'esistenza borghese, in cui si compie l'aggiustamento simbolico tra i due modelli di vita.

La mobilità negata.

Borghesi, aristocratici. E il romanzo di formazione «degli altri» – donne, neri d'America, proletari, africani...? A questa obiezione, che mi è stata spesso rivolta, potrei rispondere invocando i limiti delle mie competenze – l'Europa occidentale tra la rivoluzione francese e il trionfo del capitalismo – e le esclusioni che da esse discendono. Ma la verità è che, nel caso specifico del *Bildungsroman*, quelle coordinate spazio-temporali sono in realtà quasi inevitabili, perché racchiudono il substrato storico-sociale indispensabile al suo emergere: degli individui liberi, mobili, colti; una

⁷ Detto altrimenti: se sul lavoro la differenza tra borghesia e vecchia classe dominante è nettissima, fuori del lavoro essa sfuma invece quasi nel nulla. Nel mondo della «sociabilità borghese» (come l'ha chiamata Agulhon), o in quello, assai simile, della «familiarità quotidiana» (che viene descritto in questo libro), non incontriamo dunque dei comportamenti nuovi e «borghesi», quanto una democratizzazione di quelle attività che in ambito aristocratico avevano ancora un carattere esclusivo (valga per tutte la conversazione). Cercare proprio qui la novità dell'esistenza borghese conduce perciò a degli esiti perversi, come nel saggio di Wolfgang Kaschuba sulla *Bürgerlichkeit* («gli atteggiamenti mentali e i fattori culturali dell'esistenza borghese»), a leggere il quale si direbbe che più Wilhelm Meister si avvicina al mondo aristocratico, più *bürgerlich* diventa il suo modo di vita: il che è chiaramente assurdo (w. KASCHUBA, *Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis*, in *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, a cura di J. Kocka, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1988, vol. III. Disaccordo a parte, il saggio di Kaschuba è pieno di cose interessanti, ed è un peccato sia stato omissso dalla traduzione italiana del volume di Kocka).

società permeabile al merito e alla concorrenza; un intreccio di due classi agiate; la spinta centripeta dello stato-nazione europeo. «Per ogni aspetto della vita sociale, – ha scritto una volta Marc Bloch, – è necessario trovare la cornice geografica che gli è propria, determinata non dal di fuori ma dal di dentro»⁸: ecco, a riflettere sul romanzo di formazione «dal di dentro» si direbbe proprio che il giovane piccolo borghese europeo ne abbia determinato e come monopolizzato la struttura. Quando si esce da quel mondo, il *Bildungsroman* diventa difficile da scrivere, perché diventa difficile da immaginare⁹.

L'errore del mio libro non sta dunque nel non concedere il romanzo di formazione a tutti, come se fosse l'assistenza sanitaria (la quale va in effetti data a tutti) – ma nel non rendere mai del tutto visibili le ragioni per cui esso resta limitato a una classe sociale, una parte del mondo, un'epoca, un sesso. Si pensi, per esempio, a come la rappresentazione della mobilità sociale, che è un tratto decisivo del *Bildungsroman*, si blocchi di colpo non appena entrino in scena dei lavoratori manuali: funzionava entro il mondo borghese, o tra questo e la vecchia classe dominante, ma al di sotto della classe media – in opere come *Giuda l'oscuro*, o *Martin Eden*, o *Figli e amanti* – non si riesce proprio più ad immaginarla¹⁰.

Intendiamoci, qui non è solo questione di rappresentazione, ma di realtà. «I giovani operai non beneficiano, come i giovani borghesi, di quel periodo di latenza e di formazione che consente una propria socievolezza e persino un'autonoma espressione, – scrive Michelle Perrot in un bel saggio recente: – l'ingresso precoce nel mondo del lavoro assorbe tutte le loro energie senza che possano godere dei diritti degli adulti»¹¹. Una gioventù più breve, più du-

⁸ M. BLOCH, *Per una storia comparata delle società europee* (1928), trad. it. in *Storici e storia*, Einaudi, Torino 1997, p. 133.

⁹ Difficile; non impossibile. Esiste, per esempio, un filone femminile del romanzo di formazione (la linea Austen-Eliot; Charlotte Brontë): però solo in Inghilterra. In culture diverse, altri generi letterari sembrano svolgere una funzione di «supplenza» simbolica, come ad esempio il romanzo d'adulterio, che è per certi aspetti un equivalente al femminile del *Bildungsroman* – dalla «nouvelle puberté» che Rudolphe suscita in Emma Bovary fino al «risveglio» («cominciava a vedere le cose con i propri occhi») descritto da Kate Chopin. Quanto poi allo spazio non europeo, certe storie di metamorfosi magica (*Macunaíma*, di Mário de Andrade; *La mia vita nel bosco degli spiriti*, di Amos Tutuola) sembrano collocarsi al punto d'incontro tra rito di passaggio, racconto mitico, e appunto romanzo di formazione.

¹⁰ In *Giuda l'oscuro* (di Th. Hardy, 1896), il protagonista è uno scalpellino dell'Inghilterra meridionale; in *Martin Eden* (di J. London, 1909), è un marinaio di San Francisco; e il Paul Morel di *Figli e amanti* (di D. H. Lawrence, 1913) vive per parte sua nella regione mineraria del Nottinghamshire.

¹¹ M. PERROT, *La gioventù operaia: dal laboratorio alla fabbrica*, in *Storia dei giovani*, II.

ra – e in effetti ancora piú dura per gli eroi di questi romanzi, che vogliono sottrarsi alla maledizione del lavoro manuale, e si impongono cosí una doppia fatica. Nelle autobiografie operaie «si parla di disciplina molto piú che di rivolta», scrive ancora Perrot¹², e uno pensa al feroce autocontrollo di Jude e Martin Eden: le notti a studiare, gli ultimi soldi che se ne vanno in un libro, la fame, la solitudine...

Una gioventú senza desiderio: questa la realt  del *Bildungsroman* «proletario» – che lo rende quasi imparagonabile a opere come il *Meister* o *Illusioni perdute*. E per di piú, la feroce rinuncia al piacere che la povert  impone a Jude e compagni, bench  sublimata in arte e cultura, non produce i frutti sperati, ma solo una doppia e definitiva esclusione: non piú a suo agio fra gli antichi compagni di lavoro, e mai davvero divenuto un borghese, l'eroe non pu  che lasciarsi morire come Jude, o uccidersi come Martin Eden. *And at the instant he knew* – suona l'ultima frase del romanzo di London – *he ceased to know*; e nell'attimo in cui capí, egli cess  per sempre di capire.

Incontro con Julien Sorel.

E la politica? Nel *Bildungsroman* ce n'  poca, e non solo quando il protagonista   un lavoratore, ma in tutto il corso dell'Ottocento. Unica vera eccezione, *Il rosso e il nero*: chiss , forse perch  il salto di classe   cos  audace – dalla piccolissima propriet  contadina fino alla piú antica aristocrazia – che il ritmo della prosa borghese non   sufficiente, e ci vuole un canale di promozione sociale particolare (e del resto, per l'immaginario dell'epoca, l'archetipo della carriera aperta al talento erano i ranghi politico-militari della Grande Arm e).

La politica di Stendhal, beninteso,   tutt'altro che lineare: il «senso del dovere» giacobino di Julien   spesso ridicolo, o subordinato al suo tornaconto, e al suo piacere. E credo che sia stato proprio questo miscuglio di radicalismo e ambiguit  che fece a suo tem-

L'et  contemporanea cit., p. 94. Quanto alle ragazze, un altro storico della giovent    giunto, per altre vie, a conclusioni analoghe: «Lo sviluppo di una personalit  autonoma   subordinato all'esistenza di uno spettro di possibilit  di scelta e di decisione [...] l'offerta di alternative nelle citt , col loro ambiente vario e differenziato [...]». *Per motivi morali, il raggio d'azione delle ragazze era ben piú limitato*» (M. MITTERAUER, *I giovani in Europa dal medioevo a oggi*, 1986, trad. it. Laterza, Roma-Bari 1991, p. 44; corsivo mio).

¹² *Ibid.*, p. 102.

po del *Rosso e nero* il pezzo centrale del *Romanzo di formazione*. Forse non il piú riuscito, questo non lo so, ma certo quello su cui avevo lavorato con piú passione, e che aveva suscitato piú interesse tra gli studenti (e anche l'unico che pubblicai come saggio a s , su «Quaderni Piacentini», che era appunto una rivista politica). Oggi invece, quando insegno il romanzo dell'Ottocento,   il libro piú difficile; lo faccio quasi controvoglia, piú per senso del dovere che per altro. Chiss , forse a cinquant'anni l'idea di un ragazzo che preferisce la ghigliottina a un paio di compromessi non poi cos  spaventosi suona davvero strana. Per  non   che ai coetanei di Julien Sorel il libro piaccia di piú, anzi. In dieci anni a New York, uno solo ne   stato davvero colpito, un ragazzo afro-americano che si chiamava Paul Young, e che tracci  uno splendido parallelo tra la Restaurazione europea e la *Reconstruction* americana: gli anni successivi alla guerra civile, in cui il principio dell'eguaglianza razziale, bench  mai ripudiato in quanto tale, venne per  di fatto completamente azzerato dai comportamenti dei bianchi. (Di l , si spinse poi a paragonare gli scatti di Julien con quelli delle Pantere Nere).

Perch  all'atmosfera da *Rosso e nero* non mancasse nulla, Paul era lo studente piú intelligente, e il piú squattrinato; come mi spieg  l'ultimo giorno di lezioni, si pagava gli studi facendo il sotto-cuoco in una chiesa, e non poteva scrivere la seconda tesina d'esame per la data richiesta. Tutto felice di far la parte del Marchese de La Mole, gli dissi che gli avrei dato lo stesso il suo voto, e scrivesse pure il *paper* per la fine dell'estate. D'accordo? D'accordo. E spar . E io mi chiedo se quel nome – Paul Young, dio santissimo – fosse davvero il suo. Comunque, bravo.

Bricolage, compromesso.

Rispetto al progetto iniziale del *Romanzo di formazione*, la riflessione sul legame tra forma e ideologia   forse la questione in cui, nello scrivere il libro, piú mi allontanai dalle intenzioni originarie. A suo tempo, i miei punti di partenza, mutuati in parte dalla scuola di Francoforte, e in parte dal primo strutturalismo, erano piuttosto semplici. Primo, l'oggetto specifico della critica letteraria erano per me le tecniche, i procedimenti, le forme della letteratura (vuoi capire Balzac? bene, comincia da come funziona l'intreccio della *Comédie*). Per  poi, secondo, la forma letteraria non era estranea al conflitto sociale, ma era un modo di partecipare a quel conflitto plasmando il mondo secondo una prospettiva particolare (co-

sí, l'intreccio di Balzac riesce a rendere affascinante l'incedere del capitalismo moderno).

Insomma, l'aspetto piú profondamente sociale della letteratura è la sua forma, come disse spavaldamente il giovane Lukács (che poi diventò grande, e se ne dimenticò). Bene. Ma via via che studiavo, continuavo a imbattermi in due dati di fatto che non riuscivo a spiegarmi. Intanto, la morfologia di questi romanzi era estremamente *composita*: un elemento faceva a pugno con un altro elemento (l'intreccio della *Comédie*, ad esempio, contraddiceva lo stile del narratore balzachiano), e il testo si teneva dunque insieme solo grazie a un continuo, complicatissimo bricolage. Sul piano ideologico, altra stranezza: il *Bildungsroman* sembrava avere un'ideologia tutta sua, che non assomigliava in nulla a ciò di cui parlava la storia intellettuale, o delle idee, o delle teorie politiche. C'era sempre qualcosa di strano, di «sporco», in questi libri, e a un certo punto mi parve di capire cos'era: piú che dei sistemi di pensiero coerenti, i romanzi costruivano dei *compromessi* tra sistemi – come il pasticcio dogmatico-storicista in Balzac, o il miscuglio di intolleranza e giustizia nel romanzo inglese¹³.

Ora, è chiaro che bricolage morfologico e compromesso ideologico hanno molte cose in comune: sono entrambi degli aggiustamenti, dei prodotti pragmatici e imperfetti (anche se ben funzionanti). Ma – come «parlare» dell'imperfezione? Già vederla non è affatto facile; ancor meno facile è ammettere quanto sia frequente nella storia della cultura; e quanto poi a spiegare perché le cose debbano stare proprio così... l'introduzione al libro pone il problema, ma offre solo un inizio di risposta. Poi, per fortuna, incontrai un modello teorico che offriva una spiegazione straordinariamente elegante del bricolage morfologico: l'evoluzionismo darwiniano, cui dedicai infatti la sola cosa che scrissi nei cinque anni successivi al *Romanzo di formazione*¹⁴.

¹³ Quanto fossi impreparato a questa scoperta lo dimostra – quasi una traccia geologica del progetto originario – la parte del libro che oggi mi lascia piú freddo, ossia la fine del capitolo sul *Meister*, e l'inizio di quello su Stendhal. Si sente qui la voglia di collegare *direttamente* storia letteraria e storia ideologica (e soprattutto delle idee politiche): ipotesi perfettamente legittima, ma sbagliata – e che dunque richiede faticosi «epicicli» teorici.

¹⁴ Si tratta del saggio *L'evoluzione letteraria*, pubblicato su «Nuova Corrente», 102 (1988). Fu solo dopo aver letto Darwin (e Gould) che mi resi conto che la teoria letteraria aveva lavorato a fondo sull'imperfezione morfologica negli anni magici del formalismo russo (soprattutto per merito degli studi di Viktor Sklovskij sul *Don Chisciotte* e su *Guerra e pace*). Ma questo aspetto della teoria formalista è così estraneo alla vocazione normativa (panglossiana) della critica letteraria che è tuttora universalmente ignorato.

Una volta trovato il modello, il *bricolage* mi appassionò al punto da diventare la spina dorsale del mio libro seguente (*Opere mondo*, del 1994). Ma l'altra metà del problema, quella ideologica, rimase invece irrisolta: un po' perché nei filistei anni Ottanta di ideologia si parlava sempre meno; e un po' perché la storia intellettuale non possedeva una teoria del compromesso ideologico paragonabile a quella darwiniana del *bricolage*. C'erano degli splendidi *case studies* – il Rabelais di Bachtin, il Menocchio di Ginzburg, *La legittimità dell'età moderna* di Blumenberg, la storia delle mentalità in Francia... – ma mancava, mi sembra, una *concettualizzazione* del problema. C'era la teoria di Francesco Orlando sulla letteratura come «formazione di compromesso», vero: ma era una teoria letteraria, e non poteva applicarsi tal quale alla storia della cultura. E insomma, per una ragione o per l'altra, la problematica del compromesso ideologico, che era fatta apposta per un lavoro in comune tra storici della cultura e storici della letteratura – niente, si è persa per strada. E uno si dice, sarà per un'altra volta. Però, viene proprio da mangiarsi le mani.

Verso la letteratura mondiale.

All'inizio di questo libro sta il mio primo incarico universitario, a Salerno, per Lingua e Letteratura Inglese. Il corso iniziava con il *Meister* di Goethe, poi le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* di Schiller, poi, mi sembra, *Il rosso e il nero*, poi *Illusioni perdute*... Mi lasciarono fare, non credo che se ne sia mai accorto nessuno, e meno male, perché così potei tranquillamente dedicarmi ad una disciplina – la letteratura comparata – che in Italia, di fatto, non esisteva.

Letteratura comparata... «Ai nostri giorni, la letteratura nazionale non significa gran che, – spiega Goethe a Eckermann il 21 gennaio del 1827: – sta per aprirsi l'epoca della letteratura mondiale, e ognuno deve sforzarsi di affrettarne la venuta». Vent'anni dopo, il *Manifesto dei comunisti* gli fa eco quasi alla lettera: «La unilateralità e la ristrettezza nazionale diventano sempre piú impossibili, e dalle molte letterature nazionali e locali esce una letteratura mondiale». *Weltliteratur*, letteratura mondiale: è questa, non la letteratura «comparata», che appassiona il vecchio Goethe (che in quei giorni sta appunto leggendo un romanzo cinese), e poi il giovane Marx delle pagine incandescenti sulla conquista del pianeta da parte della borghesia industriale. Ebbene, diciamolo in tut-

ta semplicità, non siamo proprio stati all'altezza di questi inizi. La letteratura comparata è stata una cosa assai più modesta: uno studio della letteratura europea, e anzi, europeo-occidentale, dominato da filologi di lingua tedesca che scrivevano di cultura francese, e che anche nei casi più ambiziosi – Curtius, o Auerbach – non si sono gran che allontanati dalla geografia originaria.

Intendiamoci, non c'è niente di male, la letteratura europeo-occidentale basta e avanza per una vita; e la ricerca scientifica ha sempre dei limiti. Però i limiti possono cambiare, e credo sia tempo di prender sul serio l'idea goetheana – come del resto ci invita a fare un mercato letterario che ha ormai raggiunto delle dimensioni appunto mondiali. E tuttavia, che cosa potrà voler dire, «letteratura mondiale»? Studiare la letteratura «dimenticando» le differenze storiche e geografiche in nome della sua universalità? A parer mio, esattamente il contrario. Altro che dimenticare geografia e storia, dovremo lavorare con pazienza e puntiglio per integrare le varie coordinate spazio-temporali in insieme via via più complessi, fino a raggiungere quel «sistema dei sistemi» che sarà appunto la letteratura mondiale. Lavoro lungo. «Vale sempre il vecchio motto: anni di analisi per una giornata di sintesi», scriveva Marc Bloch a proposito della storia comparata; e aggiungeva: «va da sé che la comparazione non avrà valore se non si fonda su studi di fatti, dettagliati, critici e solidamente documentati»¹⁵.

Sacrosanto. Ma quando si passa dalla storia sociale alla storia della letteratura, le cose si complicano. Si pensi, per capirci, alla storia comparata di Fernand Braudel, o di Immanuel Wallerstein. Uno apre *The Modern World-System*, e capisce subito cosa volesse dire Bloch con la sua giornata di sintesi che poggia su anni di analisi: il testo che si può propriamente dire «di Wallerstein», la sua «giornata», copre un quarto, un terzo, forse la metà della pagina; il resto sono citazioni (millequattrocento, nel primo volume). Lavori di altri, e di «anni». Lavori di settore, che Wallerstein vaglia e poi integra in un sistema più vasto.

Bene, studiare la *Weltliteratur* vorrà dire riprodurre questa «pagina» – ossia *questo rapporto tra analisi e sintesi* – nello studio della letteratura. Ma ciò significa che la sintesi critica diventerà un'operazione «di secondo grado»; ambiziosissima, per carità (spiegare la letteratura mondiale!), ma che però non prevede *neanche un'analisi testuale diretta*. E che, anzi, può realizzarsi *solo se* rinun-

cia alla lettura diretta e approfondita dei testi, e poggia interamente sul lavoro di altri.

Alla critica dei nostri giorni, tirata su col *close reading* anglo-americano, quest'idea suonerà come una specie di patto col diavolo. E a dire il vero, dopo mezzo secolo di esercizi teologici – letture attentissime e serissime di pochissimi grandissimi libri – un po' di puzza di zolfo non guasta: dopo aver imparato così bene a leggere i testi, sarà bello imparare a *non* leggerli. Guardarli da lontano, smontati nelle loro unità minime (figure, temi, episodi, ricorrenze stilistiche), o fusi in accorpamenti larghissimi (i generi, i sistemi letterari). Tra il molto piccolo e il molto grande, la «misura» del testo andrà perduta, vero, ma qualcos'altro diventerà forse finalmente visibile: la sagoma, la grammatica della storia letteraria nel suo insieme.

E ne sarà valsa la pena.

Questo libro è ancora lontano da tutto questo. Ma spero che lasci comunque in chi legge l'idea di una storia letteraria interessata a spiegare, ad analizzare – a capire, più che a valutare. L'idea, come dire, di una storia letteraria davvero profana.

¹⁵ M. BLOCH, *Per una storia comparata* cit., pp. 133-34.

Il romanzo di formazione

Avvertenza

Vorrei ringraziare le molte persone che hanno discusso con me delle pagine che seguono, e in particolare Perry Anderson, Pierluigi Battista, Paola Colaiacono, D. A. Miller, e Niccolò Zapponi, che hanno avuto la generosità di leggere e criticare il manoscritto per intero. Grazie anche agli studenti dell'Università di Salerno, che tra il 1979 e il 1983 sono stati i testimoni pazienti, curiosi, e interessati, della genesi di questo studio. E grazie infine (anche se forse è un po' strano, in un testo che tanto spesso plaude al distacco dalla famiglia) ai miei genitori, a mio fratello e a mia sorella per l'affetto e l'allegria di tutti questi anni.

Per venire a cose più burocratiche: i romanzi in esame vengono di regola citati nel modo seguente: titolo (spesso abbreviato) in corsivo, numero romano per indicare la parte o il volume (quando vi sia), numero arabo o titolo tra virgolette per indicare il capitolo o la strofe. Le traduzioni dall'inglese sono sempre mie; quelle da altre lingue seguono di norma delle edizioni italiane correnti, ma sono state spesso modificate per ragioni di fedeltà all'originale. (Ancora un ringraziamento: ad Antonella d'Amelia, senza il cui aiuto non avrei mai potuto controllare i testi russi). Infine, una stesura pressoché definitiva del secondo capitolo è apparsa su «Quaderni Piacentini», 10 (1983).

Achille, Ettore, Ulisse: l'eroe dell'epica classica è un uomo fatto, un adulto. Enea, che reca in salvo un padre ormai troppo vecchio e un figlio ancora troppo giovane, ben riassume la rappresentatività di chi è «nel mezzo» della vita. Poi, con il primo enigmatico eroe dell'età moderna, il paradigma si incrina. Stando al testo, Amleto ha trent'anni: per la cultura rinascimentale, ha cessato da un pezzo di essere giovane. Ma non così per la nostra cultura, che nell'eleggere Amleto a suo contemporaneo ne ha «dimenticato» l'età; o meglio, l'ha falsata e, molto semplicemente, ha ringiovanito il principe di Danimarca.

La spinta decisiva in questa direzione è opera, come è noto, di Goethe: ed è sintomatico che prenda corpo proprio in quel romanzo che codifica il nuovo paradigma, e fissa nella *gioventù* la parte più significativa dell'esistenza. È nato il *Bildungsroman*: la forma che domina – o, più esattamente, rende possibile – il secolo d'oro della narrativa occidentale¹. Ed è nato naturalmente un nuovo eroe – Wilhelm Meister. E dopo di lui, Elizabeth Bennet e

¹ Per le ragioni che verranno chiarite nel primo capitolo, d'ora in avanti riserverò il termine *Bildungsroman* al modello narrativo costruito da Goethe e Jane Austen e parlerò invece di «romanzo di formazione» per indicare il nuovo genere letterario nella sua totalità. Come vedremo, «romanzo di socializzazione» sarebbe forse preferibile – ma è inutile sottilizzare sulle etichette, tanto più che «romanzo di formazione» è espressione sufficientemente elastica da accogliere senza difficoltà degli spostamenti d'accento.

Colgo l'occasione per motivare, per quanto brevemente, una doppia esclusione, che non sarebbe spiaciuta al generale De Gaulle: del romanzo russo (rappresentato qui solo da autori prossimi alla tradizione europeo-occidentale, come Puškin o Turgenev), e del romanzo americano (completamente assente). Per la Russia, la ragione sta nel permanere di una fortissima dimensione *religiosa* (vuoi nella versione «politico-nazionale» di *Guerra e pace*, vuoi in quella etico-metafisica di Dostoevskij), sicché l'esistenza individuale acquista senso seguendo vie inimmaginabili nel mondo pienamente secolarizzato del romanzo di formazione europeo-occidentale. Ciò vale anche per la narrativa americana, dove per di più la «natura» conserva un valore simbolico estraneo alla tematica fondamentalmente urbana del romanzo europeo; e dove l'esperienza decisiva, a differenza che in Europa, non mette a confronto con lo «sconosciuto», ma con l'«alieno» – indiano, nero o «selvaggio» che sia.

Julien Sorel, Rastignac e Frédéric Moreau e Bel-Ami, Waverley e David Cooperfield, Renzo Tramaglino, Evgenij Onegin, Bazarov, Dorothea Brooke...

Gioventù, dunque. Gioventù, possiamo aggiungere, come determinazione sostanziale, fondamentale di questi eroi. Anche l'Oreste di Eschilo era giovane: ma tale caratteristica conservava un che di accidentale e subordinato – l'essere il figlio di Agamennone, per esempio, era immensamente più significativo dell'essere un giovane. Ma a fine Settecento le priorità si rovesciano, e ciò che rende Wilhelm Meister e i suoi successori rappresentativi e interessanti è, in buona sostanza, il mero fatto di essere giovani. La gioventù – le tante diverse gioventù del romanzo europeo – diviene così, per la cultura occidentale moderna, l'età che racchiude in sé il «senso della vita»: è la prima cosa che Mefisto offrirà a Faust. Questo studio si propone di chiarire le cause, i modi e le conseguenze di tale spostamento simbolico.

Nelle «comunità stabili» – nelle società di status, o «tradizionali» – «l'«essere giovani» si realizza solo nella differenziazione biologica»: così Karl Mannheim². Il giovane, qui, è un non-ancora-adulto, niente di più. La sua gioventù ricalca passo passo quella dei suoi avi, e lo introduce ad un ruolo che gli preesiste e gli sopravviverà: non prevede, ancora Mannheim, una «entelechia» sua propria. Non ha una cultura che la contraddistingua e la valorizzi in quanto tale. E, potremmo dire, una gioventù *invisibile*, e *insignificante*.

Poi la società di status inizia a crollare – le campagne si svuotano e le città crescono, il mondo del lavoro cambia volto con straordinaria e incessante rapidità. La socializzazione incolore e quasi inavvertita cui metteva capo la «vecchia» gioventù diviene sempre più improbabile: si trasforma in un problema, e rende problematica la gioventù stessa. Già con Wilhelm Meister l'«apprendistato» non è più il lento e prevedibile cammino verso il lavoro del padre, ma incerta esplorazione dello spazio sociale: e sarà poi viaggio e avventura, bohème, vagabondaggio, smarrimento, *parvenir*. Esplorazione necessaria: perché i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una *mobilità* prima sconosciuta. Esplo-

² K. MANNHEIM, *Il problema delle generazioni* (1927), trad. it. in *Sociologia della conoscenza*, Dedalo, Bari 1974, p. 408 nota 34.

razione desiderata: perché quello stesso processo genera speranze inaspettate, e alimenta così un'interiorità non solo più ampia che in passato, ma soprattutto – come ben vide Hegel, che peraltro deprecò tale sviluppo – perennemente insoddisfatta e irrequieta.

Mobilità e interiorità. Certo, la gioventù moderna non è tutta qui: la crescente influenza della scuola, il rinsaldarsi dei legami interni di generazione, un rapporto interamente nuovo con la natura, la «spiritualizzazione» della gioventù: ecco alcune caratteristiche altrettanto salienti della sua storia «reale». Eppure il romanzo di formazione le scarta come irrilevanti, e dalla gioventù «reale» astrae quella gioventù «simbolica» che si riassume, s'è detto, nella mobilità e nell'interiorità³. Perché questa selezione?

Perché, credo, tra Sette e Ottocento è in gioco qualcosa di ben più gigantesco della riorganizzazione della gioventù. Quasi senza preavviso, nel sogno e nel sangue della «doppia rivoluzione», l'Europa precipita nella modernità: ma senza possedere una *cultura* della modernità. Se dunque la gioventù acquista la sua centralità simbolica, e nasce la grande forma del romanzo di formazione, la ragione è che si deve – prima, e più, che dare un senso alla gioventù – dare un senso *alla modernità*.

Romanzo di formazione come «forma simbolica» della modernità: nella definizione di Cassirer, ripresa a suo tempo da Panofsky, per suo tramite «un particolare contenuto spirituale [qui: una certa immagine della modernità] viene connesso ad un concreto segno sensibile [qui: la gioventù] e intimamente identificato con questo»⁴. «Una certa immagine della modernità»: quella definita

³ Particolarmente notevole l'antipatia che ha sempre regnato tra Scuola e Romanzo: l'una non tollera che gli studenti passino il loro tempo a leggere romanzi, che giudica diseducativi – e il romanzo, per parte sua, impone al suo eroe di abbandonare gli studi alla prima occasione, e tratta la scuola come una parentesi trascurabile che non ha nulla da insegnare a nessuno.

Questa antitesi indica la natura bifronte della socializzazione moderna: processo specialistico-oggettivo, o «integrazione funzionale» nell'ordine sociale, che è lo scopo proprio della scuola – processo generico-soggettivo, o «legittimazione simbolica» dell'ordine sociale, che è lo scopo proprio della letteratura. Detto altrimenti: istituzioni come la scuola provvedono a socializzare i comportamenti, senza curarsi dell'adesione soggettiva (a scuola, bisogna *sapere* la lezione: non essere convinti della sua verità). Istituzioni come il romanzo s'incaricano di socializzare quella che la *Teoria del romanzo* chiama la nostra «anima»: provvedono a quel più o meno consapevole «consenso» che assicura la continuità tra esistenza individuale e struttura sociale. L'enigmatica fortuna del *Teufelspakt* nella cultura moderna – che non ha certo paura dell'inferno – è una sorta di allegoria di questo secondo processo: l'uomo moderno non solo ha un'anima, ma la può vendere, e trova sempre un acquirente.

⁴ E. PANOFSKY, *La prospettiva come «forma simbolica»* (1927), trad. it. Feltrinelli, Milano 1979, p. 47.

appunto dagli attributi «giovanili» di mobilità e irrequietezza interiore. La modernità come processo ammaliante e pericoloso, fatto di grandi speranze e di illusioni perdute. La modernità come, sono parole di Marx, rivoluzione permanente: cui l'esperienza depositata nella tradizione appare come zavorra di cui disfarsi, e non può dunque più riconoscersi nella maturità, e men che meno nella vecchiaia.

In questo primo senso la gioventù viene dunque scelta come «concreto segno sensibile» della nuova epoca – viene scelta al posto degli altri mille segni possibili – perché permette di *accentuare* dinamismo e instabilità⁵. È, come dire, modernità allo stato puro, segno di un mondo che cerca il suo senso nel futuro anziché nel passato. E certo, era impossibile mettersi spiritualmente al passo coi tempi senza recepirne l'impeto rivoluzionario: una forma simbolica incapace di farlo sarebbe stata perfettamente inutile. Ma se avesse saputo fare solo questo, d'altro canto, avrebbe rischiato di *autodistruggersi in quanto forma*: secondo una nutrita tradizione critica, giusto quel che avvenne al *Faust*, l'altro grande tentativo goethiano di rappresentare la modernità. Se insoddisfazione interiore e mobilità rendono dunque la gioventù romanzesca «simbolica» della modernità, le impongono però anche di condividere la «formlessness», la proteica inafferrabilità della nuova epoca. Per divenire una «forma», dalla gioventù deve emergere una caratteristica diversa, e anzi opposta a quelle appena descritte: l'idea – molto semplice, e anche un po' filisteica – che la gioventù «non dura in eterno». È breve, o comunque ha un termine, e permette così, o meglio costringe a fissare a priori un vincolo formale alla raffigurazione della modernità. Solo imbrigliandone la natura sconfinata e inarrestabile; solo accettando di tradirne in certa misura l'essenza – solo così si direbbe che la modernità possa venire rap-

⁵ Questo spiega anche la predilezione del romanzo di formazione per eroi appartenenti alla classe media: mentre infatti, ai due estremi della scala sociale, le condizioni sono di norma più stabili (grande ricchezza e grande miseria restano a lungo, in buona sostanza, ereditarie), «nel mezzo» tutto è magmatico e cangiante: ci si può «fare da sé» o da sé perdersi, e la vita può facilmente assomigliare a un romanzo. Ciò che fa della classe media il sismografo ideale della modernità è la compresenza di speranza e disillusione: tutto il contrario, dunque, di quanto sostiene la cosiddetta «middle class theory of the novel» di matrice anglosassone, che spiega la congiunzione di romanzo e classe media con l'«ascesa» di quest'ultima, ossia con il consolidarsi della sua posizione sociale. Quando ciò avverrà davvero – con la grande burocratizzazione degli ultimi cento anni – sarà la fine per la forma originaria del romanzo occidentale: i suoi due principali sovvertitori, Kafka e Joyce, hanno entrambi, tra le altre cose, rappresentato con straordinaria intensità le metamorfosi della classe media novecentesca.

presentata. Solo così, possiamo aggiungere, essa può essere «umanizzata»: divenuta una forma, essa agisce come un *organo* del nostro sistema emotivo e intellettuale anziché contrapporglisi come quella forza esterna che lo bombarda con quell'«eccesso di stimoli» che – da Simmel a Freud a Benjamin – è sempre apparso come la massima minaccia del nuovo mondo⁶.

E tuttavia. Dinamismo e limite, irrequietezza e «senso della fine»: costruita com'è su così drastiche antitesi, la struttura del romanzo di formazione non potrà che essere intimamente contraddittoria. Cosa che pone problemi di grande interesse per l'estetica – il romanzo come la forma «più esposta a pericoli» del giovane Lukács – e di interesse ancor maggiore per la storia della cultura. Ma di ciò più avanti: adesso, cerchiamo di ricostruire la logica interna di questa contraddizione formale.

«La gioventù non dura in eterno». A costituirla in quanto forma simbolica non è più una determinazione spaziale, come per la prospettiva rinascimentale, ma un vincolo *temporale*: come del resto è logico, che l'Ottocento, sotto la pressione della modernità, deve riformulare innanzitutto la propria concezione del mutamento – che troppo spesso, fin dai giorni della rivoluzione francese, lo colpisce come una realtà incomprensibile e insensata, e dunque minacciosa («Je n'y comprends rien, – scrive De Maistre nel 1796, – c'est le grand mot du jour»). Di qui la centralità della *storia* nella cultura e, con Darwin, nella stessa scienza ottocentesca: e la centralità, entro l'universo letterario, della *narrativa*. Narrativa e storia, infatti, non arretrano di fronte al tumultuoso succedersi degli eventi, ma dimostrano la possibilità di conferirgli un ordine e un senso. E viceversa – cosa forse ancor più importante: suggeriscono che il senso della realtà circostante si manifesta ormai solo nella dimensione storico-diacronica. Come non ci sono eventi senza senso, così non si dà più senso se non attraverso gli eventi.

Benché dunque esistano innumerevoli differenze (a partire da quelle di stile) tra i vari tipi di romanzo di formazione, l'articolazione che proporrò in questo studio si basa fondamentalmente sulle *differenze di intreccio*: le più pertinenti, credo, se si vuole affer-

⁶ Sul piano tematico, questo processo di imbrigliamento si esprime nella socializzazione dell'eroe romanzesco. Giovane, maschio, appena inurbato, celibe, intellettuale, socialmente mobile e indefinito, quest'eroe incarna la modernità in tutta la sua turbolenza: proprio per questo è lui, non i suoi più scoloriti coetanei, a dover essere sottomesso a una «forma» – anche a costo, come è spesso il caso, di finire così con l'umiliare i lati più vivi.

rare l'essenza – «retorica» e «ideologica» – di una cultura storico-narrativa. Differenze di intreccio, o piú esattamente differenze nel modo in cui l'intreccio perviene all'istituzione del senso. Seguendo, in buona sostanza, la concettualizzazione di Lotman, possiamo esprimere questa differenza come variazione nel valore di due principî organizzativi del testo: il principio di «classificazione» e il principio di «trasformazione». Sempre entrambi presenti in un'opera narrativa, questi due principî hanno però di norma un peso diseguale, e sono inversamente proporzionali l'uno rispetto all'altro: come vedremo, il prevalere dell'una o dell'altra strategia retorica implica, specie nelle sue forme estreme, opzioni di valore profondamente diverse, e atteggiamenti persino opposti nei confronti della modernità.

Quando prevale il primo – come nel «romanzo familiare» della tradizione inglese, e nella forma classica del *Bildungsroman* – le trasformazioni narrative trovano il loro senso nel condurre ad un finale particolarmente marcato: tale cioè da istituire una classificazione diversa da quella iniziale, ma assolutamente chiara e stabile: definitiva. Questa retorica teleologica – a dare un senso agli eventi è sempre e solo il loro scopo – è l'equivalente narrativo del pensiero hegeliano, cui l'accomuna d'altronde una spiccata vocazione normativa: gli eventi acquistano senso nel condurre a uno scopo, e uno soltanto.

Sotto il dominio della classificazione, insomma, un racconto ha tanto piú senso quanto piú radicalmente riesce a sopprimersi in quanto racconto. Sotto il segno della trasformazione – come nel filone Stendhal-Puškin, e in quello che porta da Balzac a Flaubert – è vero il contrario: ciò che conferisce senso al racconto è la sua «narratività», il suo essere un processo *open-ended*. Il senso non scaturisce dalla realizzazione di una teleologia, bensí, come in Darwin, dal piú assoluto ripudio di tale soluzione. Il finale, che era il segmento narrativo prediletto dalla mentalità classificatoria, si capovolge qui nel momento piú *povero di senso*: il finale incompiuto dell'*Onegin*, quelli insolentemente arbitrari di Stendhal, quelli rinvii all'infinito della *Comédie Humaine* – ecco altrettanti esempi di una logica narrativa secondo cui il senso di una storia consiste precisamente nell'impossibilità di «fissarlo».

Le antitesi tra i due modelli, naturalmente, sono infinite. Il primo, per esempio, è il romanzo del matrimonio: atto definitorio-definitivo per eccellenza, sublimato in astratto principio, al termine del nostro percorso, dal Daniel Deronda di George Eliot, che

non sposa piú una donna, ma una cultura classificatoria e normativa. L'altro modello, è il romanzo dell'adulterio: rapporto inconcepibile per la tradizione anglogermanica (dove è del tutto assente, e può comparire solo come la forza devastante e luttuosa delle *Affinità elettive* o di *Cime tempestose*), e che diviene qui, per converso, *habitat* naturale di un'esistenza votata all'instabilità: fino a disincarnarsi anch'esso con il Frédéric Moreau flaubertiano, che in perfetto parallelismo con Daniel Deronda non commette piú adulterio con una donna, ma con il mero principio dell'indeterminazione.

Un contrasto altrettanto drastico emerge dalla traduzione delle opposte retoriche narrative in termini di storia delle idee. In questa luce, si scopre che l'intreccio del *Bildungsroman* classico propone come valore supremo la «felicità», ma nel far questo avvilisce e annulla il valore della «libertà»: mentre Stendhal, per parte sua, sviluppa con pari radicalismo la scelta inversa. Allo stesso modo, il fervore balzachiano della mobilità e delle metamorfosi finisce col cancellare il senso stesso dell'identità individuale: mentre negli inglesi la centralità di questo valore genera con altrettanta inevitabilità una vera e propria ripugnanza per il mutamento.

E ancora: è chiaro che i due modelli incarnano opposte valutazioni, opposti stati d'animo verso la modernità: ingabbiata ed esorcizzata dal principio di classificazione, esasperata e ipnotizzante nel modello opposto. Ed è chiaro soprattutto che il pieno sviluppo dell'antitesi implica uno sdoppiamento della stessa immagine di gioventú. Se prevale il principio di classificazione – se l'accento cade, come in Goethe e negli inglesi, sul fatto che la gioventú «deve finire» – allora la gioventú viene subordinata all'idea di «maturità»: al pari del racconto, essa «ha senso» *in quanto* conduce a un'identità stabile e «finale». Se invece prevale il principio di trasformazione, e l'accento cade sul dinamismo giovanile, come nei francesi, la gioventú non sa e non vuole piú tradursi in maturità: vede anzi, in tale possibile «conclusione», una sorta di tradimento, che *la priverebbe* di senso.

Maturità e gioventú sono dunque anch'esse inversamente proporzionali: la cultura che pone l'accento sulla prima svaluta la seconda, e viceversa. A estremo compimento di tale divaricazione, *Felix Holt* e *Daniel Deronda*, di George Eliot, e *L'educazione sentimentale* di Flaubert. Nei primi, l'eroe è fin dall'inizio già così maturo da distogliersi con infastidito sospetto da tutto ciò che ricorri di l'irrequietezza giovanile: il senso della fine ha soffocato ogni at-

trattiva della gioventù. In Flaubert, per contro, Frédéric Moreau è talmente ipnotizzato dalle potenzialità racchiuse nella sua gioventù da aborrire ogni determinazione come intollerabile impoverimento di senso: la sua profetica gioventù narcisista, che si vorrebbe interminabile, sfocerà direttamente, e di schianto, in una vecchiaia istupidita.

Con perfetta simmetria, l'eccessivo sviluppo di un principio sopprime dunque il principio contrario: ma in questo processo *viene meno lo stesso romanzo di formazione* – che produce infatti con George Eliot e Flaubert i suoi ultimi capolavori. Per paradossale che possa apparire, questa forma simbolica poté infatti esistere, non «nonostante», ma *in virtù del suo carattere contraddittorio*. Poté esistere perché al suo interno – all'interno di ogni singola opera, e del genere preso nel suo complesso – agivano *entrambi* i principî, per quanto squilibrata e diseguale la loro forza. E anzi: non «poté» esistere – *dovette* esistere. Giacché la contraddizione tra opposte valutazioni della modernità e della gioventù, o tra opposti valori e rapporti simbolici, non è un difetto – o magari è anche un difetto – ma è soprattutto il paradossale *principio di funzionamento* di larga parte della cultura moderna. Si pensi ai valori menzionati più sopra: libertà e felicità, identità e mutamento, sicurezza e metamorfosi – benché in contrasto tra loro, essi sono *tutti egualmente importanti* per la mentalità occidentale moderna. Essa ne esige la *compresenza*, per quanto ardua: ed esige dunque anche un meccanismo culturale che la renda manifesta e ne saggi la possibilità.

Un tentativo cosciente ed esplicito di padroneggiare la contraddizione e farla «funzionare» lo incontriamo, ancora una volta, nel *Faust*: dove tra le tante anime della cultura moderna – tra l'aspirazione alla felicità («Fermati, sei così bello...») e la libertà dello *streben* «che sempre ci spinge più avanti»; tra l'insopprimibile identità del protagonista e le sue mille trasformazioni storiche – viene ipotizzata la possibilità di una vera e propria *sintesi*. Ma è una sintesi che, da un secolo e mezzo, non è mai riuscita a dissipare il dubbio – il dubbio che la tragedia di Gretchen e di Filemone e Bauci sia incancellabile, che la scommessa sia stata perduta, che la salvezza di Faust sia posticcia: che la sintesi, in altre parole, sia un ideale ormai non più perseguibile. E così, a fianco del *Faust*, gigantesca e inconsapevole impresa collettiva, si organizza via via con il romanzo di formazione un'altra risposta alla contraddittorietà della cultura moderna. Una risposta che non ha più la forma della sintesi ma, meno ambiziosamente, quella del

compromesso: che è anche, certo non per caso, il più celebre tema romanzenesco.

Si crea così uno straordinario stallo simbolico, dove Goethe non cancella Stendhal, né Balzac Dickens, o Flaubert George Eliot. Ogni cultura, ogni individuo avrà le sue preferenze, ma questo è ovvio: l'essenziale è che esse non saranno mai sentite come esclusive. In questo mondo purgatoriale non vige – per ricorrere al saggio su Kierkegaard del giovane Lukács – la logica tragica dell'«aut aut», ma quella compromissoria del «tanto quanto». E con ogni probabilità *fu proprio tale predisposizione al compromesso* che permise al romanzo di formazione di uscire vincitore dalla «lotta per l'esistenza» ingaggiata, tra Sette e Ottocento, da innumerevoli forme narrative – romanzo storico e romanzo epistolare, romanzo lirico, allegorico, satirico, «romantico», *Künstlerroman*... Proprio come in Darwin, il destino di queste forme fu deciso dalla rispettiva «purezza»: quanto più rimasero fedeli a un rigido impianto originario, voglio dire, tanto più difficile la loro sopravvivenza. E viceversa, naturalmente: quanto più una forma fu capace di duttilità e compromesso, tanto meglio poté destreggiarsi nel *maelstrom* privo di sintesi della storia moderna. E la forma più di tutte bastarda divenne il genere dominante della narrativa occidentale. Ché gli dèi della modernità, a differenza di quelli del *Re Lear*, parteggiano davvero per i bastardi.

Il che suggerisce, per chiudere su questo punto, uno spostamento e un riesame. Uno spostamento della teoria del romanzo dalla cultura alta e formalizzata al mondo più sfuggente e contraddittorio (ma non per questo, come oggi si tende a credere, più «libero») della «mentalità», della cultura diffusa e sommersa. Il *Faust*, l'ideale della sintesi hanno il loro filosofo – Hegel. Ma l'Ottocento non produce nessuna filosofia del compromesso, nessun filosofo del romanzo: la *Teoria* di Lukács – che tenta, significativamente, di colmare entrambi i vuoti: filosofia del romanzo come forma del compromesso – sfocia, come è inevitabile, in un geniale fallimento. Giacché la realtà del compromesso male si presta alla formalizzazione concettuale: il suo luogo elettivo è piuttosto la sfera dei comportamenti quotidiani e irriflessi, degli accorgimenti empirici e di norma inconsapevoli. Della «mentalità», appunto, e della pratica sociale giornaliera che è da essa indistricabile. E dunque qui che, nei capitoli che seguono, troveremo le diverse forme di compromesso culturale su cui si articola la fenomenologia del romanzo di formazione europeo.

Infine, un riesame: della nozione corrente di «ideologia moderna», o «cultura borghese», o come la si vuole chiamare. Qui, la centralità del romanzo di formazione nella nostra eredità culturale suggerisce che le ideologie dominanti del nostro mondo non sono affatto – con buona pace delle certezze diffuse: ancor più diffuse, per inciso, nella fanfara decostruzionista – sistemi intolleranti, normativi, monologici, marmorei, tutti da subire o tutti da rigettare. Tutto al contrario: sono adattabili e precari, «deboli» e «sporchi». Se si pensa che il romanzo di formazione – la forma simbolica che meglio di ogni altra ha rappresentato e promosso la socializzazione moderna – è anche la forma simbolica *più contraddittoria* del nostro tempo, si intuisce del resto che lo stesso processo di socializzazione consiste da tempo, più che nel *piegarsi ad una costrizione*, nell'interiorizzare *la contraddizione*. E nell'imparare, non a dirimerla, ma a convivere: trasformandola in strumento di vita.

Riprendiamo da una domanda: perché mai esistono interpretazioni freudiane della tragedia e del mito, della fiaba e della commedia – e nulla di paragonabile nel caso del romanzo? Per la stessa ragione, credo, per cui non esiste una solida analisi freudiana della gioventù: perché cioè la psicoanalisi trova la sua ragion d'essere nello *scomporre* la psiche tra le sue opposte forze, e gioventù e romanzo si pongono invece il compito – inverso – di amalgamare, o comunque far coesistere, gli aspetti contraddittori della personalità individuale. Perché, in altre parole, la vocazione della psicoanalisi consiste nel guardare sempre e dovunque *oltre* l'Io: mentre il romanzo di formazione ambisce a *costruirlo*, e a porlo come centro indiscusso e invalicabile della propria struttura⁷.

Tale centralità dell'Io si riallaccia, naturalmente, al tema della socializzazione – che consiste, in larga misura, nel «buon funzionamento» dell'Io grazie a quel compromesso particolarmente ben

⁷ Gli aspetti problematici della costruzione dell'Io sono anch'essi riformulabili entro la cornice dei quattro modelli principali del romanzo di formazione. Si andrà così dal timore preliminare, tipico degli inglesi, per la minaccia che il mondo esterno costituisce per l'identità individuale, all'ideale goethiano dell'armonia come delicata conciliazione di impegni eterogenei; mentre la tradizione francese batte una via più indiretta, e sottolinea – più che la dinamica che presiede alla costituzione dell'Io – i pericoli rappresentati dall'eccessiva forza del Super-Io o dell'Es, nel «fantasma del dovere» stendhaliano e nella «passione» balzachiana (in questi ultimi casi – dove, sul piano della «storia», l'Io è manifestamente più debole che nei precedenti – è sintomatico che acquisti rilievo la sfera del «discorso», dove la *doxa* del narratore permette di ristabilire quell'equilibrio che è andato perduto dalle vicende dell'eroe).

riuscito che è per Freud il «principio di realtà» – e costringe dunque a interrogarsi sulla posizione del romanzo di formazione verso un'idea terribilmente imbarazzante per la nostra cultura – l'idea di «normalità». Anche qui, la cosa migliore è partire da un contrasto. Come è noto, larga parte del pensiero novecentesco – diciamo: da Freud fino a Foucault – ha definito la normalità partendo *dal suo contrario*: dal patologico, dall'emarginato, dal represso. In quest'ottica, la normalità non appare come una realtà significativa *di per sé*, ma come un'entità *unmarked*: risultato autodifensivo di un processo di «negazione», essa è condannata ad avere il proprio significato *fuori di sé* – in ciò che esclude, non in ciò che contiene.

Se escludiamo la manifestazione più elementare del romanzo di formazione (ossia la tradizione inglese dell'eroe «insipido»: un termine che ricorre sia in Richardson sia in Scott, e si applica, per fare qualche esempio, a *Tom Jones* come a *Waverley*, *Jane Eyre* o *David Copperfield*) appare del tutto evidente che il romanzo ha adottato una strategia opposta a quella appena descritta. Ci ha cioè abituati a guardare alla normalità *dall'interno*, anziché sullo sfondo delle sue eccezioni; e ne ha costruito una fenomenologia tale da rendere la normalità interessante e significativa *in quanto* normalità. Se dunque, alla radice del romanzo di formazione, troviamo sempre un'opzione esplicitamente anti-eroica e prosaica – il protagonista sarà Wilhelm Meister, non Faust; Julien Sorel e Dorothea Brooke, non Napoleone e Santa Teresa; e così via fino a Flaubert, e poi a Joyce – questi personaggi, benché tutti a loro modo normali, sono però tutt'altro che *unmarked* o insignificanti in sé e per sé.

Una normalità internamente articolata, varia, interessante – una normalità come espulsione delle caratteristiche troppo marcate, come vero e proprio vuoto semantico. Sul piano teorico, i due concetti sono inconciliabili: se è vero l'uno è falso l'altro, e viceversa. Ma sul piano storico l'antitesi si trasforma in una sorta di divisione del lavoro: in una spartizione dello spazio e del tempo. La normalità come «negazione», ci dicono le ricerche di Foucault, è il prodotto di una duplice minaccia – la crisi di un assetto socio-culturale, e la brusca riorganizzazione del potere. Il suo momento è quello della rottura e della genesi; il suo spazio, circondato da istituzioni sociali particolarmente forti, l'area puramente negativa del «non-rinchiuso»; la sua aspirazione, l'essere come tutti gli altri, e passare dunque inosservati.

La sua espressione letteraria, potremmo aggiungere, la narrativa di massa del secolo diciannovesimo: letteratura dello stato d'eccezione, dei mali estremi e degli estremi rimedi. Ma appunto: la narrativa di massa (che non a caso, per inciso, ha ricevuto ampio trattamento dalla critica freudiana) – non il romanzo. Questo si spinge solo di rado a esplorare i confini spazio-temporali del mondo dato: di norma, si mantiene «nel mezzo»: dove scopre, o forse inventa, il senso e il gusto tipicamente moderni della «vita quotidiana» e della «normale amministrazione». Vita quotidiana: spazio antropocentrico, dove le diverse attività sociali perdono la loro imperiosa oggettività, e convergono sotto il dominio della «personalità». Normale amministrazione: tempo dell'«esperienza vissuta» e della crescita individuale – tempo fitto di «occasioni», ma che esclude per principio la crisi come la genesi di una cultura⁸.

Si pensi alla cornice storica del romanzo di formazione: nasce con Goethe e Jane Austen, che passano sotto silenzio, e come vedremo esorcizzano la doppia rivoluzione di fine secolo; prosegue con gli eroi stendhaliani, che sono nati «troppo tardi» per vivere il venticinquennio rivoluzionario; finisce col '48 dell'*Educazione sentimentale* (la rivoluzione che non fu una rivoluzione) e gli anni Trenta di *Felix Holt* e *Middlemarch* (le riforme che non mantennero le loro promesse). È tutto un evitare i momenti di rottura: un'elusione della tragedia, e con essa dell'idea che il significato delle società e degli individui si manifesti solo nei momenti estremi – nei momenti «della verità»⁹.

Un'elusione, possiamo concludere, di tutto ciò che rischia di infrangere l'equilibrio dell'Io, e di renderne impossibili i compromessi: e un concentrarsi, per converso, su quelle modalità di esistenza che gli permettono di estrinsecarsi appieno¹⁰. In questo sen-

so – e soprattutto se restiamo convinti che i momenti e i luoghi della verità, ad onta di tutto, continuano ad esistere – il romanzo non può non apparirci come una forma *debole*. Così è infatti, e questa sua debolezza – che è anche, beninteso, la nostra – si allinea con le altre caratteristiche che già abbiamo osservato: la sua natura contraddittoria, bastarda, conciliativa. Ma il punto è che tali caratteristiche sono anche intrinseche a quella modalità di esistenza – quotidiana, normale, semiconsapevole, decisamente antierica – che la cultura occidentale ha cercato incessantemente di proteggere e ampliare, e ha caricato via via di un significato crescente: fino a fissarvi quello che, in mancanza di meglio, continuiamo a chiamare «il senso della vita», e che poche cose hanno contribuito a plasmare come, appunto, la tradizione romanzesca. E se questo è vero, allora la debolezza del romanzo ci apparirà forse tutt'altro che inerme.

centesca non riconosce come propriamente storica. Inutile aggiungere che la storia della mentalità e della lunga durata ha rovesciato tale paradigma, sicché l'oggetto e talvolta anche le categorie di molta storiografia contemporanea rivelano una fortissima affinità con quelle romanzesche.

⁸ «Vita quotidiana», «normale amministrazione», «antropocentrismo», «personalità», «esperienza», «occasione»: tutti questi termini verranno discussi per esteso nel primo capitolo, giacché trovano la loro più piena e coerente manifestazione nella forma classica del *Bildungsroman*. Benché la loro trattazione lasci ancora parecchio a desiderare, ho deciso di non rinunciarvi: per quanto traballante, mi sembra comunque un primo passo in una direzione poco esplorata e ricca di promesse.

⁹ Dostoevskij, che è il romanziere delle verità ultime e delle circostanze tragico-eccezionali, *proprio per questo* – ha osservato più volte lo stesso Bachtin – non ha mai scritto dei romanzi di formazione. E Adorno, che ha come pochi insistito sulla vocazione dell'arte alla verità, non si è mai gran che interessato di questa forma, o del romanzo in generale.

¹⁰ Non c'è dunque da stupirsi se in *Retorica e storia*, ricostruendo le retoriche narrative implicite nella grande storiografia ottocentesca, Hayden White menzioni commedia, *romance*, satira e tragedia – ma mai il romanzo. Benché romanzo e storiografia diano il meglio di sé nello stesso periodo, il romanzo inventa infatti – con la «vita quotidiana» e la «normale amministrazione» – una sorta di *temporalità parallela* che la storiografia otto-

I.

L'agio della civiltà

Bildungsroman. Attorno a questo termine aleggia un che di magnetico. In quell'irregolare distesa che chiamiamo «romanzo» esso si staglia come il più visibile dei (pochi) punti di riferimento di cui si disponga. Svolge un ruolo centrale nelle indagini filosofiche sul romanzo, dall'*Estetica* di Hegel a Dilthey alla *Teoria del romanzo* di Lukács; lo si incontra nei grandi quadri storici di Bachtin e Auerbach; è ancora riconoscibile nei modelli di intreccio narrativo costruiti da Lotman. Ritorna, sotto varie dizioni («romanzo di formazione»; «di iniziazione»; «di educazione»), in tutte le maggiori tradizioni letterarie. Persino quelle opere che, con ogni evidenza, *non* sono romanzi di formazione, riusciamo a percepire solo contro questo orizzonte concettuale: e parliamo così di «iniziazione mancata», o «formazione problematica». Espressioni di dubbia utilità, come tutte le definizioni in negativo: ma che testimoniano della presa di questa immagine sui nostri procedimenti di analisi.

Tale ipertrofia semantica non è frutto del caso. Benché infatti il concetto di *Bildungsroman* sia divenuto col tempo sempre più approssimativo, è comunque chiaro che con esso cerchiamo di indicare una delle più armoniose soluzioni mai offerte a un dilemma connaturato alla civiltà borghese moderna: il conflitto tra l'ideale dell'«autodeterminazione» e le esigenze, altrettanto imperiose, della «socializzazione». Da due secoli a questa parte, infatti, le società occidentali hanno riconosciuto al singolo il diritto a scegliere da sé la sua etica e la sua idea di «felicità»; a immaginare e progettare in libertà il proprio destino. Diritti enunciati nei proclami e incisi nelle costituzioni: ma non per questo universalmente realizzabili. Perché si danno, come è ovvio, aspirazioni in contrasto fra loro: e se la società capitalistica e liberal-democratica è senz'altro quella che meglio sa convivere con il conflitto, è egualmente vero che, in quanto *sistema* di rapporti sociali e politici, tende an-

ch'essa ad assestarsi su un funzionamento prevedibile, regolare – «normale». Esige, come ogni sistema, accordo, omogeneità, consenso.

Come dunque far coabitare la tensione verso l'*individualità*, che è il necessario frutto di una cultura dell'autodeterminazione, con la tensione, opposta, alla *normalità*, che è il portato altrettanto inevitabile del meccanismo della socializzazione? Questo il primo aspetto del problema. Complicato, e reso ancora più affascinante, da un'altra caratteristica della nostra civiltà. Pervasa da sempre di cultura giusnaturalistica, essa non può ammettere che la socializzazione si basi sulla mera ubbidienza all'autorità. Non è sufficiente che l'ordine sociale sia «legale»: deve anche apparire *culturalmente legittimo*. Deve ispirarsi ai valori socialmente riconosciuti come fondamentali – rispecchiarli, incoraggiarli, promuoverli. O quanto meno: così deve sembrare.

Non basta dunque, alla società borghese moderna, debellare le spinte che si oppongono alla «normalità» volta per volta prevalente: è anche necessario che il «libero individuo» percepisca – da cittadino convinto, non da suddito timoroso – le norme sociali come qualcosa di *suo*. Che le interiorizzi, amalgamando in una nuova unità coazione esterna e impulsi interiori: finché l'una non sia più distinguibile dagli altri. Questo amalgama è ciò che chiamiamo per solito «consenso», «legittimazione»: e se il *Bildungsroman* ci appare a tutt'oggi come uno snodo essenziale della nostra storia, è giusto perché ha saputo rappresentarlo con una forza di convinzione, con una limpidezza ottimistica che non verrà mai più eguagliata. Qui infatti, vedremo, non c'è conflitto tra individualità e socializzazione, autonomia e normalità, interiorità e oggettivazione. La formazione dell'individuo come individuo *in sé e per sé* coincide senza crepe con la sua integrazione sociale in qualità di semplice *parte di un tutto*. Sono due percorsi che si alimentano a vicenda, e dove la percezione dolorosa della «rinuncia» – da cui scaturirà la grande problematica psicologica e narrativa otto-novecentesca – è ancora inconcepibile. «L'agio della civiltà»: la legittimazione simbolica operata dal *Bildungsroman* può, forse, riassumersi in queste parole.

Il *Bildungsroman* come costruzione di una sintesi, dunque. Esso vanifica la precedente contrapposizione di *Entwicklungsroman* (romanzo dello «sviluppo», del soggetto dispiegarsi di un'individualità) e *Erziehungsroman* (romanzo di un «magistero», di un'educazione oggettiva, e osservata dal lato di chi la impartisce). Il

Bildungsroman come forma sintetica: eppure, procedendo nel lavoro, mi son reso conto che questa formulazione illuminava solo un aspetto delle opere in esame. Per aiutarci con un'analogia, è come se la struttura del *Bildungsroman* consistesse di due grandi figure piane parzialmente sovrapposte. L'area comune è l'area della sintesi in senso forte: dimensione centrale, ma che non esaurisce il disegno né, forse, aspira a farlo. Più che raffigurare le due opposte tensioni dell'esistenza moderna come coestensive e isomorfe, la vocazione sintetica del *Bildungsroman* consiste nel presentarle come complementari. In organico equilibrio, certo, ma anche – o meglio: *proprio perché* – profondamente diverse e lontane fra loro.

Se l'area della sintesi costituirà pur sempre il punto d'avvio dell'analisi, la seconda e terza sezione di questo capitolo saranno dunque dedicate a oggetti decisamente differenti. Nella seconda mi occuperò di quegli aspetti della struttura narrativa che sottolineano la dimensione della «felicità» individuale: sarà lo spazio dell'armonia «estetica», della libera costruzione della personalità, dell'«intreccio» narrativo. Nella terza parte, l'altra faccia di tutto questo: il mondo della vigilanza sociale, delle diseguaglianze «organiche», della necessità, della «fabula».

Sono insiemi di valori diversi, assegnati ad aree diverse dell'esistenza, governati da modalità percettive e meccanismi narrativi diversi. Diversi, e distribuiti con una asimmetria magistrale: così accattivante da sembrar quasi subdola. Perché i valori e le esperienze che gratificano il senso dell'individualità sono continuamente in primo piano: ostentati, luminosi, pieni, essi vanno a formare il grosso del racconto: l'intreccio, appunto. Ma non esiste intreccio senza *fabula*: sarebbe una casa senza fondamenta. Questo potrà essere mille volte più affascinante e apparirci come l'aspetto dominante dell'opera: quella però – ristretta logica compiuta in se stessa – ne resterà in ogni caso l'elemento determinante: meno visibile, ma di gran lunga più solida.

Affiora così, oltre la sintesi organicista, quell'immagine incancellabile dal pensiero borghese – l'immagine dello scambio. Vuoi veder realizzati questi valori? D'accordo, ma allora anche questi dovrai accettare, perché altrimenti i primi non potrebbero esistere. È uno scambio, sí, e qualcosa si guadagna e qualcosa si perde. Che cosa, è quel che cercheremo di stabilire.

I.

1. *L'anello della vita.*

Mi persi in profonde riflessioni e, dopo quella scoperta, divenni piú calmo e nel medesimo tempo piú inquieto di prima. Una volta che avevo appreso qualcosa, mi pareva di saperne meno che mai, e avevo ragione, perché mi mancava il nesso [*Zusammenhang*], e in fondo è proprio questo che conta.

(*Wilhelm Meister*, I, 4).

La presenza delle antiche opere d'arte a lui note lo attirava e lo respingeva in pari tempo. Egli non poteva far suo né abbandonare nulla di quanto lo circondava: tutto gli destava dei ricordi; vedeva l'anello intero della sua vita, ma esso ora gli stava davanti spezzato e sembrava non volersi piú saldare in eterno.

(*Wilhelm Meister*, VIII, 7).

All'inizio come alla fine del romanzo, il problema di Wilhelm è sempre lo stesso: non riesce a costruire un «nesso», a dare alla sua vita la forma di un «anello», e saldarlo. E se ciò non avviene, la sua esistenza rischia di restare incompiuta – anzi, peggio: *insensata*. Giacché «senso» e «nesso», nel *Meister*, sono una cosa sola: Dilthey, *Goethe e la fantasia poetica*:

Dando evidenza alla concatenazione causale di vicende e di azioni [l'opera poetica] fa rivivere i valori spettanti a un avvenimento e alle sue singole parti nella trama [*Zusammenhang*] di tutta la vita. L'avvenimento viene così sollevato al suo significato [...]. La genialità dei piú grandi poeti consiste appunto nel prospettare l'avvenimento in guisa tale che da esso si irradia la luce del rapporto tra la vita e il suo senso. La poesia ci apre così l'intelligenza della vita. Con gli occhi di un grande poeta noi scopriamo il valore e il nesso [*Zusammenhang*] delle umane cose¹.

Zusammenhang: la doppia valenza di questo termine è un'ottima introduzione alla logica narrativa del *Bildungsroman*. Esso ci dice che un'esistenza è «sensata» se la concatenazione *interna* della temporalità individuale («la trama di tutta una vita») è al tempo stesso apertura *all'esterno*, reticolo sempre piú fitto di rapporti «con le umane cose». In questo quadro – osserva piú avanti Dilthey – si è veramente «se stessi» solo in quanto si esiste «für das Ganze», per il tutto². Che il processo della socializzazione possa indurre delle crisi, o imporre dei sacrifici alla formazione indi-

¹ W. DILTHEY, *Esperienza vissuta e poesia* (1905), trad. it. Istituto Editoriale Italiano, Milano 1947, pp. 198-99.

² *Ibid.*, p. 259.

viduale, qui, è inimmaginabile. Autosviluppo e integrazione sono percorsi complementari e convergenti, al cui punto d'incontro e di equilibrio si colloca quella piena e duplice epifania del senso che è la «maturità». Raggiunta la quale, il racconto ha realizzato il suo scopo e può senz'altro finire.

Per pervenire alla sintesi conclusiva della maturità, di conseguenza, non basta ottenere dei risultati oggettivi, quali che siano – imparare un lavoro, fondare una famiglia. Bisogna innanzitutto apprendere, come Wilhelm, a indirizzare «la trama della propria vita» in modo che ogni momento rinsaldi il proprio *senso di appartenenza ad una piú vasta comunità*. Bisogna usare il tempo per trovarsi una patria. Se non lo si fa, o non vi si riesce, abbiamo una vita sprecata: senza scopo, senza senso. Lo prova, negli ultimi libri, il destino di Aurelie, dell'Arpista – di Mignon:

«Cattiva bambina, non ti abbiamo proibito tutti i movimenti violenti? Senti come ti batte il cuore!»

«Lascia che si spezzi. Batte già da troppo tempo».

(*Wilhelm Meister*, VIII, 5).

Sono le ultime parole di Mignon. Per lei, lo scorrere del tempo – la trama come sequenza cronologica – non si è trasfigurato in una trama come sistema di relazioni, come anello. La sua nostalgia – «Conosci la terra dove fioriscono i limoni?» – è sintomo di una vita in cui nessun legame ha soppiantato il vincolo dell'origine: il tempo vi ha assunto la forma di un battito sempre uguale a se stesso. Forma meccanica, spossante, perché senza scopo e senza patria: la teleologia organicista del *Bildungsroman* la allontana da sé come fosse un rimbombo di morte. All'esterno del tutto non c'è una vita solitaria, amara, conflittuale: non c'è vita, di alcun genere.

All'interno, dubbio risarcimento, c'è qualcosa di piú della vita; o forse solo di piú roseo. Le ultime parole di Wilhelm:

Io non conosco il valore di un regno; ma so che ho raggiunto una felicità che non merito, e che per nulla al mondo vorrei cambiare.

(*Wilhelm Meister*, VIII, 10).

Sono, queste, anche le ultime parole del romanzo. L'anello si è chiuso, la vita ha trovato il suo senso: è il momento del cerchio, figura di un tempo che – raggiunto il suo scopo – continuerà sí a scorrere, ma senza piú né scosse né mutamenti. Figura dell'*abolizione* del tempo: Wilhelm – «una felicità che non merito, e che per nulla al mondo vorrei cambiare» – se ne augura con ingenuità in-

fantile la pura e semplice scomparsa. Possibile mai – che la maturità parli il linguaggio della fiaba?

La trama «ad anello», o «a reticolo», è la più significativa delle molte novità introdotte da Goethe nella seconda stesura del *Meister*. Nella *Missione teatrale* la trama aveva un andamento molto più drammatico e sorprendente, e la figura di Wilhelm possedeva un'assoluta preminenza. Negli *Anni di apprendistato* lo scorrere del tempo si coagula invece in un grande *continuum* di profezie, ricordi e anticipazioni; mentre il rilievo crescente dei personaggi secondari conferisce alla «centralità» del protagonista un significato diverso. È l'antitesi di dramma e romanzo, discussa per esteso nel quinto libro:

Nel romanzo debbono essere rappresentati soprattutto sentimenti e vicende; nel dramma, caratteri e azioni. Il romanzo deve svolgersi lentamente, e i sentimenti del personaggio principale debbono, in un modo o nell'altro, trattenere la tendenza dell'insieme verso il proprio sviluppo. Per il dramma, invece, lo svolgimento ha da essere rapido, il carattere del protagonista deve urgere verso la conclusione, e ha bisogno solo di essere trattenuto. L'eroe del romanzo deve essere passivo, o almeno non eccessivamente attivo; da quello del dramma si esige efficacia e azione. Grandison, Clarissa, Pamela, il vicario di Wakefield, e lo stesso Tom Jones sono, se non proprio passivi, dei personaggi ritardanti, e tutte le vicende esterne vengono in un certo senso modellate dai loro sentimenti. Nel dramma l'eroe non plasma nulla secondo se stesso, tutto gli resiste, ed egli scosta e sgombra dal suo cammino gli ostacoli, oppure soggiace ad essi. (Wilhelm Meister, v, 7).

Nel dramma, potremmo parafrasare, il protagonista esaurisce in sé un universo di valori, un campo paradigmatico: è la «solitudine» dell'eroe tragico, nella cui figura il senso dell'esistenza fa tutt'uno con il conflitto. Ma nel *Bildungsroman* questa equazione è impossibile: come poi in Hegel, la certezza del senso risiede qui nella partecipazione al tutto, non nello scontro. Un *Bildungsroman* «drammatico» è una contraddizione in termini – e non per nulla Goethe non riuscì mai a concludere la *Missione teatrale*, che viene interrotta e abbandonata in un punto qualsiasi, senza che il primo Wilhelm abbia compiuto la sua formazione³. Quando poi, circa dieci anni più tardi, riprende in mano il progetto, non prova neanche a completare la prima stesura: ricomincia da capo e, oltre a modificare l'intelaiatura della trama, opta in modo esplicito per

³ Goethe iniziò a scrivere *La missione teatrale di Wilhelm Meister* nel 1777, e la interruppe nel 1785.

un diverso tipo di eroe romanzesco. Quello descritto da Schiller in una lettera a Goethe del 28 novembre 1796:

Wilhelm Meister è il personaggio più necessario, ma non il più importante; una delle particolarità del vostro romanzo è quella di non avere e di non abbisognare di un protagonista. Tutto si svolge attorno a lui, ma non per sua causa: proprio perché le cose da cui è circondato rappresentano ed esprimono le energie, e lui invece la plasmabilità, i suoi rapporti con gli altri personaggi dell'opera dovevano essere diversi da quelli che ha l'eroe negli altri romanzi.

Il passaggio dal dramma al romanzo – la rappresentazione di una *Bildung* ben riuscita – esige dunque un protagonista *plasmabile*: non più solo, e men che meno in lite con il mondo, egli sarà il prisma ben sfaccettato in cui le mille sfumature del contesto sociale si comporranno in una «personalità» armoniosa. «Il personaggio più necessario, ma non il più importante», lo definisce a ragione Schiller. Importante – come potenziale causa della trama – Wilhelm non lo è di certo. Necessario, sì: se, appunto, il *Bildungsroman* vuole proporre come percorso esemplare quello di chi – «passivo, o almeno non eccessivamente attivo» – lascia ad altri il compito di modellare la propria vita. «Mi sembra difficile decidermi, – ragiona Wilhelm a metà del romanzo. – Attenderò che giunga qualche squilibrio per determinare, dall'esterno, la mia scelta» (*Wilhelm Meister*, iv, 19). E alla fine: «Ho raggiunto una felicità che non merito», ovvero: esisto, ed esisto felicemente, solo in quanto mi è stato concesso di accedere alla trama pazientemente intessuta attorno a me dalla Società della Torre. Mi sono «formato», esisto «per me», perché ho accettato di buon grado di essere «determinato dall'esterno». È davvero il paradigma ideale della socializzazione moderna: desidero fare ciò che comunque avrei dovuto fare. Il matrimonio finale, che, contro le sue intenzioni, costringe Wilhelm ad esser felice, è la perfetta miniatura e conclusione di tutto il processo.

Se Wilhelm può realizzarsi come individuo solo accettando la tutela della Torre, è vero anche il reciproco: istituzioni sociali forti come la Società della Torre hanno il diritto di imbastire trame solo se queste serviranno a soddisfare il loro novizio. Non si esagera affatto dicendo che, nel *Meister*, la Torre esiste unicamente per permettere la «felicità» di Wilhelm. Lothario è stato in America – ma ne è ben presto tornato: «L'America è qui o in nessun posto!» (*Wilhelm Meister*, vii, 3). I personaggi così insistentemente

implicati l'uno con l'altro dovranno disperdersi per il mondo, in America, in Russia. Ma di tutto questo non si dà racconto. Non è questo che interessa, di Lothario e degli altri, ma solo gli effetti che son riusciti a produrre su Wilhelm. L'inopinata ricomparsa di Werner verso la fine del romanzo ha appunto il solo scopo di confermare, per bocca di un estraneo un po' invidioso, la bontà del loro sistema pedagogico:

No, no! non mi è mai capitata una cosa simile, eppure so bene di non ingannarmi. I tuoi occhi si son fatti più profondi, la tua fronte più ampia, il naso più sottile e la bocca più seducente. Guardate un po' il suo aspetto: come tutto si accorda, si armonizza! [...] Io invece, povero diavolo, se in tutto questo tempo non avessi guadagnato molti soldi, per me stesso non varrei proprio nulla. (Wilhelm Meister, VIII, 1).

La Torre esiste in funzione di Wilhelm perché lo plasma (migliorandone, stando a Werner, persino l'aspetto fisico): ma anche per un altro motivo, più basilare. Nell'ultima pagina del settimo libro, Wilhelm scopre che *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* sono una pergamena conservata nella Sala del Passato, il luogo più segreto della Torre, cui egli è finalmente stato ammesso. In altri termini, il romanzo che stiamo leggendo è stato scritto dalla Torre per Wilhelm, ed è solo venendone a conoscenza che egli può infine assumere il pieno possesso della sua vita. Qui infatti ogni equivoco viene dissipato, il confuso succedersi degli eventi acquista una logica e una direzione, il senso del tutto finalmente traspare. E insomma: la Società della Torre è un'istituzione legittima perché ha saputo produrre una *Bildung* esemplare come quella di Wilhelm. E, per il lettore, è un'istituzione affascinante perché ha saputo scrivere un testo come *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*.

2. Retorica della felicità.

È un circolo perfetto. Wilhelm si forma solo subordinandosi alla Torre – la Torre si legittima solo rendendo felice Wilhelm⁴.

⁴ *Orgoglio e pregiudizio* può riassumersi in una formula pressoché identica: Elizabeth trova finalmente se stessa quando riconosce la «superiorità» di Darcy – e questi, dal canto suo dimostra la propria nobiltà usando il suo denaro e le sue informazioni segrete (potere e onniscienza accomunano Darcy alla Torre) non per umiliare Elizabeth, ma per permetterle di concludere felicemente la sua gioventù. Su questo argomento così Lionel Trilling: «[Come osservò un anonimo recensore nel 1870] Jane Austen era "pervasa" da un'idea platonica – l'idea di un "amore intelligente", secondo la quale il rapporto più profondo e più vero che può esistere tra due esseri umani è di tipo pedagogico. Esso con-

È un incontro, anzi, un matrimonio modello: «to the advantage of both», per usare le parole di Elizabeth Bennet. Un matrimonio modello: come quelli che concludono il *Meister* e *Orgoglio e pregiudizio*.

Torniamo dunque alla domanda da cui eravamo partiti: come convincere l'individuo moderno – «libero» – a limitare di buon grado la propria libertà? Ma appunto, in primo luogo, col matrimonio – nel matrimonio. Quando due esseri umani si attribuiscono a vicenda un valore tale da accettare – scambiandosi degli anelli – di esserne vincolati. È stato osservato che, dal tardo Settecento in poi, il matrimonio diviene il modello di un nuovo tipo di contratto sociale: non più stretto da forze che si situano al di fuori del singolo (come un tempo lo *status*), ma fondato sul suo senso di «obbligazione individuale»⁵. È una tesi molto plausibile, e ci aiuta a capire come mai il *Bildungsroman* «debba» sempre concludersi con dei matrimoni. Non è solo la fondazione dell'istituto familiare, ad essere in gioco, ma quel patto tra individuo e mondo⁶, quel consenso reciproco che trova nel doppio «sí» della formula nuziale insuperata concentrazione simbolica.

Il matrimonio come metafora del contratto sociale: la cosa è tanto vera che il *Bildungsroman* non gli contrappone il celibato, come dopo tutto sarebbe logico, ma la morte (Goethe) o la «sciagura» (Austen). O ci si sposa oppure, in un modo o nell'altro, si dovrà uscire dalla vita associata: e ancora per più di un secolo la coscienza europea vedrà nella crisi dell'istituto matrimoniale una frattura che non si limita a dividere una coppia, ma lacera alla radice – Anna Karenina, Emma Bovary, Effi Briest – quei sentimenti che tengono appunto «al mondo» l'individuo.

Ecco dunque la ragione della centralità del *Bildungsroman*, non solo nella storia del romanzo, ma in tutta la nostra eredità cultu-

siste nello scambiarsi opinioni sulla giusta condotta da seguire, nel far sí che l'uno contribuisca a formare il carattere dell'altro, e nell'accettare che la propria crescita si svolga sotto la guida altrui» (L. TRILLING, *Sincerity and Authenticity*, Oxford University Press, 1972, p. 82).

⁵ È l'espressione usata da H. S. MAINE, *Ancient Law*, 1861, e riportata da T. TANNER, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Johns Hopkins University Press, 1979, p. 5.

⁶ «Tra individuo e mondo». I matrimoni, certo, si contraggono tra individuo e individuo: ma per Wilhelm e Elizabeth (e la costruzione retorica dei due romanzi impone al lettore di condividere il loro punto di vista) si tratta di qualcosa di ben più ampio, poiché riassume e stabilizza l'insieme dei loro rapporti sociali. Natalie (per via dei suoi legami con la Torre) e Darcy sono infatti «rappresentanti» esemplari del sistema di potere tipico del *Bildungsroman*.

rale. Esso raffigura, e fa rivivere alla lettura, un rapporto con la totalità sociale permeato da quell'«intimo e dolce benessere», da quel senso di limpido e fiducioso appaesamento di cui Schiller scrisse a Goethe durante la composizione del *Meister*:

Mi spiego questo senso di benessere [prosegue la lettera del 7 gennaio 1795] con la chiarezza, la tranquillità, la finitezza e la trasparenza che nel romanzo dominano dappertutto, perfino in quei minimi particolari che potrebbero lasciare l'animo insoddisfatto e irrequieto, non forzando mai i suoi moti più di quanto sia necessario per ravvivare e conservare nell'uomo la gioia della vita...

La gioia della vita. La felicità superiore al merito di Wilhelm ed Elizabeth. Sembrano echi di parole famose: «La vita, la libertà, la ricerca della felicità...»; «la felicità, questa idea nuova per l'Europa...» Ma la felicità di Schiller e Goethe è l'esatto opposto di quella immaginata da Jefferson e Saint-Just. Per questi ultimi, essa entra in scena nel bel mezzo di guerre e rivoluzioni: è dinamica, destabilizzante. È ancora apparentata – legame problematico, che giungerà fino a Stendhal, per poi spezzarsi – all'idea di libertà. Va *pursued*, questa felicità, inseguita senza posa e senza compromessi: a prezzo, se necessario, di guerre e rivoluzioni. Perché la rivoluzione rappresenta appunto «l'apertura di una società a tutte le possibilità»: la «promessa immensa» che «ha un principio, ma non una fine»⁷.

Per Schiller e Goethe, di contro, la felicità è il *contrario* della libertà; la *fine* del divenire. Alla sua insegna, cade ogni tensione tra l'individuo e il suo mondo; si spegne ogni desiderio di ulteriori metamorfosi. Come vuole il termine tedesco *Glück* – che sintetizza «felicità» e «fortuna», *happiness* e *luck*, *bonheur* e *fortune*⁸ – e che non per nulla compare nell'ultima frase del *Meister*, la felicità del *Bildungsroman* è sintomo soggettivo di una socializzazione oggettivamente compiutasi: non c'è motivo di rimettere in discussione né l'uno né l'altra. Rovesciando le parole di Furet: è una fine; non un principio.

Abbiamo già visto che il tipico suggello apposto dal *Bildungsroman* a questa felicità è il matrimonio. Ma ora dobbiamo aggiungere che, qui, la famiglia è ancora metafora di un possibile patto socia-

⁷ F. FURET, *La rivoluzione francese è finita*, trad. it. in *Critica della rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 54 e 7.

⁸ Si veda, su questo, H. WEINRICH, *Retorica della felicità*, in *Retorica e critica letteraria*, a cura di L. Ritter Santini e E. Raimondi, Il Mulino, Bologna 1978.

le: non è quel «rifugio in un mondo spietato» di cui ha scritto Christopher Lasch a proposito del secolo successivo. Non si tratta cioè dell'unico campo in cui la complementarità soggettivo-oggettiva della felicità possa aver corso, ma solo del più probabile, del più esemplare⁹. E dunque non è questione di rinserrarsi dentro la famiglia per perseguirvi quei fini che la sfera pubblica sembra frustrare: ma di irradiare *al di fuori* della famiglia quell'idea di armonia con se stessi, e di fiduciosa accettazione del vincolo, che ne sono le caratteristiche più spiccate¹⁰. Si tratta insomma di istituire – a metà strada tra sfera intima e sfera pubblica – l'atmosfera rasserenante della «familiarità». Impresa che impone di ridisegnare la mappa della vita quotidiana dell'uomo moderno, e ridefinire innanzitutto il ruolo e il valore simbolico del lavoro nell'esistenza umana.

3. *Anti-Robinson*.

Uno degli episodi più celebri del *Meister*: la discussione in cui Werner – l'alter ego di Wilhelm – illustra al suo amico fraterno i meriti del commercio:

Va' a visitare due o tre delle nostre grandi città dedite al commercio, qualche porto di mare, e ne sarai certamente conquistato. Quando vedrai le migliaia di uomini che vi sono occupati; quando vedrai le merci arrivare e partire, anche a te farà piacere vederle passare per le tue mani. Vedrai come la mercanzia più insignificante sia in rapporto con tutto intero il commercio, e appunto perciò nulla ti sembrerà trascurabile, perché tutto accresce il circolo da cui la tua vita trae sostentamento. (Wilhelm Meister, I, 10).

⁹ Anche in Hegel la famiglia appare come il primo passo verso il superamento della «societività insocietiva» della moderna sfera economica: «Il momento, arbitrario nella proprietà astratta, del bisogno individuale del *semplice individuo* e l'egoismo dei desideri si trasforma [nella famiglia] nel provvedimento e nell'acquisto per una *comunità*, in un che di *etico*» (G. W. F. HEGEL, *Lineamenti di filosofia del diritto* (1821), § 170, trad. it. Laterza, Bari 1971, p. 179). Analoghe considerazioni in R. SENNETT, *The Fall of Public Man*, Cambridge University Press, 1976, pp. 89-90 (trad. it. *Il declino dell'uomo pubblico*, Bompiani, Milano 1982): nella famiglia si esprimono solo *measured appetites*, desideri delimitati a priori che indicano dunque la possibilità di una «unità funzionale della specie umana» fondata sul reticolo delle «simpatie naturali».

¹⁰ Dopo aver dichiarato che la vita della casalinga offre il più alto esempio di autorealizzazione dell'umanità – per interna armonia, «dominio dei mezzi per i propri fini», possibilità di suscitare la felicità in sé e negli altri – Lothario non esita dunque a proporla come modello «all'uomo di Stato» (*Wilhelm Meister*, VII, 6). Che a pronunciare questo discorso sia proprio Lothario – il più avventuroso ed estroverso dei personaggi del *Meister*, e anche il più dedito ad ogni sorta di attività pubbliche – è cosa che lo rende ancora più significativo di quel processo di «irradiazione» che sto cercando di descrivere.

Il discorso di Werner è in genere considerato come un'esemplare esposizione dei nuovi principî «borghesi», e in particolare del calcolo razionale della partita doppia, di cui egli parla poche righe più sopra. Le parole appena citate, tuttavia, possono esser lette in tutt'altra chiave. Il meccanismo del mercato non vi viene elogiato per i suoi meriti *economici*, ma come il sistema più adatto per scoprire il «nesso» che lega tra loro le più disparate attività umane: per attribuire un significato anche alle cose più «trascurabili» e «insignificanti». Nel momento in cui Wilhelm sta per lasciare la casa del padre, e deve perciò decidere «che senso dare» alla propria esistenza, Werner gli propone appunto un senso possibile, una «trama» che renda visibili i rapporti sociali e indichi all'individuo quale posto occuparvi:

Getta uno sguardo sui prodotti naturali e artificiali del mondo intero, considera come volta a volta sono diventati una necessità! Che piacevole e intelligente occupazione conoscere tutto quello che al momento è più ricercato...

(Ibid.).

Questa «trama», questo punto di osservazione, Wilhelm li rifiuta. E, cosa molto più importante, li rifiuta Goethe: l'eroe della *Bildung* non sarà Werner, ma appunto Wilhelm. Nel più classico dei *Bildungsroman*, insomma, il processo di formazione-socializzazione è collocato ostentatamente *al di fuori* dell'attività lavorativa. Non è lavorando che ci si forma.

Non è lavorando che ci si forma. Affermazione sorprendente, e anche un po' fastidiosa, considerato l'automatismo con cui siamo soliti apparire «etica moderna» e «capitalismo». E naturalmente non si tratta qui di negare che la produzione capitalistica abbia prodotto un insieme di valori funzionali alla sua logica. Questo, la cosa va da sé, è avvenuto: ma dobbiamo purtuttavia chiederci se questi valori abbiano mai avuto alcuna presa al di fuori della sfera strettamente economica: e se sia a loro – o ad altri valori, e quali – che si è fatto ricorso per «dare un senso» alla vita moderna.

Cominciamo allora con l'osservare che la rappresentazione della sfera economica, e del suo mondo simbolico, ha avuto, nella grande narrativa degli ultimi due secoli, un'importanza prossima allo zero. La cosa – per chi non sia innamorato della teoria del rispecchiamento – non è una catastrofe. Ma un qualche problema – a chi non sia un innamorato deluso, quindi incapace di ragionare – lo pone di certo. Se non altro, induce a chiedersi perché mai

il romanzo *non* parli del lavoro, e per quale motivo la *Bildung* debba realizzarsi al di fuori della sua orbita.

Un inizio di risposta lo troviamo forse in un altro passaggio del discorso di Werner:

Quali vantaggi procura a un commerciante la partita doppia! È una delle più belle invenzioni dello spirito umano, e ogni buon padre di famiglia dovrebbe introdurla nella sua amministrazione [...]. Nel suo caso, forma e sostanza sono tutt'uno, l'una non potrebbe esistere senza l'altra. Ordine e chiarezza aumentano il piacere di risparmiare e di acquistare! Chi governa male la propria casa si trova benissimo all'oscuro; non gli piace fare il conto delle voci di cui è debitore. Invece, a un buon amministratore nulla è più gradito che calcolare tutti i giorni l'importo della sua crescente fortuna.

(Ibid.).

Le ultimissime parole di Werner spiegano perché la razionalità capitalistica non possa produrre *Bildung*. Il capitale, per la sua natura puramente quantitativa, e la concorrenza cui è soggetto, può rappresentare una fortuna solo in quanto «cresce». Deve crescere senza posa, ovvero, ma è lo stesso, non fermarsi mai. «È stato giustamente osservato, – annotò Adam Smith nella *Ricchezza delle nazioni*, – che il mercante non è cittadino di nessuna patria particolare». Vero: il «viaggio» del mercante non potrà mai concludersi in quei luoghi ideali – la tenuta della Torre, la Pemberley di *Orgoglio e pregiudizio* – dove tutto è «benessere, trasparenza e finitezza». Egli non potrà mai provare la felicità dell'«appartenere» a un luogo determinato.

E come non potrà mai fermarsi nello spazio, così la sua vicenda non potrà mai «concludersi» nel tempo. Lo scoprì Defoe scrivendo le ultime pagine del *Robinson Crusoe*. Ultime, non conclusive: si dovrà subito metter mano a un secondo *Robinson*. E ancora il problema di come porre fine al romanzo resta irrisolto: ed ecco il terzo *Robinson*. Dove Defoe trova sí una soluzione, ma solo perché trasforma il romanzo in un'allegoria: abolendo così la problematica della temporalità anziché affrontarla sul suo terreno.

Diversamente nel *Bildungsroman*. Qui, come nello spazio è essenziale edificare una «patria» per l'individuo, così è indispensabile che il tempo si arresti in un momento privilegiato. Una *Bildung* è veramente tale solo se, a un certo punto, può dirsi *conclusa*: solo se la gioventù trapassa in «maturità», e lì si ferma. E con lei, si ferma il tempo – quello narrativo, quanto meno. Lotman:

Dopo aver superato il limite [qui: dopo aver dato inizio al «viaggio» giovanile], il protagonista entra in un «anticampo» semantico posto in relazio-

ne con quello iniziale. Affinché il movimento si fermi, il protagonista deve fondersi con esso, trasformarsi da personaggio mobile in immobile. Se ciò non avviene, l'intreccio non si esaurisce e l'azione continua¹¹.

Perché l'intreccio si fermi è dunque necessaria una «fusione» del protagonista col suo nuovo mondo. È un'ulteriore variante, anch'essa intimamente affine al matrimonio, del campo metaforico della «chiusura»: la lieta accettazione del vincolo; la vita sentata come anello ben saldato; la stabilità dei nessi sociali come fondamento del significato dell'opera. E Lotman ha ragione: quando la fusione sia avvenuta il viaggio può avere termine, e il *Bildungsroman* si esaurisce – non ha più ragion d'essere. Ma l'«anticampo semantico» che ospita tutte queste metafore – e permette dunque la piena realizzazione della *Bildung* – non è certo un territorio simbolicamente neutro, o vergine. Non è «il» mondo, come la *vulgata* strutturalista ha voluto credere – è un mondo possibile: con caratteristiche storico-culturali alquanto particolari. E un rapporto quanto meno problematico con la modernità. Agnes Heller:

L'appropriazione delle cose, dei sistemi di usi e di istituzioni, non si compie una volta per tutte, né è conclusa quando il singolo è diventato adulto; o meglio, tanto meno è conclusa, quanto più la società è sviluppata e complessa. In epoche statiche e nelle comunità naturali [...] una volta diventati adulti, ci si era appropriati il «minimo» della vita quotidiana [e in seguito] non veniva più messa in dubbio la capacità di riprodursi da parte dei singoli. [...]

Quanto più invece la società è dinamica, quanto più casuale è il rapporto del singolo con l'ambiente in cui si trova a nascere (specie dopo l'avvento del capitalismo), tanto più l'uomo è costretto a mettere di continuo alla prova la sua capacità vitale, e questo *per tutta la vita*; tanto meno l'appropriazione del mondo può di *si* compiuta con la maggiore età¹².

L'assestamento definitivo dell'individuo, e del suo rapporto col mondo – la maturità come approdo ultimo di un racconto – è dunque pienamente possibile *solo nel mondo pre-capitalistico*. Solo nel mondo delle «forme sociali chiuse» – ribadisce di continuo la Heller, sulla scia di una famosa pagina dei *Grundrisse* – la felicità può essere il valore supremo: l'ideale che *valorizza* il confine anziché patirlo come proibizione intollerabile. Solo ben lontano dalle metropoli, come nei luoghi conclusivi del *Meister* e di *Orgoglio e pre-*

¹¹ J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico* (1970), trad. it. Mursia, Milano 1976, p. 284.

¹² A. HELLER, *Sociologia della vita quotidiana* (1970), trad. it. Editori Riuniti, Roma 1975, p. 24.

giudizio, potrà placarsi l'irrequieta provvisorietà «giovanile»: solo lì il «viaggio» mostrerà di avere uno scopo chiaro e invalicabile¹³.

Sì – la maturità mal si concilia con la modernità. E viceversa. L'Occidente moderno ha inventato la gioventù, vi si è rispecchiato, l'ha eletta a proprio valore riassuntivo – e proprio per questo non ha più saputo immaginare la maturità. Quanto più si arricchiva la figura del giovane, tanto più, inesorabilmente, si svuotava quella dell'adulto. Quanto più avvincente, possiamo aggiungere, prometteva di essere il «romanzo» della vita – tanto più arduo dichiararlo concluso: apporvi, con intima e duratura convinzione, la parola fine.

Ma tutto questo lo vedremo meglio in seguito. Il *Bildungsroman* – con la sua conclusione perfetta, e perfettamente sentata – giace ancora al di qua della grande cesura simbolica. Meglio: si propone come cerniera tra i due mondi – dove la gioventù è già piena, e la maturità non ancora svuotata. Dove il giovane eroe è già moderno, e il mondo non ancora. Tentativo geniale: ma effimero. Appena dieci anni dopo, con *Le affinità elettive*, Goethe confuterà spietatamente l'idea che lo *happy end* matrimoniale possa porsi come duratura conclusione dell'esistenza moderna; per non dire del *Faust*, dove l'idea della felicità come limite sarà ancor più inconcepibile.

Ma nel mondo fiabescamente serrato del *Bildungsroman* questi problemi ancora non si danno, e il mercante Werner, che vorrebbe infrangerne la forma chiusa con le sue sterminate colonne di cifre, e le sue visioni di porti lontani, avrà in sorte una particina secondaria, di dove contemplare con invidiosa amarezza la pienezza umana del suo amico perdigiorno.

II.

Fin qui l'area della «sintesi». Abbiamo visto alcune giunture essenziali del *Bildungsroman*. Essenziali, ma anche estreme: si è discusso quasi solo di ciò che accade all'inizio e, soprattutto, alla fi-

¹³ «L'uomo è nato per una cerchia ristretta. È capace di concepire scopi semplici, vicini, determinati, e si abitua presto ad usare i mezzi che gli sono a portata di mano. Ma non appena egli si trova in un campo più vasto non sa più né che cosa voglia né che cosa debba» (*Wilhelm Meister*, VI, «Confessioni di un'anima bella»). A parlare così è lo zio dell'anima bella, che è all'origine della Società della Torre, e dunque dell'intero progetto socio-culturale degli *Anni di apprendistato*: poco più avanti, egli tesse anche un lungo elogio della campagna, che dichiara immensamente superiore alla città dal punto di vista dell'autorealizzazione umana.

ne del romanzo. Inizio e fine sono, naturalmente, momenti decisivi di ogni narrazione: la incorniciano, la rendono percepibile, delimitano il suo campo di possibilità. Ma appunto, lo delimitano: non lo riempiono. Se i presupposti ultimi di un romanzo si troveranno, di norma, ai suoi confini – il suo fascino, come per ogni viaggio che si rispetti, sembra viceversa risiedere in ciò che giace «nel mezzo». E qui, il quadro armonioso che siamo venuti tracciando non è che si sfaldi, ma certo si infittisce e si complica. Le due tensioni – autonomia e socializzazione – si sviluppano e si conciliano in modi meno evidenti e lineari. Il tentativo di coniugare modernità e tradizione resta: ma questi due poli storico-culturali presentano un volto più inedito, più interessante. Così anche per la strategia retorica del genere romanzesco: che si articola, si arricchisce, e ci riserva anche qualche sorpresa.

Vediamo dunque di che si tratta, riprendendo il discorso là dove l'avevamo sospeso: all'immagine del lavoro proposta dal *Meister*.

1. «Da ogni contadino e operaio si farebbe un artista...»

I personaggi del *Meister* non sono degli oziosi. Se a Werner fanno questa impressione la ragione è che, da buon mercante, egli non sa immaginare attività lavorativa che non comporti rinuncia e ascesi: sacrificio. Ma la grande scommessa della Società della Torre – preannunciata da Wilhelm nella lettera a Werner sulle differenze tra il nobile e il borghese (*Wilhelm Meister*, v, 3) – è che si possa dar vita a un lavoro che non sia finalizzato all'«avere», bensì all'«essere». Un lavoro che non produca *merci* – oggetti che hanno valore solo nello scambio, che li allontana per sempre dal loro produttore – bensì, come dice di sfuggita Wilhelm, «cose armoniose»¹⁴: oggetti che «tornino» a chi li ha creati permettendogli di riappropriarsi interamente della propria attività.

In questo senso – come lavoro non-capitalistico, come forma di riproduzione di una «cerchia ristretta» – il lavoro, nel *Meister*, è fondamentale. È strumento impareggiabile di coesione sociale. Non produce merci, ma «cose armoniose» – ossia «nessi». Dà una patria all'individuo. Rinsalda i legami tra l'uomo e la natura; l'uomo

¹⁴ «Ci commuove il racconto di ogni buona azione, ci commuove la vista di ogni cosa armoniosa; sentiamo allora di non essere del tutto in terra straniera, e ci immaginiamo di essere più vicini a una patria alla quale la parte migliore e più intima di noi aspira impaziente» (*Wilhelm Meister*, vii, 1).

e gli altri uomini; l'uomo e se stesso¹⁵. È sempre lavoro *concreto*: non esige un produttore medio, astratto, da s-naturalizzare: si rivolge a un individuo specifico, e allo scopo di esaltarne le peculiarità.

Nei suoi risultati armoniosi come nel modo di proporsi a chi lo deve compiere, insomma, il lavoro del *Meister* appare finalizzato alla *formazione dell'individuo*. È, nella sua essenza, *pedagogia*. Assai più delle imprese fondiari, è questa la vera occupazione della Società della Torre, che del resto trae a sua volta origine da un esperimento pedagogico. Produrre uomini: ecco la vera vocazione dei massoni del *Meister*:

Cerchi, se ci riesce, di liberare il suo spirito dal sospetto e dall'inquietudine! Ecco che viene l'abate; sia gentile con lui, finché non avrà appreso ancor meglio quanta riconoscenza gli deve. Che furbone! Se ne arriva tra Natalie e Therese: scommetto che sta meditando qualcosa. Gli piace talmente fare un po' la parte del destino che non può rinunciare al gusto di combinare ogni tanto qualche matrimonio. (*Wilhelm Meister*, viii, 5).

L'abate – e Jarno, che pronuncia queste parole – sono appunto coloro che hanno lavorato all'educazione di Wilhelm: hanno scritto i suoi *Anni di apprendistato* e stabiliranno anche, vincendo le sue resistenze, quale donna debba sposare. Tutti particolari, questi, a doppia faccia. Per un verso, fanno pensare a ciò che Schiller auspicava nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*: una situazione in cui il fine della società sia l'uomo. Per l'altro, premesse e conseguenze di questa utopia non possono che apparire inquietanti. Se infatti il fine della società è l'uomo, allora va da sé che chi detiene il potere sociale ha il diritto-dovere di fissare fin nei minimi dettagli il cammino del suo «prodotto»: il quale – «sia gentile con lui» – è pure tenuto a mostrarglisi riconoscente. È l'antitesi di organicismo e libertà; di organicismo e intelligenza critica. Perché un sistema organico è senz'altro una patria accogliente: ma in ogni organismo, come diverrà via via più chiaro, c'è posto per un cervello solo.

L'armonia che caratterizza il lavoro del *Meister* nasce dal fatto che esso non obbedisce a una logica propriamente economica, e

¹⁵ È col lavoro che si riesce a sanare, almeno provvisoriamente, la follia dell'Arpista: «I modi di curare la follia, – disse l'ecclesiastico, – sono, a mio avviso, molto semplici. Sono gli stessi con cui si impedisce ai sani di diventare matti. Si deve incoraggiare in loro un'attività propria, abituarli all'ordine [...]. Una vita operosa provoca tanti avvenimenti che dovrà ben presto accorgersi come solo l'attività può condurre alla soluzione di qualsiasi dubbio» (*Wilhelm Meister*, v, 16).

quindi di necessità indifferente alle aspirazioni soggettive del singolo lavoratore. Anziché scindere a viva forza una oggettivazione alienata e un'interiorità incapace di estrinsecarsi, il lavoro del *Bildungsroman* crea una continuità tra interno ed esterno – tra la parte «più intima e migliore» dell'anima e l'aspetto «pubblico» dell'esistenza. È ancora una volta la coincidenza di formazione e socializzazione; ma c'è di più. Giacché un lavoro così definito è di fatto indistinguibile da ciò che larga parte della cultura tedesca dell'epoca chiama «arte». Humboldt:

Tutto ciò di cui l'uomo si occupa, sia esso destinato a soddisfare immediatamente o mediatamente i bisogni materiali, sia soprattutto al raggiungimento di fini esteriori, è intimamente associato al sentimento di sé. A volte c'è, a lato di quello oggettivo, un fine soggettivo, e talvolta è proprio questo il fine perseguito, mentre l'altro gli è collegato solo per necessità strumentale, o accidentalmente.

Perciò l'uomo interessante è tale in ogni situazione, e in ogni sua azione; perché bella di una bellezza meravigliosa è quella modalità di esistenza che si accorda col suo carattere. Così, forse, da ogni contadino e operaio si farebbe un artista, cioè un uomo che amerebbe il proprio mestiere per amore del mestiere stesso; s'impegnerebbe a perfezionarlo con energia tutta propria ed inventiva personale, e con ciò stesso coltiverebbe le sue facoltà intellettuali, raffinerrebbe il suo carattere, accrescerebbe le sue soddisfazioni. Così l'umanità sarebbe nobilitata proprio da quelle cose le quali ora, per quanto siano in sé e per sé belle, servono spesso a degradarla¹⁶.

Per questa corrente di pensiero, che giungerà fino a *Comunità e società* di Tönnies, il lavoro può assumere due forme opposte fra loro. La prima – il lavoro capitalistico – «degrada» l'umanità: essa non serve l'uomo, bensì (diranno Schiller e l'Abate del *Meister*) il dio dell'utile. Ma così facendo essa tradisce l'essenza stessa del lavoro, ciò che esso è «in sé e per sé». Bello. Nobilitante. Formativo. Se solo questa seconda forma di lavoro potesse sostituirsi alla prima...

Già. Che cosa succederebbe? O per dirla altrimenti, *da che punto di vista* questo lavoro «estetico» e umanizzante è superiore a quello strumentale e alienato? Non per le sue capacità produttive, anzi: nelle *Lettere* di Schiller si postula – tra «ricchezza delle nazioni» e «educazione estetica dell'uomo» – un rapporto inversamente proporzionale. Alla «superiorità della specie» che caratterizza l'epoca moderna rispetto alla Grecia classica, fa da contrappasso «l'inferiorità dell'individuo» (Lettera VI). È a questa che

¹⁶ W. VON HUMBOLDT, *Idee per un «Saggio sui limiti dell'attività dello Stato»* (1792), trad. it. in *Antologia degli scritti politici*, Il Mulino, Bologna 1961, p. 69.

l'armonia del lavoro come arte (o come «gioco») deve porre rimedio. Costi quello che costi:

L'unilateralità nell'esercizio delle facoltà conduce inevitabilmente l'individuo all'errore, ma la specie alla verità. Solo col fatto che noi raccogliamo tutta l'energia dal nostro spirito in un punto cruciale e concentriamo tutto il nostro essere in un'unica forza, diamo ali, per così dire, a questa forza singola e la conduciamo artificialmente molto oltre i confini che la natura sembra averle posti. [...]

Ma per quanto questo separato perfezionamento delle facoltà umane possa essere vantaggioso alla totalità del mondo, non si può negare che gli individui che vi sono soggetti soffrono della maledizione di questo scopo mondiale [...]. La forte tensione di singole facoltà spirituali può sì produrre uomini straordinari, ma solo l'armonica temperanza di tutto può dare uomini felici e perfetti¹⁷.

Il rovesciamento operato da Schiller nel secondo di questi paragrafi è una delle chiavi per accedere all'universo di valori del *Bildungsroman*. Esso non si cura degli «uomini straordinari», né degli «scopi mondiali» o di ciò che è «vantaggioso alla totalità del mondo». Suo compito è creare «uomini felici e perfetti». Felici e perfetti perché «temperati»: non «unilaterali». Liberi da quella disarmonica specializzazione che, agli occhi di Wilhelm, costituisce la maledizione specifica del «borghese»:

Egli deve rendersi utile, sviluppare alcune attitudini, ed è inteso che nel suo essere non ci sia né possa esserci armonia; poiché, per rendersi utile in un modo, deve trascurare tutto il rimanente. (Wilhelm Meister, V, 3).

Solo se l'individuo rinnegherà il borghese che alberga al suo interno potrà dunque costituirsi come entità armonica – essere «felice e perfetto». Allora egli sentirà di «appartenere» nuovamente al suo mondo, e la conflittualità che percorre l'età moderna potrà avere fine. Giacché l'utopia estetica è un'utopia *sociale*:

Se il bisogno spinge gli uomini ad unirsi in società e la ragione pone in essi principi sociali, solo la bellezza può dare loro un carattere socievole. Sol tanto il gusto porta armonia nella società, perché la produce nell'individuo. Tutte le altre forme di percezione scindono l'uomo, perché si fondano esclusivamente o sulla parte sensuale o su quella spirituale del suo essere; solo la rappresentazione bella fa di lui un tutto, perché per essa devono accordarsi le due nature¹⁸.

¹⁷ F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1794), trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1970, pp. 24-25 (Lettera VI).

¹⁸ *Ibid.*, pp. 112-113 (Lettera XXVII).

Qui Schiller auspica l'avvento di una società «socievole»: spontaneamente coesa, priva di lacerazioni e dissidi. È a questo fine che sono necessari il «bello», il «gioco», l'«arte». Eppure, è chiaro, essi non possono realmente modificare il funzionamento dei grandi meccanismi sociali alienati – lo stato «meccanico», la produzione in vista dell'utile. Per portare armonia «nel singolo e nella società», l'educazione estetica segue una strategia più indiretta, più elusiva. Anziché affrontare direttamente le grandi potenze della vita associata, essa istituisce una nuova area dell'esistenza in cui quelle forze – astratte, unilaterali, deformanti – penetrino con violenza attenuata, e possano essere rielaborate in sintonia con l'anelito individuale all'armonia. Questa zona è organizzata secondo i dettami della «bellezza» e del «gioco»; è pervasa dalla «felicità» del singolo; e il *Bildungsroman* è la sua esplicitazione narrativa. Bene. Ma – come sempre quando si ha a che fare con un'utopia – viene da domandarsi: *dove* esattamente si colloca l'area dell'armonia estetica? *quali* aspetti della vita moderna ha effettivamente coinvolto e organizzato?

2. Il mondo della familiarità.

A queste domande è possibile offrire una risposta assai semplice e ragionevole. Il lavoro così prossimo all'arte di Humboldt e la socievolezza estetica di Schiller stanno di fatto a rappresentare l'artigianato e la comunità pre-capitalistici: così come è tipicamente pre-borghese, ha osservato Sombart, l'idea che l'uomo sia «la misura di tutte le cose»¹⁹. La famigerata «misera tedesca» corrobora questa ipotesi, che contiene senz'altro molta parte di verità, e collima d'altronde con quanto s'era già detto a proposito del valore-guida della felicità.

Il fascino delle *Lettere* o del *Meister* nascerebbe insomma, in buona sostanza, dal rimpianto per un'armonia perduta. Verosimile. Qui, però, vorrei iniziare a proporre un'interpretazione storica di tipo diverso. L'organicità estetica, e la felicità che la accompagna, non appartengono solo a un *passato* precedente la produzione capitalistica e lo stato «meccanico»: sopravvivono anche nei tempi moderni. Ma si spostano per dir così a lato delle nuove isti-

¹⁹ W. SOMBART, *Il borghese. Lo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico* (1913), trad. it. Longanesi, Milano 1978, pp. 4 e *passim*.

tuzioni collettive, con cui ingaggiano una tacita e interminabile guerra di frontiera.

Questo mondo parallelo lo chiamerò, sulla scorta di numerose ricerche contemporanee, *area della vita quotidiana*. Henri Lefebvre:

La vita quotidiana si definisce come totalità. Considerate nella loro specializzazione e tecnicizzazione, le attività superiori lasciano tra di loro un «vuoto tecnico» riempito dalla vita quotidiana. Questa è in rapporto profondo con *tutte* le attività e le ingloba con le loro differenze e i loro conflitti; costituisce il loro luogo d'incontro e il loro legame, il loro terreno comune²⁰.

Lefebvre ha ragione – a metà. Non esistono limiti a ciò che può venire incorporato dalla vita quotidiana: questo, a mio parere, è vero. Ma è anche vero che, se dobbiamo definire uno spazio di vita, e dichiariamo che esso è privo di confini, non siamo andati molto avanti. Bisognerà inserire un elemento nuovo: dire che ciò che caratterizza la vita quotidiana – come peraltro l'educazione estetica di Schiller – non è la natura o la quantità delle sue occupazioni, ma il loro «trattamento». La direzione che esse assumono: il fine cui vengono subordinate. Karel Kosik:

La quotidianità si manifesta [...] come mondo della familiarità. La quotidianità è un mondo le cui misure e possibilità sono calcolate *in modo proporzionale alle facoltà individuali* o alle forze del singolo. Nella quotidianità tutto è a portata di mano e le intenzioni del singolo sono realizzabili [...]. Nella vita di ogni giorno l'individuo si crea dei rapporti sul fondamento delle *proprie* esperienze, delle *proprie* possibilità, della *propria* attività, e per questa ragione considera questa realtà come il suo proprio mondo²¹.

Possiamo dunque parlare di vita quotidiana allorché l'individuo, nello svolgere una qualsiasi attività, la subordina alla costruzione «del suo proprio mondo». Siamo agli antipodi dell'etica protestante, della vocazione weberiana, ascetica, imperiosa, oggettiva. Nella vita quotidiana è l'attività – *qualsiasi* attività, almeno tendenzialmente – che deve porsi al servizio del singolo: divenire «proporzionale alle facoltà individuali». Se l'impresa riesce, «le intenzioni del singolo diventano realizzabili», e il mondo acquista l'aspetto rasserenante della «familiarità». Non è più il mondo della fatica e del dovere: è un universo a misura d'uomo.

Abbiamo così ritrovato, in buona sostanza, il quadro ipotizzato nelle *Lettere*: cui ci riconduce, a ulteriore conferma dell'affinità

²⁰ H. LEFEBVRE, *Critica della vita quotidiana* (1947), trad. it. Dedalo, Bari 1977, vol. I, pp. 113-114.

²¹ K. KOSIK, *Metafisica della vita quotidiana* (1963), trad. it. in *Dialettica del concreto*, Bompiani, Milano 1965, pp. 85-86.

di educazione estetica e vita quotidiana, la ricerca di Agnes Heller. Il «singolo» di Kosik viene da lei definito, con impostazione lukacsiana, «particolarità»: e questa «aspira all'autoconservazione, cui subordina tutto»²². La particolarità si contrappone così a quella che la Heller – riprendendo, su questo punto, la nozione hegeliana di «individuo storico-universale» – definisce «individualità»:

Sono gli individui – e il loro tipo giunto al massimo sviluppo [...] che noi chiameremo *individuo rappresentativo* – che *singolarmente* incarnano il massimo dello sviluppo generico di una data società²³.

Questi grandi uomini sembrano seguire solo la loro passione, il loro arbitrio: ma ciò che vogliono è l'universale, e questo è il loro *pathos*²⁴.

Di conseguenza:

Ciò che essi scelgono non è la felicità, bensì fatica, lotta, lavoro per il loro fine. Raggiunto il loro scopo, non sono passati alla tranquilla fruizione, non sono diventati felici. Ciò che sono, è stata la loro opera [...].

Raggiunto lo scopo, essi somigliano a involucri vuoti che cadono. È forse stato duro, per loro, assolvere il loro compito; e, nel momento in cui ciò è accaduto, son morti presto come Alessandro, o sono stati assassinati come Cesare, o deportati come Napoleone [...]. Orribile consolazione – che cioè gli uomini storici non hanno avuto quella che si dice la felicità²⁵.

Per riprendere la terminologia schilleriana: questi individui saranno «vantaggiosi per la specie»: ma non sono «uomini felici e perfetti». Sono «rappresentativi» – Heller – «dello sviluppo generico di una data società»: sono rappresentativi delle grandi svolte e acquisizioni storiche. Ma proprio per questo *non* sono rappresentativi di quei tempi «da normale amministrazione» che, vedremo, costituiscono lo sfondo storico d'elezione del romanzo, e in specie del *Bildungsroman*²⁶. Qui, l'«individuo rappresentativo» non vuole «lotta, fatica, lavoro per il suo fine»: questo avverrà (e in forma estremamente problematica) nel solo Stendhal – i cui eroi, non per nulla, sono abbagliati dal modello «storico-universale» di Napoleone: e daranno quindi vita ad una trama narrativa il cui epi-

²² A. HELLER, *Sociologia della vita quotidiana* cit., p. 57.

²³ *Ibid.*, p. 52.

²⁴ G. W. F. HEGEL, *Lezioni sulla filosofia della storia* (1837), trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1947, p. 92.

²⁵ *Ibid.*, pp. 91-92.

²⁶ «Il nostro confronto tra il romanzo e il dramma mostra che il modo di rappresentazione del romanzo è *più vicino* di quello del dramma alla vita, o, per meglio dire, al manifestarsi normale della vita» (G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, 1957, trad. it. Einaudi, Torino 1965, p. 180). Che questa affermazione si riferisca al romanzo *storico* è un fatto che la rende, mi sembra, ancor più significativa.

sodio tipico inscena uno *scontro* con l'esistente. Ma l'eroe del *Bildungsroman*, come la particolarità della Heller, «vuole una vita *libera da conflitti*, vuole sentirsi bene nel mondo così com'è»²⁷. La sua bussola è la felicità personale: e la trama che gli permetterà di raggiungerla si organizza secondo il modello – antitetico a quello conflittuale – dell'integrazione *organistica*.

Benché per molti aspetti diverse tra loro, le ricerche di Lefebvre, Kosik e Heller convergono tuttavia verso un unico scopo: formulare una *critica* della vita quotidiana. «Disalienarla», mostrare la miseria o la caducità, smascherare la felicità che essa promette come un che di meschino o illusorio: contrapponendole – con più o meno scoperta eco hegeliana – le grandi svolte della storia universale.

Più avanti, parlando dell'atteggiamento del *Bildungsroman* verso la rivoluzione francese, troveremo anche noi un esempio particolarmente nitido dell'alterità tra i due ambiti di vita: e tuttavia, resta una difficoltà. Giacché il punto di vista della storia universale, su cui poggia la critica della vita quotidiana, non è certo l'unico possibile: soprattutto, *non è quello assunto dalla forma romanzesca*. La quale, pur non essendo cieca al progresso della storia universale, tuttavia lo ritaglia, lo percepisce secondo l'ottica della vita quotidiana: e lo riversa entro questa modalità di esistenza al fine di ampliare e arricchire l'esistenza della particolarità.

In altri termini: il «senso della storia», nel romanzo di formazione, non ha come suo punto di riferimento il «futuro della specie»: deve manifestarsi entro i più angusti confini di un'esistenza individuale, circoscritta, e relativamente comune. E ne consegue che il romanzo si propone, non come critica, ma come *cultura della vita quotidiana*. Lungi dallo svalutarla, esso organizza e «civilizza» questa forma di esistenza: rendendola via via sempre più viva e interessante – o addirittura, con Balzac, affascinante.

3. Arte del vivere.

Ancora Agnes Heller:

La soddisfazione ha nella vita quotidiana due fattori: il *gradevole* e l'*utile* [...]. Il gradevole ha rilevanza *esclusivamente* nella vita quotidiana. Con es-

²⁷ A. HELLER, *Sociologia della vita quotidiana* cit., p. 66.

so noi intendiamo semplicemente un sentimento del sí che accompagna la condizione fisica o psichica²⁸.

Il gradevole: agio dello stare al mondo. E proprio questa sua equilibrata serenità lo rende sordo – al pari dell'«educazione estetica» – all'orgogliosa durezza dell'arte «autonoma» dei tempi moderni. «Le grandi opere d'arte, – prosegue Heller, – o *non* sono gradevoli, o sono *più* che gradevoli²⁹: in entrambi i casi è l'arte stessa a rendere impossibile la «felice e perfetta» temperanza del progetto schilleriano.

Non c'è modo di amalgamare l'arte alla vita, dunque? Non proprio, un modo c'è, e nasce proprio in questi decenni. È il kitsch:

Il Kitsch è legato a un'arte del vivere, ed è in forza di questo mondo che ha trovato la sua autenticità, perché è difficile vivere in intimità con i capolavori dell'arte *tout court*, quelli dell'abbigliamento femminile come quelli della volta di Michelangelo. Al contrario, il Kitsch è a misura d'uomo. [...]

Il Kitsch è l'arte accettabile, ciò che non muta il nostro spirito con una trascendenza fuori della vita quotidiana, con uno sforzo che ci supera – soprattutto se deve farci superare noi stessi. *Il Kitsch è a misura d'uomo, laddove l'arte è fuori della misura.* [...]

Nell'adattamento del tono dell'ambiente a quello dell'essere si colloca una *ricetta della felicità*. Il Kitsch è l'arte della felicità, e ogni esaltazione dei messaggi di felicità sarà nello stesso tempo un'esaltazione del Kitsch. Di qui la sua universalità [...]. Il Kitsch coincide con l'ambiente materiale della vita quotidiana; esso è difficilmente concepibile senza nessun supporto concreto³⁰.

Dalla felicità come inserimento in una totalità organica alla miniaturizzazione di questa nell'armonia estetica individuale: e di qui al kitsch e alla vita quotidiana. Il kitsch addomestica, alla lettera, l'esperienza estetica, portandola là dove si svolge in prevalenza la vita quotidiana: in casa. Di più: esso saccheggia ogni sorta di materiali estetici per costruire quella che sarà la tipica casa dei tempi moderni. Nel *Meister* le «cose armoniose» per eccellenza – quelle che rendono il mondo una «patria accogliente» – sono appunto le abitazioni, e la cosa è ancor più vera per *Orgoglio e pregiudizio*. L'episodio cruciale, qui, è la visita di Elizabeth Bennet a Pemberley, la dimora di campagna di Darcy. Pemberley è aperta al pubblico: è un monumento proposto all'ammirazione degli estranei per la sua «bellezza». Ma non ha nulla di museale: e non è cer-

²⁸ *Ibid.*, pp. 407-8.

²⁹ *Ibid.*, p. 408.

³⁰ A. MOLES, *Il Kitsch. L'arte della felicità* (1971), trad. it. Officina, Roma 1979, pp. 42-43, 46, 47, 53.

to una reazione estetica quella che suscita in Elizabeth. Alla vista di Pemberley ella pensa invece per la prima volta a Darcy come a un possibile marito: non per ambizione o avidità, ma perché Pemberley dimostra che la vita quotidiana – domestica – di un uomo come Darcy può essere appunto qualcosa di molto bello.

Bello? Non esattamente. Jane Austen, che sceglie le parole con precisione leggendaria, applica l'aggettivo *beautiful* solo alle bellezze naturali della tenuta. La casa, le stanze, il mobilio non sono *beautiful* – sono *handsome*. Termine che indica una bellezza «decorosa», «equilibrata», «priva di asperità», «comoda» anche (come vuole l'etimo). Una bellezza, insomma, a misura d'uomo: ripetuto tre volte in una pagina per indicare oggetti, *handsome* riappare una pagina dopo – quattro volte in dieci righe! – per designare *Darcy*.

Handsomeness: bellezza che non ha nulla di minaccioso o sconcertante, nulla di autonomo. Essa racchiude un'ideale di aurea proporzione, di luminosa e reciproca traducibilità tra il singolo e il suo contesto. È il miracolo del «gusto» settecentesco – del «periodo artistico», che la storiografia letteraria fa terminare con la morte di Goethe. Periodo artistico non perché contraddistinto da una produzione estetica inarrivabile: ma perché l'arte sembra farvi ancora tutt'uno con la «vita». Con la vita dell'élite sociale, naturalmente, che si va facendo sempre più ampia e più ricca: mentre la produzione artistica (specie l'architettura e la pittura: ma anche la musica), che non si è ancora insediata nel mercato, resta in buona misura all'interno dei luoghi e dei ritmi di quell'esistenza, e vi si amalgama dunque «naturalmente», senza risaltarne né avvilita né deformata.

È il miracolo, si è detto, del gusto settecentesco. Associarlo al cattivo gusto può sembrare uno sberleffo gratuito: alla fin fine, quando la serenata di Mozart la suona il *carillon* del portasigari, qualcosa è cambiato. Certo. Ma il punto è che il kitsch che sommergerà il secolo seguente – e che già sogghigna nell'episodio del Castello, nel *Meister*, o nei capitoli ambientati a Rosing, in *Orgoglio e pregiudizio* – non si differenzia dal *Taste* neoclassico per averne tradito le aspirazioni: ma per esservi rimasto fedele in un contesto storico ormai troppo mutato. In cui, soprattutto, era mutata la posizione e l'autocoscienza della sfera estetica. «My dear Fräulein, – osserva il musicista Klesmer nel *Daniel Deronda* di George Eliot, – voi avete sviluppato le vostre qualità dallo *Standpunkt* del salotto». Poteva andar bene, questo punto d'osservazione, per Darcy ed Elizabeth, di cui Gwendolen Harleth vorrebbe infatti ri-

petere il cammino. Ma a metà Ottocento l'arte è uscita dai salotti: e così, conclude freddamente Klesmer, «you must unlearn all that».

L'educazione estetica va *disimparata*: non ha più alcun valore – non è né vera estetica né vera educazione. Le subentra – nel «dare un senso» alla vita degli eroi eliotiani – una «vocazione» professionale o ideale ben più esigente: ma dunque, di necessità, più severa, più rigida, più spersonalizzante. Anche, vedremo, più dolorosa, o autolesionistica. E questo spiega come mai sia stato così difficile, per la cultura occidentale, trovare un vero sostituto dell'armonico «dilettantismo» celebrato nel *Meister* (la stessa Eliot, col Will Ladislaw di *Middlemarch*, gli renderà il suo tributo). La pienezza estetica della vita quotidiana assicurava infatti una umanizzazione dell'universo sociale quale sarà, in seguito, difficile immaginare: e non c'è da sorprendersi se ha continuato ancora a lungo, tra mille peripezie e metamorfosi, a riscaldare l'esistenza dell'individuo moderno³¹.

4. «Personalità».

L'equilibrata armonia che colpisce Elizabeth a Pemberley non è soltanto uno stile architettonico, ma la manifestazione visibile di un ideale pedagogico: tra i più importanti, in un'epoca in cui la formazione dell'individuo s'era caricata di nuovi problemi. Philippe Ariés:

Il nostro spirito moderno resta turbato [di fronte ai caratteri delle associazioni medievali] perché rifiuta di ammettere l'intima mescolanza di modi di esistere che oggi vengono accuratamente separati: modo di vita intimo: famiglia o amicizia; modo di vita privato: lo svago, la distrazione; modo di vita religioso: l'attività cultuale o devota; modo di vita corporativo: la riunione di quelli che esercitano la stessa professione col proposito di apprendere, o di trarne frutto, o di tutelarla. L'uomo moderno è diviso tra una vita professionale e una vita familiare spesso in contrasto [...]. Il genere di vita moderno nascerà dal divorzio di elementi un tempo intrecciati³².

Se col termine individuo indichiamo qualcosa di fondamentalmente unitario, allora l'uomo descritto in questa pagina non lo è più – o non ancora. La varietà dei suoi campi d'azione lo ha certo arricchito, ma lo ha anche privato di ogni coesione. L'individuo

³¹ Si veda, più avanti, la terza parte del terzo e quarto capitolo. Quanto alle vicissitudini della dimensione estetica nella vita del Novecento, ne ho discusso in *Dalla terra desolata al paradiso artificiale*; ora in *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987.

³² PH. ARIÉS, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna* (1960), trad. it. Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 282-83.

moderno è segnato fin dalla nascita da questa eterogeneità di occupazioni, da uno squilibrio perenne dei suoi investimenti simbolici ed emotivi. Per diventare «individuo» in senso pieno egli dovrà apprendere a padroneggiare questa molteplicità, impedendole di trasformarsi in spossante dis-armonia.

Come riuscirvi? *Il declino dell'uomo pubblico*, di Richard Sennett, è una delle ricostruzioni più intelligenti di tale tentativo. Secondo Sennett, il dissidio può esser ridotto ai due poli estremi della vita «pubblica» e della vita «intima». Negli ultimi due secoli, il significato dell'esistenza, per l'individuo occidentale, si sarebbe trasferito sempre più decisamente nella sfera intima, determinando appunto «il declino dell'uomo pubblico». Di fronte a ogni situazione o istituzione collettiva, questo individuo ha fatto sempre più spesso ricorso a una frase magica e quasi ossessiva – «che cosa significa questo *per me?*» – in cui si rispecchia questo spostamento del senso della vita e si celebra il trionfo dell'atteggiamento socio-psicologico noto come narcisismo.

Straordinariamente ricca di intuizioni e riflessioni nei campi più diversi, la ricostruzione di Sennett ha forse un solo punto debole. Non è detto che il «per me» del narcisismo si sia sempre collocato nella sfera di vita *intima*. L'io narcisista, incurante del significato oggettivo di ciò che lo circonda, è infatti fondamentalmente irresponsabile: ma la vita intima degli ultimi due secoli – l'area dei rapporti coniugali e familiari in senso ristretto – è stata in realtà fin troppo dominata da ideali di responsabilità, autosacrificio, dedizione verso gli altri. Non è lì che va cercata l'origine del narcisismo: è una zona troppo forte emotivamente, troppo carica di obblighi simbolici e giuridici per rendere possibile l'elusione delle responsabilità. Bisogna mettersi in cerca di un mondo di rapporti meno rigidi, meno impegnativi e regolari: che lascino al singolo margini più ampi per la sua manipolazione centripeta e narcisista della realtà esterna.

Questo mondo più malleabile è appunto la sfera della vita quotidiana. Sfera dell'«impinguamento della particolarità», ha scritto Agnes Heller. Qui tutte le relazioni – quelle intime non meno di quelle pubbliche – hanno un valore solo in quanto contribuiscono ad arrotondare la personalità individuale. «Personalità». Sfuggente parola-chiave della nostra epoca, il suo contenuto semantico muta giusto nei decenni a cavallo tra Sette e Ottocento, e si fissa su due direttrici intrecciate fra loro.

Per prima cosa, la personalità è un tratto distintivo: designa ciò che rende un individuo diverso dagli altri, singolare, insostituibile. Ma questa distinzione – secondo aspetto del termine – non è mai affidata a un'attività singola, a un'unica caratteristica. L'individuo moderno sente che nessuna occupazione – sia il lavoro o la vita familiare o quel che si vuole – gli permette mai di «esprimere appieno» la sua personalità. Multilaterale, prismatica, essa è un idolo sempre insoddisfatto: vorrebbe non piegarsi di fronte a nulla, non essere mai un mezzo per uno scopo, quale che esso sia. Vorrebbe piuttosto che ogni attività perdesse la sua autonoma e oggettiva consistenza, per divenire semplice strumento del proprio sviluppo.

Per tutti questi motivi, la personalità moderna si installa al centro della vita quotidiana: ed è alla sua insegna che quest'ultima viene a ricongiungersi con la cultura della *Bildung* e la stessa teoria del romanzo. Simmel:

Appare così la prima determinazione del concetto di cultura, che solo provvisoriamente si identifica con il senso linguistico. Non siamo ancora colti quando abbiamo sviluppato in noi questa o quella singola conoscenza o capacità, ma solo quando le abbiamo sottomesse al centro spirituale che è collegato, ma non coincidente con esse. I nostri sforzi consapevoli e definibili sono rivolti a interessi e istanze particolari e per questo lo sviluppo di ogni uomo nella misura in cui è definibile appare come un fascio di linee di sviluppo che si estendono in direzioni molto diverse e con altrettanto diverse lunghezze. L'uomo non diviene colto con il compiersi isolato di queste tendenze, ma solo in quanto esse hanno un significato per lo sviluppo dell'unità personale non definibile o significano questo sviluppo. O in altre parole la cultura è la via dall'unità chiusa all'unità dispiegata attraverso la molteplicità dispiegata. In ogni caso può trattarsi soltanto dello sviluppo verso un fenomeno che è situato nelle forze embrionali della personalità ed è, per così dire, tratteggiato in essa come il suo piano ideale³³.

Negli stessi anni in cui Simmel ricapitola questo ideale di cultura individuale – consapevole, peraltro, che il dispiegarsi del capitalismo e della grande metropoli lo ha reso ormai imperseguitabile: e non per nulla, nel *Bildungsroman*, né l'uno né l'altra hanno ancora un peso determinante – György Lukács sta seguendo un percorso analogo. *Teoria del romanzo*:

La maturità [caratteristica del *Bildungsroman*] intende ed accoglie tutte le strutture della vita sociale come forme necessarie della comunione degli uomini, ravvisando tuttavia in esse solo la possibilità per questa essenziale sostanza della vita di avverarsi ed esprimersi; facendole proprie, dunque, non

³³ G. SIMMEL, *Concetto e tragedia della cultura* (1911), trad. it. in *Arte e civiltà*, Isedi, Milano 1976, pp. 84-85.

nel loro rigido essere-per-sé giuridico-statuale, ma in quanto necessarie premesse per il raggiungimento di fini che le trascendono. [...]

Il mondo sociale deve pertanto essere quello della convenzione, ma, almeno in certa misura, anche un mondo che il senso vivente possa pervadere ed informare di sé. Con ciò, un nuovo principio di eterogeneità viene a introdursi nel mondo esterno: la gerarchia irrazionale e non razionalizzabile delle diverse strutture della vita sociale e dei loro diversi piani secondo la loro permeabilità al senso – il quale in questo caso non possiede valenza oggettiva, ma si identifica con la maggiore o minore possibilità dell'individuo di esprimere in essi efficacemente e completamente la propria personalità³⁴.

C'è un punto su cui Lukács e Simmel sembrano particolarmente concordi: l'idea che alla «personalità» moderna sarà alquanto difficile raggiungere il proprio fine nella pura e semplice occupazione professionale – nel lavoro. Questo ha assunto un carattere troppo frantumato, e insieme troppo «oggettivo», troppo impermeabile al «senso vivente». Chi si vota a una professione moderna, ribadirà Max Weber in quegli stessi anni, deve rinunciare alla propria personalità: e già Wilhelm Meister – nella lettera sull'antitesi di nobiltà e borghesia – aveva del resto constatato che

Un borghese può certo conquistarsi merito e sviluppare molto il proprio spirito. Ma per quanto egli faccia, la sua personalità andrà sempre perduta. (Wilhelm Meister, v, 3).

Perché ciò non avvenga, il *Meister* suggerisce dunque di rivolgersi a occupazioni al tempo stesso più duttili e più integrali: la vocazione «pedagogica», il godimento «estetico» – vedremo tra breve altri esempi. Ma suggerisce anche che la chiave della personalità moderna – come della sua sfera d'azione quotidiana – non la troveremo tanto in attività specifiche, quanto in una peculiare *disposizione d'animo*: che s'infiltra via via in ogni occupazione, e la rimugina, la valuta, la osteggia, si sforza di renderla consona allo sviluppo individuale come «unità dispiegata». In questo senso si può davvero dire, con Baudrillard, che «la vita quotidiana è un sistema d'interpretazione»³⁵: e così la personalità. Sono modi di «ritagliare» il mondo – di percepirlo e, insieme, giudicarlo – a misura d'uomo. La realtà esterna acquista valore, nelle parole di Lukács già ricordate, a seconda della «maggiore o minore possibilità dell'individuo di esprimervi efficacemente e completamente la propria personalità». Ciò che giace al di fuori di questo circolo – ciò

³⁴ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo* (1920), trad. it. Newton Compton, Roma 1972, pp. 162-63, 169.

³⁵ J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi* (1974), trad. it. Il Mulino, Bologna 1976, p. 30.

che non può tradursi in «esperienza» – diviene, per converso, insignificante: lo sguardo non vi si sofferma, il romanzo non ha interesse a raccontarlo. È, per parafrasare Sennett, «il declino della percezione pubblica»: una miopia etico-intellettuale che appanna la nostra immagine dell'individuo moderno – ma senza la quale tutto lascia credere che egli sarebbe difficilmente concepibile.

5. «Prova», «occasione», «episodio».

A leggere il *Meister*, e ancor più *Orgoglio e pregiudizio*, con un po' di sana ingenuità critica, prima o poi viene inevitabile domandarsi che cosa esattamente stiano «facendo» i personaggi principali. Una risposta l'aveva data Werner nel rivedere Wilhelm: «Guardate un po' il suo aspetto: come tutto si accorda, si armonizza! Davvero il non far niente è giovevole» (*Wilhelm Meister*, VIII, 1). Sì, in fondo Wilhelm e Elizabeth «non fanno niente». Ma questo, abbiamo visto, non significa non fare *nulla*, ma non affidare la definizione della propria personalità a nessuna attività *singola*.

È un'ulteriore convergenza tra le peculiarità della vita quotidiana e le categorie della teoria del romanzo. Nel non risolversi in un unico ambito di vita, il protagonista romanzesco cessa di esser definibile come «ruolo» – il «mercante» Werner, il «pastore» Collins, la «madre» delle sorelle Bennet – e diviene un «personaggio poli-paradigmatico»³⁶. Una entità, vale a dire, definita da tratti molteplici, eterogenei, al limite anche contraddittori fra loro³⁷.

Per spiegare la genesi di tale «poli-paradigmaticità», la teoria narrativa ricorre di norma a una qualche concezione di realismo: a un certo punto, si sarebbe appreso a rappresentare l'esistenza in modo più fedele. Se così fosse, tuttavia, non si capirebbe perché la molteplicità di determinazioni interessi sempre una percentuale ridottissima dei personaggi di un romanzo. La ragione è forse

³⁶ P. HAMON, *Per uno statuto semiologico del personaggio* (1972), trad. it. in *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977.

³⁷ Il protagonista romanzesco non può più esser presentato come l'eroe dell'epica classica – l'astuto Odisseo, il piè-veloce Achille, il saggio Nestore. Deve bastare, e di fatto basta, il nome di battesimo – «Wilhelm», «Elizabeth». Appellativo che denota una grande familiarità, e suggerisce dunque una perfetta e quasi «naturale» conoscenza della persona in questione: ma che soprattutto, come dire, lascia alla nostra conoscenza un massimo di libertà. Non la ipotoca, non la indirizza in una direzione precisa, non la lega a un contenuto chiaramente definito. È una «conoscenza» che accoppia un massimo di certezza a un minimo di impegno: è così aperta e inesauribile da non poter mai esser messa davvero alla prova. Capita agli eroi romanzeschi quello che capita ai nostri familiari: li conosciamo, e non sappiamo chi sono.

un'altra: è che, ponendo al centro del racconto un personaggio poli-paradigmatico, ogni evento viene automaticamente attratto *nell'orbita della «personalità»*. Trae il suo significato dal riverberarsi sugli altri piani dell'esistenza di Wilhelm e Elizabeth: dall'armonia interiore che contribuisce a saldare o incrinare.

Non è dunque questione di rappresentare cose e persone in modo più veritiero: ma di aver deciso che un certo aspetto dell'esistenza era più *significativo* di altri, e poteva quindi svolgere una funzione particolare nell'organizzazione del racconto. Una funzione centrale, di messa in prospettiva della narrazione: ché la trama a reticolo discussa nella prima sezione ha appunto il suo centro nello sviluppo multilaterale del protagonista. E questa percezione centrata di una struttura è giusto l'immagine dei rapporti sociali più consona all'*antropocentrismo* che è il punto di partenza e di arrivo della *vita quotidiana*.

Trama a reticolo, trama centrata. Ma la trama è pur sempre una successione diacronica di eventi. Come conciliare le nostre metafore spaziali, che trasmettono un'idea di equilibrio e armonia, con una dimensione temporale che implica mutamento e instabilità? Detto altrimenti: *come conciliare una trama romanzesca – incerta avvincente trascinante – col ritmo familiare e gradevole della vita quotidiana? Col ritmo della «normale amministrazione»?*

Forse, iniziando con l'osservare che il corso normale della vita quotidiana moderna non coincide, come a prima vista appare inevitabile, con la banalità, l'inerzia, o la ripetizione. Lefebvre, che pure inizialmente sostenne questa tesi³⁸, ha poi dovuto scrivere alcune centinaia di pagine per confutarla. Più sbrigativamente, così Karel Kosik:

La vita di ogni giorno ha la propria esperienza, la propria saggezza, il proprio orizzonte, le proprie previsioni, e ripetizioni, ma anche le eccezioni, i giorni comuni, ma anche le festività. La vita di ogni giorno non va dunque intesa come opposizione a ciò che esce dalla norma, alla festività, all'eccezionalità, o alla Storia: l'ipostatizzazione della vita di ogni giorno come banalità in opposizione alla Storia come eccezione costituisce già il *risultato* di una certa mistificazione³⁹.

³⁸ «Una delle ultime forme della critica della vita quotidiana, ai giorni nostri, è stata la critica del *reale* mediante il *surreale*. Il surrealismo, uscendo dal quotidiano per andare verso il meraviglioso e il sorprendente [...] rese insopportabile il prosaico». E ancora: «Sotto il segno del Meraviglioso, la letteratura del XIX secolo lancia un attacco contro la vita quotidiana che non ha perso nulla della sua forza» (H. LEFEBVRE, *Critica della vita quotidiana* cit., pp. 34 e 122).

³⁹ K. KOSIK, *Metafisica della vita quotidiana* cit., p. 85.

Kosik ha ragione. La vita quotidiana moderna non si riduce piú alla mera ripetizione di eventi prescritti: di eventi «senza storia», *uneventful*, narrativamente insignificanti – e che dunque non meritano di essere raccontati. L'intervento della personalità ha abbattuto la rigida partizione tra monotonia feriale ed eccezione domenicale:

In una giornata d'inverno, rientrando a casa, mia madre, vedendomi infreddolito, mi propose di prendere, contrariamente alla mia abitudine, un po' di tè. Rifiutai dapprima, e poi, non so perché, mutai d'avviso. Ella mandò a prendere una di quelle focacce pienotte e corte chiamate *madeleines*...

In questo fin troppo celebre esempio, il grigiore della quotidianità moderna dimostra di custodire entro di sé le «domeniche mattina» dell'infanzia («e tutti i fiori del nostro giardino e quelli del parco di Swann, e le ninfee della Vivonne e la buona gente del villaggio e le loro casette e la chiesa e tutto Combray...»): per restituircelle in un momento qualsiasi, insignificante, prosaico, dalle profondità domestiche «della mia tazza di tè». E il lievito di tutto il processo è appunto l'opera – volontaria o meno – della personalità. Di essa, il romanzo si serve per dar vita a una sorta di terza dimensione temporale, dai confini sempre piú vasti, in cui nulla può esser dichiarato a priori del tutto insignificante, e nulla assolutamente significativo. Nulla è pura ripetizione, nulla pura novità: il tipico «episodio» romanzesco, lo vedremo tra breve, ha sempre in sé qualcosa della *madeleine* proustiana: un esperimento col tempo.

I due atteggiamenti verso il tempo che dominano la *Teoria del romanzo* – la speranza e, soprattutto, il ricordo – rimandano solo in apparenza alla dimensione del passato o a quella del futuro. In realtà, essi conferiscono alla temporalità romanzesca una concentrazione particolare, una curvatura che fa convergere di continuo passato e futuro sul presente. Su un presente «individualizzato», e che è continua opera di riorganizzazione di ciò che è trascorso, e progettazione di ciò che verrà. È un presente elastico, espanso, inesauribile: l'esatto contrario del «qui e ora» ultimativo della tragedia. E non solo della tragedia: perché in tale rappresentazione della temporalità si tocca con mano l'assoluta incompatibilità tra il *Bildungsroman*, e la formazione-socializzazione moderna, e quella «iniziazione» con cui tanto spesso la si confonde. Non solo l'iniziazione del rituale primitivo, ma ancora quella di un'opera che precede di pochissimi anni il *Meister*, e che Goethe ammirò al punto di abbozzarne una prosecuzione: *Il flauto magico*, di Mozart-Schickaneder.

La «prova» del *Flauto* è il tipico evento eccezionale: spezza la vita di Tamino in due segmenti che non hanno nulla in comune. Prima della prova Tamino è *ein Jüngling*, un ragazzo – dopo, *ein Mann*, un uomo. Prima, è di fatto un principe in esilio – dopo, il vero erede del re suo padre. Prima, un individuo errabondo e solitario – dopo, il membro di una potente comunità. Prima, lo spasimante frustrato di Pamina – dopo, il suo legittimo sposo.

Prima, dopo... e *durante* la prova? Durante la prova, questo è il punto, Tamino non è nulla. È pura virtualità: potrà essere quel che finirà con l'essere, o venir ricacciato in ciò che era. Ma nel corso della *Prüfungszeit* egli è azzerato: così come di fatto è azzerato il tempo. La prova iniziatica consiste giusto nell'accettare che il tempo si fermi, e la propria identità dilegui: consiste nell'accettare di morire, al fine di poter *rinascere*. L'unica virtù messa alla prova è il coraggio inteso come pazienza: la virtù delle circostanze eccezionali: la virtù al cospetto della morte. Essa non misura la capacità di vivere, che sembra non riguardarla affatto, ma solo la sopportazione dell'alternativa senza sfumature (non esiste zona d'ombra tra il Regno della Notte e la Reggia di Sarastro) di morte e rinascita.

Tutto al contrario nel *Meister*. Al pari di Tamino, Wilhelm viene accettato in una società segreta: ma senza essere mai messo di fronte a una prova riconoscibile. Come nello spazio non esiste una linea che separi il mondo degli iniziati dall'esterno – non c'è nessuna porta simbolica su cui battere i «tre colpi» che risuonano fin dall'*Overture* del *Flauto*⁴⁰ – così nel tempo non si dà il momento irreversibile in cui, d'un sol colpo, tutto viene deciso. La *Bildung* di Wilhelm consiste anche nel rendersi conto di tale stato di cose

⁴⁰ «Lo schema completo dei riti di passaggio comporta dei *riti preliminari* (separazione), *liminari* (margine), e *posiliminari* (aggregazione)»: così Arnold Van Gennep nella sua classica analisi dell'iniziazione primitiva (*I riti di passaggio*, 1909, trad. it. Boringhieri, Torino 1981, p. 11). Lo spazio del «margine» – spesso associato alla gioventù – vi appare come un che di angusto, rigidamente regolamentato, e strumentale al passaggio dall'aggregazione infantile a quella adulta: una volta che questo si sia compiuto, il «margine» perde ogni valore. È uno schema ancora pienamente valido per il *Flauto*, e la cui gerarchia viene invece esplicitamente capovolta dal *Meister*: dove il «margine» della gioventù si fa vastissimo, vi si vive in piena libertà, e, soprattutto, si trasforma nella parte *più significativa* di tutta l'esistenza: quella, appunto, che «merita d'esser narrata». Analogo rovesciamento incontriamo nel rapporto tra quel tipico periodo di margine che è il fidanzamento, e il matrimonio. Nelle società arcaiche il fidanzamento precede cronologicamente il matrimonio ma – dal punto di vista logico – ne è in realtà una conseguenza: ci si deve sposare, e dunque ci si deve prima fidanzare. Il valore del fidanzamento si ferma qui, è puramente strumentale. Nel mondo moderno, e nel romanzo, vale l'opposto: il matrimonio è la *conseguenza* di un fidanzamento soddisfacente. Se il *Bildungsroman* si *conclude* con dei matrimoni, esso tuttavia *racconta* dei fidanzamenti: il centro di gravità emotivo e intellettuale si è decisamente spostato.

e non cercare piú l'azione risolutiva, l'evento da cui traluca il destino. Il Wilhelm della *Missione teatrale*, ancora prigioniero di questa immagine⁴¹, non concluderà mai la sua ricerca. Il Wilhelm degli *Anni di apprendistato*, viceversa, vi riuscirà proprio perché ha adottato un atteggiamento piú duttile verso lo scorrere del tempo. C'è un ammonimento della Società della Torre che lo accompagna costantemente – lo perseguita quasi: «Ricordati di vivere!» Non di vivere in un modo o in un altro: di vivere e basta. L'importante non è fissare una meta, e concentrare tutte le proprie forze per l'attimo in cui essa si approssimi – l'attimo della prova. L'importante è poter disporre *in ogni momento* delle proprie energie, e impiegarle per le mille occasioni che la vita stessa, via via, si incaricherà di offrire.

«Cogliere le occasioni». Proiettiamo questa espressione sull'asse diacronico della trama: ne usciranno i contorni dell'«episodio» romanzesco. A differenza di quel che accade nella novella, o nella tragedia, l'episodio romanzesco non rinvia ad una necessità oggettiva, ma ad una possibilità soggettiva: è quell'evento che, in senso forte, *poteva anche non aver luogo*. Ogni romanzo è in effetti una sterminata combinatoria di eventi potenzialmente cruciali, ma frustrati, ed altri che, minimi all'apparenza, acquistano invece un rilievo inaspettato. Gli «incontri» del *Meister*, le «conversazioni» di *Orgoglio e pregiudizio*: se ne hanno ad ogni pagina, ma non tutti divengono egualmente significativi.

Divengono significativi: questo è il punto. L'episodio romanzesco non è quasi mai rilevante *in sé*: lo diventa perché qualcuno – nel *Bildungsroman*, di norma, il protagonista – lo carica di significato. Prolunga l'incontro, approfondisce la conversazione, ne serba il ricordo, vi ripone delle speranze... La trama romanzesca è tutta percorsa da questa curvatura verso l'interiorità dispensatrice di senso, e per questa via produttrice di eventi. «Ricordati di vivere»: sappi che tutto ciò in cui t'imbatti può esser finalizzato alla costruzione della tua vita perché può essere reso significativo.

È il bagliore discontinuo dell'«esperienza»: altra parola-chiave

⁴¹ Così Wilhelm al «signore di C.» che sta per partire per la guerra (*Missione teatrale*, IV, 11): «Oh lei felice che è condotto dal destino là dove un vero uomo può fare appello alle sue forze migliori, dove tutto quello che è diventato nella vita, tutto quello che ha imparato si trasforma in un attimo in azione e appare nel suo massimo splendore!» Inutile aggiungere che il signore di C. la pensa in tutt'altro modo, e che la sua risposta raggela gli entusiasmi epici di Wilhelm.

della cultura che stiamo esaminando, esperienza muta anch'essa di significato nella seconda metà del Settecento. Non indica piú – come in un aforisma famoso: «L'esperienza consiste nel fare esperienza di ciò di cui avremmo preferito non fare esperienza» – un che di essenzialmente spiacevole: l'esperienza del dolore, il disinganno barocco, la perdita di un'originaria innocenza. Rimanda ormai a un movimento acquisitivo, è crescita, espansione del sé; è anche una sorta di «esperimento» fatto con se stessi. Esperimento, dunque provvisorio: l'episodio diviene esperienza se il singolo sa sí caricarlo di un significato che allarghi e irrobustisca la sua personalità...

... ma sa anche porvi termine prima che essa ne venga modificata in modo univoco e irrevocabile. È l'altra faccia dell'evento romanzesco. Essa esige – di nuovo: al contrario che nella novella o nella tragedia – che non si vada mai troppo a fondo, perché se nessun episodio è di per sé refrattario al senso, nessun episodio, per converso, può racchiudere *tutto* il senso dell'esistenza: nessun personaggio rivelerà mai interamente la propria essenza in un solo gesto, o incontro, o atteggiamento. (Elizabeth Bennet, che forza in tal senso la sua interpretazione di Darcy, rischia così facendo di distruggere il suo «romanzo»)⁴².

⁴² Questa dialettica di significato ed episodio è alla base del capitolo romanzesco. Meccanismo straordinario di auto-segmentazione del testo, il capitolo instaura un equilibrio tra la soddisfazione per ciò che abbiamo appreso (il significato che è stato attribuito a un evento) e la curiosità per ciò che ancora ignoriamo (quel significato è di norma sempre incompleto). Possiamo dunque continuare la lettura (cedendo alla curiosità) o sospenderla (dichiarendoci soddisfatti): la struttura narrativa autorizza entrambe le scelte, e rende così simbolicamente plausibile il ritmo irregolare di sospensioni e riprese cui il lettore è comunque costretto dalle dimensioni stesse di un romanzo. Grazie a questo vero miracolo di autoregolazione che è il capitolo, il romanzo conferisce alla fruizione letteraria un carattere del tutto inedito, che il Poe della *Philosophy of Composition* giudicò autodistruttivo: «Se un'opera è troppo lunga per essere retta in una sola seduta, allora dobbiamo rassegnarci alla perdita di quell'effetto, di immensa importanza, che discende dall'unità di impressione: qualora vi sia bisogno anche solo di due sedute, gli affari del mondo finiranno con l'interferire, e ogni forma di totalità ne risulterà distrutta». Ciò che Poe non riuscì a vedere è che il romanzo, in realtà, *auspica* che gli affari del mondo interferiscano. A differenza della novella, o della lirica, esso non vede nelle occupazioni quotidiane un che di eterogeneo alle proprie convenzioni, ma il suo oggetto elettivo, cui esso deve anche «materialmente» mescolarsi – col ritmo paziente di una lettura interrotta e ripresa – al fine di conferirgli una forma e un significato. Si tratta delle due grandi direttrici – una diurna e domestica, l'altra lunare e spaesante – della letteratura moderna. E non solo della letteratura: se molti effetti del cinema trovano una sorprendente prefigurazione negli scritti teorici di Poe, radio e televisione, per converso, proseguono con altri mezzi la colonizzazione dell'esistenza quotidiana avviata dal genere romanzesco. (È un parallelo che potrebbe continuare all'infinito: per fruire del cinema bisogna uscire di casa – radio e televisione ci portano il mondo in camera... Al cinema tre minuti di ritardo sono una piccola tragedia – dalla televisione ci si allontana di continuo con assoluta tranquillità d'animo... Al cinema tutto dev'essere buio

La prova che il protagonista del *Bildungsroman* deve superare consiste dunque nell'accettare il differimento del senso ultimo della sua esistenza. E il nuovo ideale pedagogico settecentesco, che sostituisce all'ammirazione per la precocità l'immagine di una crescita graduale: per gradi, a piccoli passi, un po' alla volta⁴³. Affinché ciò possa realizzarsi – nell'*Émile* Rousseau torna di continuo su questo punto – bisogna innanzitutto imporre una disciplina all'immaginazione: che è all'origine dei due errori che possono sviare dal cammino verso la maturità. L'irrequietezza innanzitutto, i *rambling thoughts* di Robinson Crusoe, che rende l'uomo troppo errabondo, troppo slegato dal suo ambiente: impedendogli di estrarne tutto il senso che vi risiede in potenza. Ma più ancora dell'irrequietezza, *l'intensità*: che lo spinge (violando la seconda regola dell'episodio romanzesco) a vedere un eccesso di senso in ciò che lo circonda, a legarvisi troppo a fondo e troppo presto. Prematuramente: secondo modi che non sono quelli dell'«adulto».

La via media dell'eroe del *Bildungsroman* è tutta fiancheggiata da personaggi che errano in queste opposte direzioni. Personaggi irrequieti – errore della fatuità – come Lydia Bennet, ma soprattutto personaggi troppo intensi – errore della tragicità, di una tragicità patetica, perché così irragionevole, così immotivata: Marianne, Aurelie, l'Arpista. E, naturalmente, Mignon. L'episodio che decide della sua morte – uno dei più sgradevolmente crudeli di tutta la letteratura mondiale – incarna senza mezze tinte il ripudio settecentesco del desiderio prematuro e appassionato. In sintesi (l'episodio ha luogo in forma di enigma in V, 12, e viene spiegato in VIII, 3), Mignon, una notte, entra di nascosto nella camera da letto di Wilhelm, spintavi da un desiderio che non sa ancora ben definire. Si nasconde, e attende che giunga Wilhelm: arriva invece Philine, che scivola dentro il letto, e subito dopo Wilhelm, mezzo ubriaco. Dal suo nascondiglio, Mignon sarà muta testimone della notte d'amore fra i due.

C'è poco da dire, sul senso di questa pagina: è un così chiaro, un così banale «ogni cosa a tempo e luogo». Ma è una banalità violenta: quando Goethe ci mostra il suo volto filisteo non fa proprio

tranne lo schermo – la televisione la si guarda con almeno una luce accesa, quasi a volersi a tutti i costi ricordare del contesto domestico in cui è collocata... Visto che siamo in argomento: la principale novità dei film di Wim Wenders consiste appunto nell'«indebolito» l'episodio cinematografico e la concatenazione narrativa, la trama, avvicinando così l'una e l'altra ai modi di composizione romanzeschi. Coincidenza o meno, il secondo film di Wenders è stato un rifacimento del *Meister*.

⁴³ Si veda ancora PH. ARIÉS, *Padri e figli* cit., specie la seconda parte.

nulla per apparire affabile. Scorgiamo, in un episodio del genere, il lato convesso della vita quotidiana: ciò che di essa non è volto verso l'individuo eletto, ma verso l'esterno. Le sue convenzioni apparivano così malleabili e inoffensive, prive di confini, quasi: ma solo finché si rimaneva al loro interno, e all'interno della disposizione d'animo ad esse consona. Se però si cede al soffio dell'immaginazione, ecco che si scopre che quei confini esistevano, e taglienti: ma è troppo tardi. Per l'organicismo del *Meister* le membra che si siano staccate dal corpo non potranno più farvi ritorno. L'interiorità tanto più fervida e viva perché ancora non oggettivata, e forse non oggettivabile: questa nuova dimensione chiusa e conflittuale dello spirito, che dominerà il grande romanzo ottocentesco, nel clima implacabilmente operoso e oggettivato del *Bildungsroman* è sinonimo di malattia. È un tradimento della vita, il suo contrario: di qui la frequenza, del tutto insolita per il romanzo dell'epoca, con cui Goethe uccide i suoi personaggi, o li priva della ragione. Fuori dell'organismo non ci sarà la solitudine ma – come già nel *Werther*, e poi nelle *Affinità elettive* – incubo, follia, o morte.

Una morte, beninteso, cui non si deve permettere di turbare la conclusione ormai prossima, e radiosa. Ed ecco la ripugnante messinscena della sepoltura di Mignon – imbalsamazioni e cori angelici che occultano la realtà del cadavere e trasformano persino il funerale in episodio degno d'essere vissuto. Che lo sguardo si distolga prima possibile – cioè: subito – dal posto che rimarrà vuoto; che subito si passi a nuovi racconti, a nuovi legami. È quel «subito» che dà i brividi, crudele come solo Goethe – nel suo ben noto terrore della morte – riusciva ad essere. Ogni vuoto va colmato, di più: può esser colmato senza vere perdite. Non c'è dubbio: «Ricordati di vivere!» lo possiamo tranquillamente riformulare così: «Dimentica i morti!» Il lutto non si addice alla *Bildung*.

6. Conversazione.

La prova del *Flauto* è un ostacolo: per accedere al proprio ruolo adulto bisogna oltrepassare una barriera esterna – i quattro elementi in rivolta della prova conclusiva. È un meccanismo arcaico, che fa ancora pensare ai modelli di trama narrativa elaborati da Propp: sequenze lineari di spinte e contospinte, con relativi alleati e avversari. La prova del *Bildungsroman* è invece un'occasione: non un ostacolo da superare restandone intatti, ma qualcosa

che va *incorporato*, ch  solo inanellando esperienze si costruisce una personalit . Se Tamino cessa di esistere durante la *Pr fungszeit*, Wilhelm esiste solo nel corso dei suoi «anni di noviziato».

Tale antitesi di iniziazione e formazione si manifesta con esemplare chiarezza nell'opposta funzione che vi   chiamato a svolgere il linguaggio. Nel *Flauto* Tamino deve soprattutto *tacere*. Che la maturit  sia comprovata dal silenzio   un particolare che illumina la natura all'occorrenza terribile del rituale iniziatico, la sua sostanziale violenza: tacere significa originariamente non urlare dal dolore (nel mondo meno cruento del *Flauto*, dalla paura). E significa anche che, nel momento apicale della sua esistenza, il singolo accetta di privarsi del diritto pi  elementare: il diritto di parlare, argomentare, «dire la sua». Privazione logica, peraltro, ch  egli viene introdotto a un ruolo che gli preesiste immutabile, e di fronte al quale le ragioni del singolo devono restare mute.

Ancora. Nel corso dell'ultima prova viene concesso a Tamino – dettaglio che non quadra gran che con la logica della trama, ed   dunque tanto pi  interessante – di servirsi del flauto donatogli dalla Regina della Notte. Inquietanti surrogati delle parole, di queste assai pi  potenti, ma immensamente pi  enigmatiche, le note del flauto ci fanno capire che, nella prova di Tamino, l'essenziale non sta pi  tanto nel non emettere alcun suono, ma nel non emettere alcun suono *dotato di senso*. O rinunciare direttamente al linguaggio – o usarne uno che   per definizione asemantico. Alla prova non va dato – non pu  essere dato – un significato. Essa giace al di fuori della sfera verbale, e vuole restarvi estranea. Per converso, il linguaggio diventa «chiacchiera»: si addice a Papageno, non a Tamino, e non sar  mai una tappa essenziale nel percorso della formazione⁴⁴.

Chi conosce il *Meister e Orgoglio e pregiudizio* sa bene che, in queste opere, tale paradigma si capovolge. Qui, semmai, si parla troppo. Si *parla* troppo: ch  la formazione individuale, una volta collocata entro la vita quotidiana, coinvolge il linguaggio fondamentalmente come strumento di conversazione. Una svolta decisiva della *Bildung* di Wilhelm si ha quando egli abbandona la retorica teatra-

⁴⁴ «Nel corso della maggior parte delle cerimonie di cui si   parlato, e soprattutto durante i riti di margine, si usa un linguaggio speciale che comporta talvolta tutto un vocabolario sconosciuto o inconsueto per la societ  generale; talora consiste soltanto nel divieto assoluto di adoperare certe parole della lingua comune» (A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio* cit., p. 141). Nel *Bildungsroman*, vedremo, sembra invece vigere l'*obbligo* di servirsi della lingua comune.

le del monologo infiammato per volgersi all'assai pi  prosaica arte del dialogo. Elizabeth e Darcy, dal canto loro, devono letteralmente imparare a parlarsi: solo cos  riusciranno a superare quegli «imbarazzati silenzi» che costellano e frustrano ogni loro incontro.

«Imparare a parlarsi», parlarsi «sinceramente» – circonlocuzioni per dire che bisogna *aver fiducia* nel linguaggio. Nel cerchio magico della vita quotidiana esso appare infatti – come gi  il lavoro – come un'istituzione sociale nel senso di *socievole*: se ci si abbandona ad esso senza riserve, sar  possibile la doppia operazione di «esprimere se stessi» e «comprendere gli altri». Si riuscir , in altri termini, ad accordarsi: ch  ogni conversazione che non sia mero scambio di cortesie (o scortesie) presuppone infatti la disponibilit  dei partecipanti ad abbandonare il proprio punto di vista per abbracciare quello altrui⁴⁵.

  un'inclinazione segreta – in Goethe altrettanto forte che in Jane Austen – che distacca la conversazione dalla *discussione* – accanita rumorosa partigiana – che aveva accompagnato il formarsi dell'opinione pubblica settecentesca. Questa si svolgeva in luoghi rigorosamente pubblici – caff , locande, stazioni di posta – ed escludeva per principio ogni interesse, ogni riferimento alle condizioni private degli interlocutori: ognuno parlava in quanto membro del «pubblico»⁴⁶. Rispetto a tale precedente storico, la conversazione riconduce lo scambio linguistico in uno spazio pi  domestico, «familiare»; e lo riserva a persone ben conosciute, nei cui discorsi non solo non si ignora, ma si cerca di comprendere e valorizzare quanto vi sia di strettamente personale. Pi  che all'«argomentazione pubblica razionale» posta da Habermas a fondamento dell'opinione pubblica, la conversazione sembra dunque rimandare al meno impegnativo linguaggio della «socievolezza mondana» – «se rendre agréable dans la societ » – esaminato da Peter Brooks in *The Novel of Worldliness*⁴⁷.  , insomma, come se il termine «conversazione» sia ancora fedele al suo etimo, ed indichi – oltre e pi  di un rapporto verbale – una familiarit  quotidiana, un habitat concreto, un modo sereno e variato di collocarsi nel mondo.

⁴⁵ La conversazione   dunque tutt'altra cosa del «plurilinguismo» di Bachtin: la vocazione socializzatrice del *Bildungsroman* comporta la *riduzione* della pluralit  dei linguaggi sociali ad una convenzione «media» in cui tutti possano agevolmente incontrarsi.

⁴⁶ Su questo si veda il quarto capitolo di *The Fall of Public Man* e soprattutto i capitoli iniziali di J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962), trad. it. Laterza, Roma-Bari 1974.

⁴⁷ P. BROOKS, *The Novel of Worldliness*, Princeton University Press, 1969; la citazione, di Richelet,   a p. 54.

Come la vita quotidiana consiste nel tentativo di assimilare ogni tipo di esperienza, così la conversazione: che si propone come quella forma retorica che permette di parlare «di tutto». Parlare di tutto, però, non è facile, o meglio: è anche questa una retorica, un sistema di regole che va rispettato. Ma ci è ormai divenuto così abituale, a furia di legger romanzi e fare conversazione, che ci è difficile vederlo come un che di artificiale. Come uno solo dei tanti discorsi possibili: con i suoi vantaggi e i suoi limiti, le sue parole e i suoi silenzi. Limiti e silenzi che non si riferiscono ai contenuti della conversazione: ogni epoca ne contempla di leciti e proibiti, ma questo è ovvio. Il silenzio costitutivo avvolge invece la *forma* della conversazione, e consiste nell'eludere in modo sistematico la *purezza* del ragionamento. Giacché nel mondo moderno si può davvero parlare «di tutto» solo se si mette fra parentesi una rottura epocale, e in realtà irreversibile, della storia del pensiero. Agnes Heller:

Nell'antichità qualsiasi tipo di pensiero scientifico poteva essere riferito più o meno alle esperienze della vita quotidiana [...]. Nei dialoghi platonici Socrate parte sempre dall'esperienza quotidiana, dal pensiero quotidiano [...]. Egli fa «crescere» a teoria filosofica i fatti presenti nel pensiero quotidiano, e può trattarsi di teorie relative alle «scienze naturali», alla metafisica, alla gnoseologia, all'etica, all'estetica o alla politica⁴⁸.

Dal rinascimento in poi, però, questa continuità si spezza: la conoscenza perde via via i suoi tratti antropomorfi, e si fa incommensurabile all'esperienza quotidiana. Di più, procede di norma a «impugnare» il senso comune: a dimostrare che, sulla sua base, non è più possibile alcuna «crescita» conoscitiva. «La familiarità, – riassume concisamente Kosik, – è un ostacolo alla conoscenza»⁴⁹.

Ecco, nel *Bildungsroman* avviene esattamente il contrario. Qui il rischio maggiore, per il pensiero, è di divenire *astratto*. Le «idee» non devono mai allontanarsi più di tanto dalla «vita». Goethe:

Wilhelm si trovava libero in un momento in cui non si sentiva ancora d'accordo con se stesso [...] aveva avuto sufficienti occasioni per constatare che mancava di esperienza, cosicché sopravvalutava le esperienze altrui e i risultati che gli altri con convinzione ne deducevano; e in tal modo si perdeva sempre più nell'errore. In un primo tempo aveva creduto di poter conquistare ciò che gli mancava conservando e raccogliendo tutto quello che trovava di memorabile nei libri e nei discorsi. Trascriveva così opinioni e idee

⁴⁸ A. HELLER, *Sociologia della vita quotidiana* cit., p. 106. Sulla perdurante implicazione di vita quotidiana, pensiero antropomorfo e produzione artistica, si vedano anche i primi capitoli dell'*Estetica* di Lukács (1963), trad. it. Einaudi, Torino 1975.

⁴⁹ K. KOSIK, *Metafisica della vita quotidiana* cit., p. 92.

proprie e di altri, interi dialoghi che gli erano parsi interessanti, e in questa guisa riteneva purtroppo sia il vero che il falso, si aggrappava troppo a lungo a un'idea, o si potrebbe ben dire a una massima [...]. Per lui nessuno era stato più pericoloso di un uomo come Jarno, il cui limpido intelletto valutava con giusta severità le cose presenti, ma che aveva il difetto di pronunciare quei verdetti particolari con un tono di universalità: mentre i giudizi della ragione valgono per una sola volta, cioè nel caso particolare, e diventano già erronei se applicati a un caso diverso. (Wilhelm Meister, v, 1).

Eccola qui, la vocazione pratica e antropocentrica della vita quotidiana: che con l'*arte* della conversazione subordina a sé la manifestazione del pensiero, e ne trae un linguaggio plastico e malleabile, una raffinata e inedita retorica del concreto. Il linguaggio e la retorica, se ci si pensa, del *romanzo*: il primo e unico genere letterario che non solo non ha voluto accentuare la propria irriducibilità a ciò che chiamiamo «linguaggio comune», ma ha anzi come poche cose contribuito a diffondere e nobilitare l'idea stessa di «normalità» linguistica: a rendere *significativa* quella forma di discorso volta a convertire in continuazione il concreto in astratto e viceversa. È, ancora una volta, il gusto tutto settecentesco dell'includere e dell'armonizzare: l'agio dell'equilibrio.

Se tutto questo è racchiuso entro la forma della conversazione, che cosa ne resta al di fuori? O per porre il problema in termini storici: «contro» quale forma di manifestazione del pensiero Goethe e Austen inventano i loro magnifici dialoghi?

Un inizio di risposta lo troviamo in un memorabile capitolo di *L'ancien régime et la Révolution*, il primo del terzo libro: «Come, verso la metà del XVIII secolo, gli uomini di lettere siano divenuti i più importanti uomini politici del paese, e delle conseguenze che ne sono risultate». In queste pagine, Tocqueville riflette sulle peculiarità dell'intellettuale illuminista francese: né «mescolato quotidianamente agli affari e all'amministrazione, come in Inghilterra», e neanche, «come in Germania, del tutto estraneo alla politica, confinato nel mondo della filosofia pura e delle belle lettere».

Emerge insomma in Francia una forma di manifestazione del pensiero inedita ed esplosiva: al tempo stesso essenzialmente, ostinatamente *politica* («gli intellettuali francesi si occupano in continuazione dei problemi connessi all'attività di governo») e assolutamente *astratta* («tutti pensano che sia bene sostituire con delle regole semplici ed elementari, fondate sulla ragione e la legge di natura, i costumi complicati e sanciti dalla tradizione che reggono la nostra società»).

Ecco, io non escluderei che il linguaggio disteso e plastico della conversazione romanzesca abbia il suo contrario, non nel silenzio, ma nel *pamphlet* o nell'orazione rivoluzionaria. È un'antitesi che ne porta con sé molte altre: alla composità frenante della concretezza si oppone il freddo e audace universalismo dei principi; alla convertibilità dialogica dell'«io» in «tu», la rigida demarcazione di oratore e pubblico; all'attenzione per la tessitura paziente di una trama, il gusto dello strappo, la passione del «ricominciamento». Contrasti incompatibili, che ci dicono una verità banale – vita quotidiana e rivoluzione sono incompatibili – e una un po' meno banale: che tale incompatibilità esiste anche tra epoche rivoluzionarie e strutture narrative romanzesche.

Sì, il romanzo – che pure nasce dichiarando di potere e volere parlare di tutto – preferisce di norma passare sotto silenzio le fratture rivoluzionarie⁵⁰. Perché fratture, sconvolgimenti troppo bruschi e totali del *continuum* narrativo, certo. Ma anche perché investono quella particolare sfera d'azione – il potere centralizzato dello stato – nei cui confronti la cultura romanzesca, in antitesi a quella tragica, è vittima di un vero e proprio tabù.

7. *Mali inevitabili.*

L'ostilità – o quanto meno indifferenza – nei confronti dello stato è un ulteriore punto d'incontro tra romanzo e *Bildungsideal*. Il saggio di Humboldt citato più sopra s'intitola appunto *Idee per un «Saggio sui limiti dell'attività dello Stato»*, ed è interamente percorso, come le *Lettere* di Schiller, dalla convinzione che lo stato debba limitarsi a punire i reati e condurre le guerre: ogni altro intervento sarebbe ostile alla libera e armonica formazione dei singoli.

Si può evocare, specie per Humboldt, la tradizione del pensiero liberale; osservare che, in Germania, lo stato è ancora lo stato dell'assolutismo; seguire la ricostruzione storica di Reinhardt Koselleck⁵¹, secondo cui l'opinione pubblica borghese poté costituirsi solo rivendicando e ampliando di continuo la propria libertà dallo stato. Tutto vero. Ma l'antitesi di società civile e stato, in

⁵⁰ Fin dal *Robinson* del super politicante Defoe. Il protagonista – «nato nella città di York nell'anno 1632» – resta in Inghilterra fino al 1650. Ma sulla guerra civile che, pure, gli permette di fare il mercante in santa pace, neanche una parola.

⁵¹ Si veda R. KOSELLECK, *Critica illuminista e crisi della società borghese* (1959), trad. it. Il Mulino, Bologna 1972.

questa cultura, non coincide affatto con quella di libertà e illibertà. Certo, l'apologia della società civile è tessuta proprio su questo contrasto. Ma se si supera il piano delle enunciazioni di principio si scopre, come è ovvio, che anche la sfera estranea allo stato deve contenere il momento dell'*autorità*: e ciò che la rende preferibile a quello è proprio, paradossalmente, la maggior *saldezza* delle forme di autorità in essa esistenti.

Saldezza, non forza. Lo stato incarna una forma di coesione sociale «meccanica», «astratta», per sua essenza lontana ed estranea alle mille articolazioni della vita quotidiana: è per questo che l'esercizio del potere vi appare necessariamente come una coercizione esteriore: come una forza, per sua stessa natura incline a tramutarsi in violenza ed arbitrio. La società civile appare invece come l'area dei vincoli «spontanei», «concreti». L'autorità che vi domina fa tutt'uno con le attività e i rapporti di ogni giorno: il suo esercizio è naturale e inavvertibile. A rigore, anzi, non ha senso definire l'esercizio dell'autorità come un che di distinto dal corso normale delle cose.

La duttilità di questo secondo tipo di potere, tuttavia, ha un prezzo, o per meglio dire una base concreta: la sorveglianza capillare e preventiva di ogni potenziale infrazione. Non c'è bisogno di reprimere solo là dove le basi del conflitto sono state già rimosse in partenza. È l'utopia aristocratica di Tocqueville:

Un'aristocrazia nel pieno del suo vigore non si limita a condurre gli affari; essa dirige le opinioni, dà il tono all'opera degli scrittori, conferisce autorità alle idee⁵².

Questa aristocrazia è la persuasiva e versatile Società della Torre; l'impeccabile intelligenza di Fitzwilliam Darcy. Non male, si dirà. Può darsi: eppure, se essa fosse realmente esistita, l'Europa non avrebbe mai conosciuto l'illuminismo, la critica di tutto ciò che poggia solo sulla tradizione, il 14 luglio...

La questione non si risolve però evocando cristallini spartiacque tra le classi sociali. Il Settecento produce anche un modello «borghese» di autoregolazione della società civile: sono le logge massoniche, e ci inviano un messaggio assolutamente identico. Secondo i dati raccolti da Koselleck, la vita delle logge era letteral-

⁵² A. DE TOCQUEVILLE, *L'ancien régime et la révolution* (1856), Gallimard, Paris 1967, p. 236. Anche questo passo è tratto dal capitolo citato più sopra (trad. it. Rizzoli, Milano 1981).

mente ossessionata dal principio della *visibilità*: ogni adepto doveva sottoporre ai Maestri (a lui, peraltro, invisibili) *curricula* dettagliatissimi, da conservare e aggiornare – anche, se necessario, attraverso delazioni. L'episodio in cui si scopre che *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* giacciono nella biblioteca della Torre è l'eco, appena addolcita, di questa supervisione così impalpabile e così efficace.

Scopo della massoneria, scrisse Lessing nel 1778, è «rendere le più innocue possibili le conseguenze dei mali inevitabili dello Stato»⁵³. In questa frase si dispiega anche la logica segreta della vita quotidiana del *Bildungsroman*. Essa nasce, e acquista il suo valore simbolico, specializzandosi in attività – filtrare, amalgamare, armonizzare: consumare, si dirà più tardi – che sono tutte collocate sul versante delle conseguenze, degli effetti dei grandi meccanismi sociali. Essa non potrà mai essere *causa sui*: è, per sua essenza, etero-diretta. Non ha né capacità né ambizioni fondative. E il suo genere elettivo, il romanzo, indietreggia di fronte a quei momenti della verità – politici o militari – che erano stati il materiale della tragedia e dell'epica, e che nel *Meister* e in *Orgoglio e pregiudizio* risultano «stranamente» remoti o assenti.

Straordinario setaccio opposto al cammino del tempo, la vita quotidiana esige insomma, per dare i suoi frutti, che i rapporti sociali godano di uno stato di sostanziale e insindacato equilibrio. Ma se questo salta, e la storia inizia a correre, allora addio vita quotidiana – addio «personalità», «conversazione», «episodio», «esperienza», «armonia». È di nuovo l'incompatibilità tra mondo romanzesco e crisi rivoluzionaria. Questa scandisce infatti l'ora in cui le grandi forze sovrapersonali divengono, oltre che inevitabili, *irresistibili*. E sbrindellano con noncuranza le trame che con tanta cura erano state tessute.

Né le trame «materiali» soltanto. La crisi rivoluzionaria intacca la vita quotidiana, e la sua traduzione romanzesca, anche sul piano, diciamo così, percettivo. Il romanzo si fonda infatti sul presupposto che i rapporti sociali siano rappresentabili attraverso il filtro della *personalizzazione*⁵⁴. È il paradigma della famiglia Bennet, che sa leggere il suo destino sociale solo in termini di scapoli bene-

⁵³ Citato da R. KOSELLECK, *Critica illuminista e crisi della società borghese* cit., p. 102.

⁵⁴ Questa ipotesi è stata avanzata tempo fa da F. MULHERN, *Ideology and Literary Form – a comment*, in «New Left Review», 91 (1975), pp. 86-87.

stanti e strategie matrimoniali. Ma è del resto la legge di ogni romanzo: dove non esistono il commercio o l'aristocrazia, ma solo mercanti e nobili tutti diversi fra loro, tutti sovradeterminati e complicati da altre caratteristiche.

Personalizzati, insomma. E tutto quel che è personalizzato è anche, in certo senso, umanizzato: più bilanciato, tollerabile, resistibile⁵⁵. La semplicità – la semplicità dell'astrazione: epistemologica e ontologica insieme – è ciò da cui il romanzo intende soprattutto distogliere il nostro sguardo. Se esso tace di fronte alla rottura rivoluzionaria è perché questa rende fragorosamente visibile la sostanza astratta e unilaterale delle grandi forze su cui poggia ogni civiltà, e che ogni romanzo cerca di esorcizzare con l'arte della mediazione e del compromesso. Se poi sia preferibile tessere con pazienza il velo del compromesso, o stracciarlo con un colpo di spada – questo è un altro discorso. Qui mi premeva solo chiarire in che modo uno specifico genere letterario ha incoraggiato una delle possibili scelte a scapito dell'altra. Se la direzione anti-tragica e anti-epica impressa dal romanzo alla cultura occidentale sia stata un bene o un male, ognuno deve deciderlo per sé.

III.

A differenza di quel che avverrà di norma nel romanzo ottocentesco, nel *Bildungsroman* «la» fine e «il» fine della narrazione coincidono. Il racconto si arresta non appena è giunto a compimento un disegno intenzionale, un progetto che coinvolge il protagonista e determina il significato complessivo della vicenda. Lo *happy end*, nella sua forma più alta, non è un dubbio «successo», ma questo trionfo del senso sul tempo. Hegel:

Il vero è l'intero. Ma l'intero è soltanto l'essenza che si completa mediante il suo sviluppo. Dell'Assoluto si deve dire che esso è essenzialmente *Risultato*, che solo *alla fine* è ciò che è in verità⁵⁶.

In questo brano famoso della *Fenomenologia* il tempo esiste al suo scopo di condurci «alla fine», di permettere l'epifania di una

⁵⁵ È per questo che il romanzo (anche il romanzo «storico») finisce sempre col relegare i grandi personaggi storici in margine alla narrazione. La nostra cultura trova affascinanti tali personaggi per la loro violenta unilateralità: rappresentarli nell'alveo della vita quotidiana farebbe scadere il romanzo a pettegolezzo.

⁵⁶ G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito* (1807), trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1976, p. 15.

essenza: poi, divenuto superfluo, lascia il campo alla danza armoniosa del Vero e dell'Intero. Per usare i termini della *Teoria del romanzo*, del Senso e della Totalità: del senso *come* totalità. Il senso non va più attribuito con un *atto* soggettivo e mutevole nel tempo: è divenuto un *dato* ontologico racchiuso in un sistema stabile di relazioni al quale non si perviene se non *appartenendo* a questo sistema, che è poi la totalità concreta, organica. È l'approdo finale della *Bildung*, abbiamo detto più volte. Aggiungiamo: è il suo approdo *definitivo*. È la simbiosi inquietante di patria e prigione che il *Bildungsroman* condivide con ogni altra forma di pensiero utopico, e che ci fa chiedere come sia possibile che il lettore saluti con assoluta soddisfazione (tanto che chiude il libro e non pensa neanche lontanamente a «rileggerlo») uno stato di cose in cui l'autodeterminazione del singolo è cancellata interamente, e per sempre, dal quadro.

La risposta è contenuta nello scambio simbolico che è la ragion d'essere stessa del *Bildungsroman*: se si vuol godere di un'assoluta libertà in un'area specifica della propria esistenza, diviene anche necessario che in altri settori dell'agire sociale regni viceversa una totale *concordia*. La vita quotidiana, lo abbiamo visto, esige la stabilità dei rapporti sociali. Se al suo interno tutto deve essere personalizzato – al di fuori è bene che tutto abbia una consistenza assolutamente oggettiva. All'onnivoro narcisismo dell'uomo privato fa da contrappunto la timidezza che lo investe non appena si avventura in un mondo più vasto. Arrogante e sottile nella vita di tutti i giorni, egli diviene rinunciatario e umile al cospetto delle scelte che sorreggono e incorniciano ogni esistenza: qui si inchinerà volentieri a una Verità sovrapersonale che rende inutile, o dannosa, la sua «personalità» intellettuale. Ma questo lo vedremo meglio più avanti. Per ora, soffermiamoci su un dettaglio retorico particolarmente importante per la nostra percezione del testo come «totalità»: la costruzione del punto di vista⁵⁷.

1. Sociologia del pregiudizio.

In linea di massima, il *Bildungsroman* fa sí che il lettore percepisca il testo attraverso gli occhi del protagonista: cosa del tutto logica, considerato che questi è colui che deve formarsi, e la let-

⁵⁷ Uso il termine «punto di vista» nell'accezione limitativa proposta da S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), trad. it. Pratiche, Parma 1981, pp. 159-67.

tura si propone anch'essa come un percorso formativo⁵⁸. Lo sguardo del lettore è dunque incardinato a quello del protagonista: egli si identifica con lui, condivide la parzialità e l'individualità delle sue reazioni. Ma – a un certo punto – desidera liberarsene: perché quando si è costretti ad assumere un punto di vista, quale che esso sia, si vuole innanzitutto *vedere*. E prima o poi si scopre che il protagonista non ce lo permette, o non a sufficienza, perché il suo è un punto di vista troppo spesso erroneo. È una questione che Goethe affronta fin dai primi capitoli del *Meister*:

È una bella sensazione, cara Mariane, – disse Wilhelm, – ricordarci dei tempi andati e dei vecchi innocenti errori, soprattutto se ciò avviene in un momento in cui abbiamo felicemente toccato un culmine dal quale ci guardiamo intorno e possiamo dominare il cammino percorso. È così gradevole ricordare compiaciuti qualche ostacolo che con angoscia giudicammo insormontabile, e paragonare le creature adulte che siamo adesso con gli esseri non sviluppati che eravamo un tempo. Ma ora mi sento indicibilmente felice di poter parlare con te del passato, perché nello stesso tempo guardo avanti, all'affascinante regione che potremmo percorrere insieme, la mano nella mano.

(*Wilhelm Meister*, I, 3).

In questa ironica miniatura di quella che sarà la vera conclusione del romanzo, gli «errori» sono ancora semplicemente il frutto dell'ignoranza infantile. Procedendo nel racconto, come è ovvio, il loro contenuto cambia. Jane Austen lo sintetizzò in quella parola famosa: pregiudizio.

Nel capitolo 36 di *Orgoglio e pregiudizio* Elizabeth Bennet affibbia impietosamente a se stessa una sequenza di attributi – «blind, partial, prejudiced»: cieca, settaria, prevenuta – che indicano con ammirevole concisione i due campi semantici congiunti dal termine «pregiudizio». Il primo ambito – quello della cecità – è di tipo gnoseologico: il pregiudizio vi appare come il contrario della «verità», o quantomeno della «convinzione critica». Esso coincide con la propensione a giudicare frettolosamente (pre-giudizio: emettere un verdetto prima di avere avuto il tempo di pensarci). Non per nulla il titolo del manoscritto di *Orgoglio e pregiudizio* era *First Im-*

⁵⁸ Questa convergenza di racconto e lettura fu notata da Karl Morgenstern già nel primo quarto dell'Ottocento: «È giusto che il *Bildungsroman* si chiami così, innanzitutto per via del suo materiale tematico, dato che rappresenta la *Bildung* del protagonista dagli inizi fino al raggiungimento di una notevole completezza; e in secondo luogo perché, grazie a tale rappresentazione, incoraggia la *Bildung* del lettore ben più di qualsiasi altro tipo di romanzo» (citato da M. SWALES, *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton University Press, 1978, p. 12).

pressions, «prime impressioni»⁵⁹. Ma la fretta non è tutto; o meglio, poiché essa impedisce il tempo disteso dell'esame critico, il giudizio poggerà necessariamente su una base immediata, che coincide grosso modo con l'ambito degli «interessi» personali. Goethe:

Tutto ciò che è opinione sulle cose appartiene all'individuo, e noi sappiamo troppo bene che la convinzione dipende non dalla comprensione ma dalla volontà, che nessuno comprende qualcosa se non ciò che gli si confà e che perciò può ammettere. Nel sapere come nell'agire il pregiudizio decide tutto, e il pregiudizio – come bene esprime il suo nome – è un giudizio prima dell'indagine. È una affermazione o negazione di ciò che corrisponde o non corrisponde alla *nostra natura*; è un gioioso istinto del nostro essere vivente per il vero come anche per il falso, per tutto ciò che troviamo in armonia con noi⁶⁰.

Entriamo così nel secondo campo semantico, che è in senso lato sociologico, e dove il pregiudizio è partigianeria, parzialità. Qui esso non è più necessariamente una mancanza intellettuale, un «errore». Nella sfera pratica, il pregiudizio può essere benissimo un atto efficace, vincente: il suo difetto non è più la debolezza gnoseologica, ma la forza disgregatrice dello spirito di parte. E, detto questo, il problema che stiamo trattando sembrerebbe risolto. È necessario che il protagonista e il lettore si liberino dal pregiudizio perché l'unilateralità di questo renderebbe impossibile una socializzazione imperniata sul modello della totalità organica. In un organismo le parti non devono – non possono – avere interessi distinti da quelli del tutto.

Tuttavia le cose non sono così semplici. Nei romanzi di Goethe e Austen non c'è nessun indizio che permetta di attribuire i «pregiudizi» etico-intellettuali di Wilhelm ed Elizabeth a «istinti vitali», a interessi «personali» quali che siano. A leggere attentamente i due romanzi, si ha semmai l'impressione che il comportamento intellettuale dei due protagonisti sia stranamente infondato: privo di una base riconoscibile e di uno scopo ragionevole – *assurdo*, condude la stessa Elizabeth: «blind, partial, prejudiced, absurd». E perché assurdo? Perché, come osserva Darcy in uno dei loro primi colloqui:

Il vostro difetto, – rispose sorridendo, – consiste nel fraintendere deliberatamente ciò che gli altri dicono e fanno. (*Orgoglio e pregiudizio*, 11).

⁵⁹ Su questo si veda l'introduzione di Tony Tanner all'edizione Penguin di *Pride and Prejudice*.

⁶⁰ W. GOETHE, *Werke*, Jubiläumsausgabe, J. G. Cotta, Stuttgart-Berlin 1902-907, vol. XXI, p. 288.

E più avanti:

Vi conosco ormai da abbastanza tempo per sapere che provate un vivissimo piacere nel professare, di quando in quando, delle opinioni che, in realtà, non vi appartengono affatto. (*Orgoglio e pregiudizio*, 31).

«Opinions which in fact are not your own»: nulla di più remoto dal predominio dell'interesse sul giudizio. Nulla di più assurdo, si direbbe, ma anche questa follia ha una sua logica:

E io che speravo di dimostrare un'intelligenza fuori del comune nutrendo per Darcy – senza che ve ne fosse alcun motivo – un'antipatia così pronunciata. Un sentimento del genere è un tale stimolo per la mente, e offre così tante opportunità di essere brillanti [...]. È impossibile irridere in continuazione un uomo senza che, di quando in quando, ci capiti di dire qualcosa di davvero ingegnoso. (*Orgoglio e pregiudizio*, 39).

Che comportamento deplorabile ho tenuto! Proprio io, che andavo così fiera del mio discernimento! Che affidavo tutto il mio valore alle mie doti intellettuali! Che ho spesso schernito il generoso candore di mia sorella, e ho gratificato la mia vanità con una sospettosità inutile quando non biasimevole. (*Orgoglio e pregiudizio*, 31).

Ecco il segreto del pregiudizio di Elizabeth. Per dimostrare, a se stessi prima ancora che agli altri, «un'intelligenza fuori del comune», si finisce prigionieri del *distrust*, di una sospettosa mancanza di fiducia che produce una «cecità ancor più miserevole» di quella originata dalla passione. Ma se così stanno le cose, allora la prima definizione del pregiudizio si è esattamente rovesciata. Elizabeth Bennet non pecca per difetto, ma per *eccesso di critica*. Il pregiudizio non nasce dal sonno dogmatico, ma da una veglia critica troppo prolungata.

A questo punto l'interpretazione sociologica che avevamo dovuto scartare nella sua formulazione immediata torna ad essere – su un diverso registro – pienamente legittima. Il superamento del pregiudizio è il meccanismo narrativo in cui prende corpo la critica della società civile borghese nella sua massima espressione culturale: la sfera dell'*opinione pubblica*. Dominata per l'appunto da quella passione illuministica per la critica e la confutazione che ancora echeggia nei protagonisti del *Meister* e di *Orgoglio e pregiudizio*. Quando del resto Elizabeth Bennet riconduce il suo esercizio dell'intelligenza a mera «gratificazione della vanità», e teme che tutto ciò finirà col ritorcersi contro di lei, le sue parole echeggia-

no in modo sorprendente quelle di due tra i piú accaniti avversari dell'opinione pubblica:

È stata la disgrazia (e non, come ritengono questi signori, la gloria) della nostra epoca, che ogni cosa vi debba esser messa in discussione: come se la costituzione del nostro paese dovesse esser sempre oggetto di alterco, anziché di godimento⁶¹.

Seguire la propria convinzione val certo piú che arrendersi all'autorità; ma invertendo la credenza fondata sull'autorità in quella fondata sulla propria convinzione, non ne viene necessariamente mutato il contenuto, né la verità subentra all'errore. Restare abbarbicato al sistema dell'opinione e del pregiudizio per autorità altrui o per convinzione propria, differisce soltanto per la vanità che si annida nella seconda maniera⁶².

La *soggettività*, la quale, come dissoluzione della vita esistente dello stato, ha la sua manifestazione *piú esteriore* nell'opinione e nel raziocinio [...] vuol far valere la sua accidentalità [...] e appunto così si distrugge⁶³.

Alla fin fine, dunque, «seguire la propria convinzione» può valere sia «di piú» sia «di meno» dell'«arrendersi all'autorità». In effetti, il *Bildungsroman* prevede che il suo protagonista partecipi di entrambe le esperienze. La socializzazione moderna non è la conseguenza necessaria di una condizione ontologica, come nelle società tradizionali: è un *processo*. Incoraggia un momento dinamico, giovanile, soggettivo – il «di piú» rispetto all'autorità immediatamente data – per poi, in un secondo tempo, sottolinearne l'irrisolto vagabondare, il rischio di autodistruzione che vi giudica insito. E tuttavia, affinché il singolo rinunci con intima e duratura convinzione al cammino dell'individualità, questo non deve essergli precluso, e il suo valore non va in alcun modo minimizzato. Non gli va suggerito che esso sia una parentesi effimera o un viottolo privo di attrattive, ma l'esatto contrario: è un percorso che rischia di essere troppo lungo, troppo ricco di suggestioni, troppo stimolante. L'individuo deve stancarsi della propria individualità: solo così la sua sarà una rinuncia affidabile.

In termini narrativi, il protagonista del *Bildungsroman* sarà colui che sa iniziare, e prostrarre, una storia avvincente: sarà il signore dell'intreccio. Senza Wilhelm ed Elizabeth il *Meister* e *Orgoglio e pregiudizio* non potrebbero mai avere inizio, e la cultura organicista che li innerva non si distinguerebbe in nulla dalla precettisti-

⁶¹ E. BURKE, *Reflections on the Revolution in France* (1790), Penguin, Hammondsworth 1981.

⁶² G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito* cit., p. 70.

⁶³ ID., *Lineamenti di filosofia del diritto* cit., p. 316 (§ 320).

ca utopica piú tradizionale. Ma se essi sono i piú indicati a produrre una storia, sono anche i meno indicati a *concluderla*. Dominatori dell'intreccio, non hanno alcun controllo sulla *fabula*. Senza di loro il testo non inizierebbe mai: affidato a loro soli, rischierebbe di non finire mai. Ricorderebbe un po' troppo la nuova immagine del tempo collegata alla rivoluzione francese: promessa senza confini, principio senza fine, incertezza permanente. Per ovviare a questo pericolo, il *Bildungsroman* opera una nettissima divisione delle parti. A Wilhelm ed Elizabeth l'intreccio – alla Torre e a Darcy la *fabula*. Ai primi il racconto, ai secondi il finale. La libertà dell'opinione inneschi pure il gioco del divenire: se non vuole autodistruggersi, dovrà rinunciare a se stessa. Dovrà – «in conclusione» – riconoscere la propria fatuità. All'esercizio critico e dinamico del *sospetto* dovrà subentrare la pacata e fiduciosa disponibilità dell'*ascolto*.

2. Simbolo e interpretazione.

Sospetto, ascolto. Come ha mostrato Paul Ricœur⁶⁴, si tratta di atteggiamenti ermeneutici diametralmente opposti. Alla loro base, due opposte immagini del mondo e del ruolo che deve svolgervi il soggetto interpretante. Nel primo caso si guarda al mondo come a un sistema conflittuale, dove il significato di ogni fenomeno è sempre composto, perché è il risultato di uno scontro tra forze contrastanti. Quel significato non traluce dunque di per sé, ma va costruito (ecco il sospetto) attraverso un processo di scomposizione e ricomposizione del materiale. È l'atto dell'interpretazione in senso stretto: sottolineando l'alterità tra il soggetto conoscente e il suo oggetto essa conserva la dimensione del conflitto e la pone addirittura alla base del processo conoscitivo.

Nel secondo caso il mondo appare invece come il prodotto di un processo di emanazione: per coglierne il significato bisognerà lasciare che la sua essenza si «manifesti» da sé. Ogni intervento interpretativo forte rischia di compromettere tale epifania del senso: sarà arbitrio – pregiudizio. E questo secondo modello – che è anche quello del *Bildungsroman* – prevede sempre *un solo* senso, una sola verità. E il loro opposto, ovviamente: l'errore. Gli errori dav-

⁶⁴ P. RICOEUR, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud* (1965), trad. it. Il Saggiatore, Milano 1979.

vero madornali commessi da Wilhelm ed Elizabeth: che nascono tutti dal volersi porre, «senza motivo», in alterità al mondo dato. Nel non concedergli – debole ma caparbia eco della critica illuministica – una calda fiducia a priori: nel sentirsene sì parte, ma non per questo naturalmente risolta in esso e da esso indistinguibile.

Nella storia del pensiero estetico, ciò contro cui Wilhelm ed Elizabeth si battono – inettamente, ché il *Bildungsroman* esige la loro sconfitta – va sotto il nome di modo di rappresentazione «simbolico»:

L'allegoria è per Coleridge un esempio di «forma meccanica» – congiunzione volontaria e arbitraria di ciò che è eterogeneo – laddove il simbolo è un esempio di quella «forma organica» che si fonda sulla comprensione intuitiva di rapporti naturali. Il simbolo riesce a effettuare una fusione di soggetto e oggetto, poiché nel simbolo la verità del soggetto, o di colui che percepisce, è anche la verità dell'oggetto, il suo significato naturale. [...]

La preferenza di Coleridge per il simbolo è un esempio di quella metafisica che pone al centro della sua problematica il rapporto tra soggetto e oggetto, e cerca dei modi che le permettano di operare una fusione, di abolire l'alienazione che esiste all'interno dell'uomo, tra l'uomo e il mondo, tra gli oggetti, o le forme, e i loro significati. [...]

Simbolo e allegoria sono due tropi o operazioni di fondamentale importanza, due modi di organizzare l'attribuzione del significato. L'operazione simbolica considera il significato come un che di immanente, che va dissepellito dalle profondità dell'oggetto che lo racchiude⁶⁵.

Ricompaiono qui – in sede di poetica, o di teoria estetica – antitesi ormai familiari. Dal lato dell'allegoria, la coesione «meccanica», arbitraria, sempre imperfetta che è tipica dello stato moderno; dal lato del simbolo, la fluidità dei legami «organici» di un mondo dove il senso vivente dell'autorità fa ancora tutt'uno con la vita di ogni giorno. Su un versante la conoscenza è rigida e astratta; sull'altro, scaturisce dalla concretezza vitale e vi fa ritorno quasi senza sforzo⁶⁶. La serie di contrapposizioni, si sa, è virtualmente infinita: qui, cerchiamo di stringere sull'analogia tra estetica del simbolo e impianto culturale del *Bildungsroman*. Adorno:

⁶⁵ J. CULLER, *Literary History, Allegory and Semiology*, in «New Literary History», 1976, n. 2, p. 263. Considerazioni analoghe in P. DE MAN, *La retorica della temporalità* (1969), trad. it. in «Calibano», 3 (1979).

⁶⁶ Così in una celebre riflessione goethiana: «C'è una grande differenza, a seconda che il poeta cerchi il particolare in vista del generale, o veda il generale nel particolare. Dalla prima maniera nasce l'allegoria, dove il particolare vale unicamente come esempio del generale; la seconda, invece, è propriamente la natura della poesia: essa dice un particolare senza pensare a partire dal generale e indicarlo. Ma colui che coglie profondamente questo particolare recepisce insieme il generale senza rendersene conto, o soltanto in seguito» (W. GOETHE, *Werke* cit., vol. XXXVIII, p. 261: la traduzione è quella citata in T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, 1977, trad. it. Garzanti, Milano 1984, p. 259).

Se il concetto di simbolo in estetica, concetto in generale alquanto insoddisfacente, deve significare qualcosa di plausibile, questo qualche cosa sarà semplicemente che i singoli momenti dell'opera d'arte, in forza della loro connessione, rimandano al di là di se stessi: che la loro totalità trapassa senza iati in un significato⁶⁷.

La costruzione simbolica, potremmo parafrasare, pone sempre il «singolo momento» dell'opera in «connessione» con gli altri: in tal modo esso è al tempo stesso «conservato» nella sua singolarità, e reso «significativo» – «rimanda al di là di se stesso». Ma questa, se ci si pensa, è la perfetta traduzione in sede estetica del mondo possibile evocato dal *Bildungsroman*: una totalità fitta di connessioni che permette all'individualità di *rimanere tale* e, insieme, *acquistare senso*. Come già in Schiller, qui non esiste un confine certo tra estetica e sociologia, e anzi: la loro reciproca convertibilità – giacché l'arte è socializzante, e la società armonica – si propone come insuperabile modello di coesione culturale⁶⁸.

Non c'è dunque motivo di confinare la distinzione tra simbolo e allegoria all'ambito della lirica: è un contrasto almeno altrettanto pertinente per l'analisi del romanzo, e la stessa *Teoria* lukacsiana è del resto tutta imperniata sul tema della «immanenza del senso» nelle diverse forme epiche. Quando Lukács discute il tentativo romanzesco di ricostruire una «totalità concreta», egli ha di mira per l'appunto la traducibilità di particolare e universale della rappresentazione simbolica. E quando poi riconduce la «problematicità» di tale tentativo al dissidio di «interiorità» e «seconda natura», il suo punto di riferimento (analogo a quello riscontrato da Culler in Coleridge) è quella forma di rapporti sociali e culturali che non comporti più fratture tra soggetto e oggetto, e permetta dunque il «superamento dell'alienazione».

«Superamento dell'alienazione... Espressione così accattivante, e così vaga... Ma lasciando perdere quel che potrebbe voler dire se declinata al futuro, e volendo piuttosto stabilire cosa significhi

⁶⁷ T. W. ADORNO, *Appunti su Kafka* (1942-53), trad. it. in *Prismi*, Einaudi, Torino 1972, p. 250.

⁶⁸ Analoga affinità con la struttura profonda del *Bildungsroman* vale per una versione lievemente diversa del concetto di simbolo, che Todorov (*Teorie del simbolo* cit., p. 236) così riassume: «La relazione ideale è quella in cui un elemento è insieme parte e immagine del tutto, in cui "partecipa" senza per questo cessare di "somiigliare"». Così Wilhelm per un verso «partecipa» al progetto complessivo della Torre: per l'altro lo «rispecchia» nell'armonia multilaterale della propria personalità. (Tale alternarsi di partecipazione e somiglianza si ripropone in uno dei più alti prodotti musicali dei decenni tra Sette e Ottocento: il concerto per strumento singolo e orchestra).

nel caso del *Bildungsroman*, dobbiamo tornare rapidamente alla questione del punto di vista. Il lettore è costretto a condividere quello del protagonista: ma questo, si è detto, non permette una «visione» soddisfacente. Alla lunga, è inevitabile che il lettore auspichi la scomparsa di quegli attributi del protagonista che impediscono una chiara percezione del testo e minacciano di renderlo interminabile. Egli desidera cioè – come Jarno: «Cerchi, se ci riesce, di liberare il suo spirito dal sospetto e dall'inquietudine!» – che Wilhelm ed Elizabeth rinuncino alla loro ostinazione critica: solo se essi accettano di privarsi di ogni autonomia intellettuale Darcy e la Torre potranno farsi avanti e attribuire a tutto ciò che si è letto un senso univoco, definitivo e totalizzante.

In quest'ultimo passaggio il *Bildungsroman* rivela in che cosa propriamente consista l'«epifania del senso» e il «superamento dell'alienazione» che ad essa dovrebbe accompagnarsi. Come le merci non vanno al mercato sulle loro gambe, così il senso del tutto non viene alla luce da solo: c'è bisogno di qualcuno – persona, istituzione, o le due cose insieme – che se ne faccia portatore e garante. E così, nelle ultime sezioni del *Meister* e di *Orgoglio e pregiudizio*, come in un catechismo o in un galateo, tutte le domande sono poste da un'unica voce – che è anche la nostra – mentre un'altra voce, remota eppure onnipresente, fornisce tutte le risposte. Solo se confideremo senza riserve in questa seconda voce – l'ermeneutica dell'ascolto! – i nostri dubbi verranno risolti e la nostra lettura raggiungerà la certezza del senso.

Ma in questo processo quel che viene «superato» non è l'alienazione – bensì l'interpretazione. Questa febbre che nel XVI secolo spezza l'unità religiosa dell'Occidente, e che da allora in poi è premessa irrinunciabile di ogni forma di autonomia intellettuale. Di ogni progetto di *Bildung*, si vorrebbe aggiungere. Ma la totalità simbolica del *Bildungsroman* non prevede l'atto dell'interpretazione: ammetterlo, sarebbe già riconoscere che tra il soggetto e il suo mondo continua ad esistere un'alterità, e che essa ha consolidato una sua cultura: e ciò non deve essere. Quel conflitto, quel dissidio sociale che, sul piano conoscitivo, l'atto dell'interpretazione mantiene aperto, la bella armonia del simbolo lo chiude. Il che può esser detto anche in un altro modo. Che il senso, nel *Bildungsroman*, ha un prezzo. E che questo prezzo è la libertà.

Altro che uscita dell'uomo dallo stato di minorità. Il senso che illumina il finale del *Bildungsroman* è un senso *octroyée*: largito be-

nevolmente al suddito «plasmabile», non strappato e costruito a fatica dal libero cittadino. E allora si ripensa alle date, e ci si ricorda che il *Meister* fu scritto tra il 1794 e il 1796, e che il manoscritto perduto di *Orgoglio e pregiudizio* risale al 1796-97. Ci si imbatte ancora una volta nel nodo della rivoluzione francese, e si capisce che il *Bildungsroman* – lungi dall'essere l'orgoglioso compimento dei decenni illuministi – è l'estrema riformulazione di un'altra e assai più modesta aspirazione settecentesca. L'aspirazione a un meccanismo di promozione sociale che sappia conciliare, anziché estraniare, le due principali classi proprietarie dell'epoca.

Nel *Meister* e in *Orgoglio e pregiudizio* i rappresentanti dei due opposti poli sociali – Wilhelm ed Elizabeth da un lato; Lothario, Jarno e Darcy dall'altro – si modificano appunto in modo tale da smussare e rendere inoffensive le rispettive caratteristiche di classe. I «borghesi» guariscono dall'intossicazione mentale del «pregiudizio» – gli «aristocratici» riescono a svelenire la noncuranza umiliante del loro «orgoglio»⁶⁹. Essi lasciano cioè cadere quei comportamenti che – trasformati, nel lessico della storiografia recente, in «vertigine ideologica» e «snobismo aristocratico» – avrebbero reso inevitabile quella spaccatura, quella «crisi» culturale che fu la rivoluzione.

Nel *Bildungsroman* avviene insomma l'esatto contrario di quel che accadde nell'estate del 1789: non c'è secessione, ma ricongiungimento. Se i matrimoni conclusivi sono, come è certo, delle *mésalliances*, ciò non indica – come pensava il Lukács di *Goethe e il suo tempo* – il generoso prevalere di ideali universalistico-democratici su più angusti interessi di casta: è il modo, tipicamente romanzesco, di rappresentare, personalizzandola, la ritrovata concordia entro la classe dominante. In una frase: il *Bildungsroman* racconta «come si sarebbe potuta evitare la rivoluzione francese». Non per nulla è un genere letterario che si dispiega in Germania – dove la rivoluzione non ebbe mai alcuna possibilità di riuscita – e in Inghilterra – dove, compiutasi da oltre un secolo, aveva aperto la via ad una simbiosi sociale rinnovatasi con particolare am-

⁶⁹ A differenza di Wilhelm Meister – figlio di un mercante – Elizabeth Bennet non appartiene alla borghesia, ma alla piccola *gentry* di villaggio. È però plausibile ritenere che l'estrema modestia del reddito dei Bennet venisse vista come una caratteristica in senso lato «borghese», specie perché continuamente messa a confronto con l'enormità della ricchezza fondiaria di Darcy. Inoltre, i veri accompagnatori e «aiutanti» di Elizabeth nel corso della vicenda non sono i genitori, ma i coniugi Gardiner, loro sì borghesi (di Cheapside, addirittura): un dettaglio sociologico che acquista senso solo alla luce dell'ipotesi qui proposta.

piezza tra Sette e Ottocento⁷⁰. In Francia, il modello socio-culturale del *Bildungsroman* sarebbe apparso irrealista: e infatti non vi mise radici. Perché la socializzazione del giovane occupi il centro della grande narrativa francese bisognerà attendere Stendhal e Balzac: e quella, naturalmente, sarà tutta un'altra storia.

3. Fuga dalla libertà.

Il *Bildungsroman* narra di come si sarebbe potuta evitare la rivoluzione francese. Quale cultura poteva essere attratta da un esperimento così fantascientifico? Viene spontaneo rispondere: quella che vide nella rivoluzione il segno di un declino inarrestabile. La cultura della grande nobiltà fondiaria riformatrice – dei Darcy, dei Lothario. La meccanica narrativa del *Bildungsroman* costruisce infatti un mondo a dominante ancora aristocratica: in cambio di un ragionevole ammodernamento psicologico (Darcy) o amministrativo (la «catarsi del latifondo feudale» individuata da Giuliano Baioni nella Società della Torre)⁷¹, questa classe può continuare a vivere in un mondo simbolicamente compatto e rispettoso delle diseguaglianze «naturaliste»: evitando i rischi di una società aperta e conflittuale.

La totalità del *Bildungsroman*, ripetiamolo ancora una volta, vuol dimostrare che i principî organici non-borghesi posseggono una capacità di coesione sociale sconosciuta alla cultura che s'ispira all'autonomia critica individuale. Bene – ma proprio per questo i suoi destinatari privilegiati non devono essere quei lettori che si

⁷⁰ «Al tempo della rivoluzione francese, nulla era altrettanto importante, per il sistema sociale inglese, della elastica permeabilità della classe aristocratica: ciò rendeva l'Inghilterra un caso unico tra tutte le nazioni europee [...]. Lo snobismo di Emma [protagonista dell'omonimo romanzo di Jane Austen] è quindi una esplicita violazione della migliore – e, visti i tempi, più sicura – tendenza della vita sociale inglese» (L. TRILLING, *Emma and the Legend of Jane Austen*, in *Beyond Culture*, 1955, Secker and Warburg, London 1966, pp. 41-42). «Tra due vere e proprie civiltà in contrasto [il capitalismo agrario e quello industriale] non era possibile né "compromesso" né "alleanza" – benché questi siano, di norma, i termini usati. Tra forze sociali di tale complessità ed estensione non poteva darsi un accordo tattico, un aggiustamento provvisorio. L'unica possibilità reale stava nell'amalgama: nel fondere classi diverse con le loro rispettive culture, in un ordine sociale unitario, capace di assicurare la stabilità sociale e tenere fermamente sotto controllo il proletariato» (T. NAIRN, *The British Political Elite*, in «New Left Review», 23, 1964, p. 20). Questa tesi è sviluppata con grande ricchezza analitica da R. WILLIAMS, *The English Novel from Dickens to Lawrence* (1970), Chatto and Windus, London 1973, pp. 21 sgg.

⁷¹ G. BAIONI, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Guida, Napoli 1969: specie il capitolo quinto.

sentono simili a Darcy o Lothario. Essi, infatti, non dubitano della supremazia dei loro principî: certo, leggere un'opera che la confermi in modo così plastico li potrà «tranquillizzare» – ma si ha una ben misera idea della cultura e del consenso se li si riduce a questo. No, che la rivoluzione sia «evitabile» non va dimostrato alle sue vittime – ma ai suoi potenziali protagonisti. Il lettore ideale del *Bildungsroman* è, in senso ampio, un lettore borghese (che è anche, storicamente, il suo principale lettore di fatto). È per questo che il punto di vista è imperniato su Wilhelm ed Elizabeth, anziché sui rispettivi deuteragonisti. È il borghese che va «educato»: convinto dell'«assurdità» dei suoi valori culturali. È a lui che va dimostrato quanto sia vantaggiosa la conciliazione sociale. È a lui che viene offerto il senso – l'appartenenza felice a una totalità armonica – in cambio della libertà.

Quello scambio – la fama del *Meister* e di *Orgoglio e pregiudizio* non lascia dubbi in proposito – venne accettato. E questo fatto ripropone alla storia della cultura un problema troppo spesso eluso: quale sia la vera natura, la diffusione e la scansione storica di quelli che, in mancanza di meglio, continuiamo a chiamare «valori borghesi». Se ci si riflette, lo scambio proposto dal *Bildungsroman* – la «dolce e intima» sensazione di appartenere a un sistema che letteralmente «pensa a tutto», contro la possibilità di disporre della vita «a proprio rischio e pericolo» – questo scambio ci è divenuto familiare in seguito agli studi sulla cultura di massa. Vi vediamo l'epilogo anti-liberale della «dialettica dell'illuminismo»: la borghesia tradita da se stessa. Tradita: perché restiamo convinti che – in qualche imprecisato tempo e luogo – essa deve aver conosciuto una fase «eroica», dai principî ispiratori ben altrimenti combattivi. Ecco, il *Bildungsroman* ci costringe a riesaminare questo modello storiografico. Ci fa domandare se quella fase sia mai davvero esistita: se la «sfera pubblica razionale» sia mai stato un ideale così diffuso tra coloro che potevano definirsi «liberi individui». O per essere più concreti e più esatti: ci fa chiedere se essa costituisse l'ideale di quegli individui *allorché prendevano in mano un romanzo*.

Qualche passo indietro ci permetterà di capire il motivo di quest'ultima precisazione. Siamo soliti ritenere che con la rivoluzione francese la libertà sia divenuta infine un ideale possibile. Lo spettacolo della più forte monarchia continentale che va in pezzi, la nascita dei partiti, la sbalorditiva diffusione della propaganda e

della discussione politica, il disvelamento della natura assolutamente «artificiale» di ogni legislazione: tutto questo trasmette ancor oggi (figuriamoci allora) l'immagine di un mondo che, per citare ancora Furet, «si apre ad ogni possibilità».

Libertà possibile. Possibile? E perché non *inevitabile*? Perché escludere che – ad eccezione della ristretta cerchia dei protagonisti di questa vicenda – la grande maggioranza degli uomini sia stata letteralmente *investita* dalla libertà come da un'improvvisa catastrofe? «Costretta» a goderne per il subitaneo venir meno di vincoli che la consuetudine aveva reso quasi naturali? Perché non ricordare che lo stesso pensiero liberale conìd una definizione della libertà – «freedom from» – che ne evidenzia l'aspetto privato? Perché insomma ignorare che la libertà – nell'unica formazione sociale che ne ha fatto il suo principio supremo – è in primo luogo solitudine, e dunque spossante e dolorosa?

Domande tutt'altro che nuove, come è noto. Il pensiero della controrivoluzione, ad esempio, fonda in larga misura la restaurazione irrazionalistica dell'autorità sull'idea che la grande maggioranza degli uomini senta la libertà come un «peso» di cui vorrebbe essere alleviata. Qualche decennio più tardi, Tocqueville e Mill giungono a conclusioni analitiche simili (benché il giudizio di valore sia, naturalmente, invertito). Verso la fine del secolo, questa stessa «debolezza» antropologica verrà evocata dal Grande Inquisitore dei *Karamazov*, e dal Nietzsche della *Genealogia della morale*.

E così via. La libertà borghese ha questo di peculiare, che ha prodotto il controcanto continuo della «fuga» dalle sue asperità. La scuola di Francoforte – la corrente di pensiero marxista che più ha riflettuto su questo problema – ha tradotto tale ambivalenza in una successione cronologica: «prima» la fase della libertà, «poi» la fuga di cui scrisse Erich Fromm. Il discorso fin qui svolto, tuttavia, suggerisce di riformulare tale sequenza in termini sincronici. La dialettica della libertà borghese non si esplica in un prima e in un dopo – ma in una compresenza continua delle due opposte tensioni.

Fermo restando – ma è ovvio – che il peso delle due componenti è stato storicamente variabile, bisogna capire che la cultura dell'individuo moderno è stata fin dall'inizio una combinazione dei due estremi: impensabile senza l'uno, impensabile senza l'altro. La si potrebbe paragonare al moto di un pendolo: raggiunto il punto più lontano in una direzione, esso inverte il percorso e si precipita nella direzione opposta. E – come del pendolo non ci interessano i punti estremi dell'arco che compie, ma il moto che lo

conduce dall'uno all'altro – così la cultura dell'individuo moderno non consiste tanto dei poli opposti – «puri» – della libertà e del suo contrario, ma dell'incessante trascorrere da un estremo all'altro, e della miriade di posizioni intermedie che questo movimento permette di creare.

Se è dunque errato interpretare tutti i comportamenti suscitati dalla società borghese come una fuga dalla libertà – lo è anche tacere che molti di loro lo sono. È per questo che, più sopra, ho delimitato il desiderio di sbarazzarsi della libertà interpretativa (e della fatica che senza dubbio la accompagna) alla lettura del *Bildungsroman*. Ogni epoca ha infatti il suo «spirito del tempo» – sistema di spinte e contospinte in equilibrio precario. Nei decenni che ci interessano, una di queste forze induceva a desiderare l'immanenza del senso in una totalità organica. Quando questa esigenza si faceva sentire – nel sistema simbolico collettivo come in quello individuale – il *Bildungsroman* era pronto a soddisfarla: in modo tanto più gradevole perché inavvertito. L'individuo moderno, infatti, ha sí bisogno di volger di quando in quando le spalle al suo valore politico supremo: ma ne prova vergogna. Preferisce non confessarselo: «non sapere» che lo sta facendo, se così si può dire. Se ciò può avvenire grazie a un incastro di meccanismi retorici in cui egli si immerge senza avere chiara coscienza di quello che stanno facendo il suo cuore e il suo cervello... cosa chiedere di più?

4. Di necessità, virtù.

Eravamo partiti dal dissidio, specificamente «borghese», tra l'aspirazione dell'individuo alla propria autonomia e quella del sistema sociale ad una sua integrazione la più normale possibile. L'immagine della fuga dalla libertà, che colloca il desiderio di appartenenza all'interno della stessa psiche individuale, costituisce, per dir così, la soluzione del dilemma. Quando infatti la logica dell'integrazione sociale si presenta come un che di interiorizzato, come un'aspirazione che il singolo ha fatto propria, ciò vuol dire che la socializzazione non è più sentita come una mera necessità, ma come un'opzione di valore. È divenuta, oltre che effettiva, *legittima*.

Quali vantaggi ne discendano, per il buon funzionamento del sistema sociale, è piuttosto evidente – ed è anche interessante che questa sia la prima cosa cui ci viene fatto di pensare. Non c'è nul-

la da fare, il processo di legittimazione simbolica dell'esistente continua ancora ad apparirci – «spontaneamente» – come uno splendido inganno. Non deliberato, d'accordo, ma pur sempre tale: e tale da tener avvinti ad un sistema dato coloro che avrebbero ogni interesse a sbarazzarsene. Adorno, una volta, si dichiarò stupito di come gli uomini riescano ad attribuire un valore a ciò che dovrebbe indurli alla ripulsa. E sia pure: ma dovremmo anche imparare a stupirci del contrario. Convivere a lungo con l'idea che i valori a noi più cari siano irrisi dallo stato di cose esistente – convivere a lungo e ad occhi aperti con l'idea che il mondo non sia «fatto per noi» può essere sconcertante.

Sconcertanti, le epoche di normale amministrazione – le epoche predilette dal genere romanzesco – per chi percepisca una discrepanza tra valori e realtà, e capisca che l'orizzonte non preannuncia nessun mutamento dei rapporti di forza. Bisogna che quello sguardo si veli, perché in periodi del genere uno dei più acuti «interessi materiali» del singolo consiste, prima o poi, nel volersi sentire in sintonia con le regole che deve comunque rispettare. Animale simbolico, egli brama una forma simbolica che colmi la crepa tra i valori dentro di lui e la realtà fuori di lui. In questa prospettiva, l'illusione del libero consenso si rivela molto più necessaria alla sopravvivenza dell'individuo che non a quella del sistema sociale. Per quest'ultimo, alla fin fine, essa non è che il *software* del dominio: arma da tempo di pace, da normale amministrazione, per l'appunto. Ma all'occorrenza, ne sa fare a meno. Anche il capitalismo è stato capace di bruciare i libri: proprio perché quelle parole famose – *ultima ratio regum* – anche il capitalismo le ha incise da qualche parte. Ma al singolo questa *chance* non è data. Per lui il consenso, il sentire il mondo come il suo mondo, è davvero un'esigenza vitale⁷².

All'*ultima ratio* dei re verrebbe spontaneo contrapporre, sul versante dell'individuo, l'ultima dea della speranza. Ma mentre

⁷² In ambito marxista, le tesi cui mi sento più vicino a questo riguardo son quelle sviluppate da Louis Althusser nella sua interpretazione dell'ideologia come *illusione necessaria* (prefigurata del resto da una tradizione filosofica che risale almeno all'*Etica* di Spinoza). Non mi convince invece la tesi althusseriana secondo cui arte e letteratura «de-naturalizzano», «disvelano» – insomma costituiscono oggettivamente una «critica» della produzione ideologica (come han sostenuto, oltre ad Althusser, quei critici letterari che, come Macherey e Eagleton, si sono ispirati alla sua opera). A me sembra vero esattamente il contrario, e ho cercato di argomentarlo in *L'anima e l'arpa. Sugli scopi e i metodi della storiografia letteraria*, in «Quaderni Piacentini», 5 (1982), ora in *Segni e stili del moderno* cit.

questa guarda in avanti, al futuro, la valorizzazione dell'esistente operata dal *Bildungsroman* induce a volgere lo sguardo all'indietro. La rinuncia a imbastire progetti per il domani, lo abbiamo visto, è presentata come indizio di raggiunta maturità. La *Bildung* si conclude all'insegna del ricordo, della memoria volontaria, della razionalizzazione del cammino percorso. Sono gli interminabili racconti che costellano gli ultimi due libri del *Meister*: e lo stesso messaggio ci viene inviato da un fuggevole episodio di *Orgoglio e pregiudizio*. Siamo al capitolo quarantatreesimo, e tra i due protagonisti si è interrotta ogni comunicazione. Elizabeth si reca in visita a Pemberley: ha saputo che Darcy è a Londra, e che non corre dunque alcun rischio di incontrarlo. L'episodio si conclude invece con il loro incontro, che si trasformerà ben presto in esplicito preludio al matrimonio. Banale peripezia romanzesca, si dirà. Certo. Ma è interessante la catena causale che la mette in atto. Jane Austen avrebbe potuto motivare tranquillamente l'incontro con un temporale improvviso, o uno svenimento di Mrs. Gardiner. E invece i due finiscono col rivedersi perché – per ben due volte, la prima in casa e la seconda nel parco – Elizabeth ritarda la partenza «voltandosi indietro» per rivedere, rispettivamente, un ritratto di Darcy e la sua casa.

Ciò che permette di rincontrarsi è dunque l'atto del «tornare sui propri passi» per riesaminare ciò che appartiene al passato: il volto di Darcy sulla tela, «con quel sorriso che essa ricordava di avergli visto più di una volta allorché egli la guardava». Non è un nuovo Darcy che la costringe a sostare *several minutes* di fronte al ritratto: è il Darcy che ha sempre conosciuto. I dati di fatto non sono cambiati: è mutato il *valore* che essi hanno agli occhi di Elizabeth. A rileggerlo, il passato appare permeato di un senso nuovo, finalizzato al benessere del singolo. È il tema conclusivo di questa ricerca: la *valorizzazione della necessità* in cui sfocia quello che più sopra ci appariva come il moto puramente privativo della «fuga» dalla libertà⁷³.

Nel terzo capitolo della *Teoria del romanzo* Lukács espone l'antitesi costitutiva dell'universo romanzesco. Alla ricerca dell'«anima» si oppone la brusca realtà del «mondo della convenzione»:

⁷³ La composizione del pubblico sette-ottocentesco avvalorava questa ipotesi. Se nel nostro secolo il tipico lettore di romanzi è l'adolescente, ed è ragionevole vedere nella sua lettura una sorta di «preparazione al futuro», allora la percentuale di adulti era molto maggiore (senza contare che si diventava «adulti» molto prima di quanto non avvenga adesso), ed è

Malgrado la rigorosa sistematicità delle sue leggi, esso non si porge né come senso al soggetto che erra alla ricerca del fine, né come immediata realtà sensibile al soggetto che agisce. Questo mondo è una seconda natura: come la prima è anch'essa definibile solo quale incarnazione di necessità percepite come tali e sottratte al dominio del senso⁷⁴.

Nel giro di poche pagine Lukács torna a più riprese sulla contrapposizione di «senso» e «nessi causali senza senso», «interiorità» e «necessità immutabile, estranea alle sorti degli uomini». Tutta la *Teoria del romanzo* poggia su questa opposizione di principi che ci vengono presentati come eterogenei, e dalla cui diversa combinazione discendono le tre forme fondamentali che può assumere la struttura romanzesca. La terza di queste forme – il *Bildungsroman* – Lukács la definisce di norma «tentativo di sintesi» o «compromesso faticosamente raggiunto»: ma dopo quel che s'è detto queste formulazioni appaiono fin troppo esitanti. Si ha un compromesso, infatti, allorché principi contrastanti abbiano sì raggiunto un accordo, ma senza per questo perdere la loro diversità. Essi restano eterogenei, e l'accordo intrinsecamente precario. Nella retorica temporale del *Bildungsroman*, viceversa, l'anelito soggettivo al senso si risolve senza residui nella legislazione oggettiva della causalità. Anzi: non è esagerato dire che al senso si perviene solo *in seguito* alla ricostruzione dei nessi causali della vicenda. È solo dopo aver ricostruito con esattezza giudiziaria la sequenza di cause ed effetti che lega Darcy a Bingley, Jane e Wickham⁷⁵, che Elizabeth Bennet può afferrare il senso ultimo della personalità altrui e dei propri sentimenti. È solo dopo aver connesso tutti i principali episodi della sua vita ad altrettanti interventi della Società della Torre che Wilhelm comprende infine la direzione della sua ricerca, e «riconosce» lo scopo cui essa da sempre tendeva.

Detto altrimenti, nel *Bildungsroman* il senso da attribuire alla vicenda è sempre e intimamente collegato alla soluzione di un enigma. Si tratta di un procedimento tutt'altro che obbligato (la narrativa «realistica» ottocentesca, ad esempio, ne farà di norma a

plausibile che il romanzo servisse soprattutto a «rileggere il passato» constatando con soddisfazione che le scelte che si erano comunque dovute fare erano davvero le migliori possibili.

⁷⁴ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo* cit., p. 76.

⁷⁵ La lettera di Darcy a Elizabeth (*Orgoglio e pregiudizio*, 35) ha la forma di una deposizione giudiziaria: «mi rivolgo a voi facendo appello al vostro senso della giustizia»; «ieri sera mi avete accusato di ben due crimini»; «le vostre gravose accuse»; «quanto alla verità di tutto quel che vi ho esposto, faccio appello alla testimonianza del colonnello Fitzwilliam». Come in un processo, bisogna appurare *che cosa è accaduto*: fatto questo, la valutazione morale ne discenderà automaticamente.

meno), e che ha attirato sul *Meister*, da Schiller in poi, innumerevoli critiche. Ma a motivarlo non è la ricerca di un facile «effetto» melodrammatico: è una logica impeccabile, che investe a un tempo questioni retoriche e culturali.

Quanto alle prime, una narrazione sorretta dall'esistenza di un mistero, e conclusa dalla sua soluzione, riporta in primo piano la coppia teorica di *fabula* e intreccio. La *fabula*: organizzazione del materiale narrativo secondo rigorosi criteri causali: narrazione «oggettiva», svincolata da qualsivoglia punto di vista particolare. L'intreccio: «introduzione dei materiali narrativi nel campo visivo del lettore» (Tomasevskij): narrazione «soggettiva», perché sorretta dalla differenziazione dei punti di vista all'interno del racconto stesso.

La *fabula*, insomma, è la vicenda «così com'è»: data, immodificabile, indipendente dalla sua enunciazione. L'intreccio è sempre un modo di *valutare* la vicenda, scomponendola secondo punti di vista e valori particolari: è uno schema percettivo, un implicito commento proiettato sui fatti. Bene: che avviene, a queste due modalità narrative, nel testo a enigma? Due cose, in sostanza. Nel corso del racconto esse si allontanano quanto più è possibile: è il momento di grazia dell'intreccio e della differenziazione dei punti di vista. Ma nel *finale* esse tornano a coincidere alla perfezione; o meglio, l'intreccio deve rinunciare a ciò che lo caratterizza e inchinarsi alla necessità sovraperonale contenuta nella ricostruzione della *fabula*. Il punto di vista soggettivo – quello del protagonista, e del lettore – perde ogni validità, e con esso perde ogni ragion d'essere l'idea di una instaurazione soggettiva del senso. Il «senso» non appartiene più all'ambito del «valore»: viene a coincidere col «significato»⁷⁶ impersonale (sovraperonale) di «ciò che è effettivamente successo», e che in quanto tale è valido per chiunque.

Incontriamo qui la saldatura di «razionale» e «reale», di giudizi di valore e constatazioni di fatto, che è caratteristica del discorso letterario moderno⁷⁷. Saldatura per sua essenza antitragica, e che trova nel romanzo la manifestazione più compiuta⁷⁸.

⁷⁶ Per la distinzione tra «senso» inteso come «valore», e «senso» inteso invece come «significato», si veda il classico saggio di G. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*. Le questioni affrontate in queste pagine assumeranno una evidenza ancor più marcata nel filone dominante del romanzo inglese sette-ottocentesco: vi tornerò per esteso nel capitolo quarto.

⁷⁷ Su questo si veda G. PRETI, *Retorica e logica*, Einaudi, Torino 1968: specie il capitolo quarto.

⁷⁸ La tragedia rinascimentale consiste appunto dell'improvviso e incomprensibile disgiungersi del mondo dei fatti – la *fabula* drammatica – dal sistema di valori che lo dovreb-

Per suo tramite, i valori non appaiono più come il frutto di una rischiosa e precaria scelta individuale: risultano «fondati» sulla natura stessa delle cose. Ripetiamolo ancora una volta: nel *Bildungsroman* la cessione della libertà interpretativa trova il suo compenso nella «immanenza del senso». Piacere simbolico supremo: il mondo parla la nostra stessa lingua.

Nelle pagine precedenti ho identificato il concetto lukacsiano di «seconda natura» con il mondo dei «fatti»: vale a dire con un mondo rappresentato come se fosse completamente estraneo e impermeabile a ogni attribuzione di valore. La cosa non è del tutto esatta.

Nel terzo capitolo della *Teoria* Lukács tiene infatti a distinguere la «seconda natura» non solo dall'«interiorità», ma anche dalla «prima» natura, o natura *tout court*:

La seconda natura non è muta, sensibile ed estranea al senso come la prima; è una concrezione di sensi cristallizzati ormai estraniatisi dall'interiorità e non più capaci di ridestarla. [In essa] il mondo circostante creato dall'uomo non [è] più la sua patria ospitale, ma solo la sua prigione [...]. Dove la spiritualità «versata» nelle strutture cui l'uomo stesso ha dato vita non possa più tradursi in anima; dove esse non appaiano semplicemente come sedimento e coagulo dell'interiorità che ad ogni istante possano essere riconvertite in anima, là esse, per sussistere, devono vestirsi di una potestà che si erge – cieca, indifferente, totale – a dominatrice degli uomini⁷⁹.

Dimentichiamo la metafisica dell'alienazione che innerva brani come questo (la nostalgia hegeliana per il riconvertirsi degli estremi in unità; la seconda natura come mera «negazione» dell'interiorità; che ha senso non per quello che è, ma per quello che «non» è, o non più). Teniamoci invece a quell'intuizione preziosa che l'impianto dialettico della *Teoria del romanzo* finì purtroppo col vanificare. La seconda natura non è un mondo di puri e semplici fatti, o meglio: quei fatti – quella «potestà cieca, indifferente, totale» – sono anch'essi il frutto di scelte di valore, di *progetti ricchi di senso*. Sono valori divenuti realtà, fattisi convenzione sociale. L'opposizione pertinente non è dunque quella tra un uni-

bero commentare e legittimare. È una tesi che ho esposto per esteso in *La grande eclissi. Forma tragica e sconsecrazione della sovranità*, in «Calibano», 4 (1979), ora in *Segni e stili del moderno* cit. Il romanzo – specie il *Bildungsroman* – eredita la scissione tragica: ma lavora a ricomporla. Si veda il bellissimo saggio di E. HELLER, *Goethe e l'elusione della tragedia*, in *Lo spirito diseredato* (1952), trad. it. Adelphi, Milano 1965.

⁷⁹ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo* cit., p. 79.

verso che è tutto intenzionalità e senso (l'interiorità) e uno che ne è del tutto privo (la realtà sociale). È quella tra due, o più, universi *egualmente dotati di senso*, ma ispirati a valori *diversi*, e diversamente *potenti* nel corso effettivo del mondo.

Diciamo dunque, per stringere, che invece che di «interiorità» e «seconda natura» si dovrebbe parlare di valori socialmente *professati* (quelli che, per l'appunto, vanno a formare la nostra anima) e valori effettivamente *operanti* nel funzionamento della società (e che costituiscono il senso «implicito», presente-assente, della seconda natura). Ora, il punto è che, di norma, questi due sistemi di valori – l'*etica* dominante e la *prassi* dominante – *non* coincidono. La cosa è particolarmente vera per la società borghese: è da questa discrepanza che nasce la sua peculiare combattività politica, l'eterna insoddisfazione con cui si guarda alla traduzione pratica dei principî, il dinamismo che la caratterizza. Ma...

Ma sulla scorta del discorso svolto fin qui dobbiamo anche aggiungere che il *Bildungsroman* non mira a promuovere quella combattività e quel dinamismo. Il suo scopo non consiste nell'acuire la discrepanza, ma nel farla scomparire. Qui il mondo è davvero quel che dovrebbe essere in base ai principî dell'etica dominante: e l'«educazione» di Wilhelm ed Elizabeth consiste, tra l'altro, nel riconoscere che *la superiorità sociale vi fa tutt'uno con la superiorità morale*.

È il momento magico del termine inglese *improvement*: che, per alcuni decenni, riesce a coniugare l'idea di «modernizzazione economica», e relativi profitti, con quella di «miglioramento morale», e relativa virtù⁸⁰. È, insomma, il sogno di ogni ideologia – la fondazione etica della socializzazione: la legittimazione dell'ordine sociale nel suo senso più pieno. Ma allora – allora viene da chiedersi perché mai il *Bildungsroman* abbia avuto un'esistenza così breve. Perché le opere che si conformano pienamente ai suoi principî si contino sulle dita di una mano. Perché la stessa Jane Austen, pochissimo tempo dopo *Orgoglio e pregiudizio* faccia ammettere a uno dei protagonisti di *Mansfield Park* che essere al tempo stesso «honest and rich» è ormai divenuto impossibile⁸¹.

⁸⁰ Si veda R. WILLIAMS, *The English Novel from Dickens to Lawrence* cit., p. 22, e la voce «Improve» in *Keywords*, Fontana, Glasgow 1976.

⁸¹ All'ansiosa domanda di Edmund – «Come potrà la mia onestà innalzarsi ad una qualche distinzione?» – la sua interlocutrice, Mary Crawford, risponde in modo evasivo. Jane Austen, per parte sua non ha dubbi: Edmund e Fanny Price rimangono onesti fino alla fi-

Viene da chiedersi, insomma, per quale ragione una civiltà abbia di fatto scartato un congegno narrativo così perfetto. E forse proprio qui sta la risposta: era *troppo* perfetto. Poteva essere convincente solo a patto che l'esperienza storica rendesse ancora concepibile – prima ancora che desiderabile – una coesione assoluta, un'armonia totalizzante. Ma il contesto storico-culturale adeguato alla perfezione del *Bildungsroman* ebbe vita straordinariamente breve. Se ci si pensa, tutte le principali scelte narrative di Goethe e Jane Austen – la fisionomia sociale e intellettuale del protagonista; la centralità provvisoria e inadeguata del suo punto di vista; il carattere totalizzante del finale; il prevalere della necessità sulle possibilità; la costruzione «simbolica» – sono altrettante diramazioni di un unico auspicio: che sia possibile evitare la rivoluzione francese o, più realisticamente, evitare che essa abbia effetti irreversibili.

Quando divenne chiaro che le cose sarebbero andate altrimenti, il mondo apertosi in modo definitivo a un incessante conflitto di valori e a uno sviluppo sussultante di cui non s'intravedeva più il fine (e «la» fine) non poté più specchiarsi nella solare normalità di Wilhelm Meister, né credere in una felicità così piena, e così a portata di mano. «Oggi da questo luogo s'inizia una nuova era nella storia del mondo, e voi potrete dire di esservi stati presenti». Così Goethe, la sera della battaglia di Valmy. Aveva ragione: e quella nuova era dimenticò ben presto il suo romanzo più ambizioso.

ne, ma dunque, se non proprio poveri, si troveranno ad essere molto meno ricchi di quel che ci si sarebbe potuto aspettare.

II.

Waterloo Story

18 giugno 1815

L'ultima battaglia di Napoleone

Se, finito il *Meister*, si apre *Il rosso e il nero*, si è colpiti da quanto sia mutata, in poco più di trent'anni, la struttura del romanzo di formazione. Il «grande mondo» non si lascia più confinare ai margini della vicenda, in nebulose rivoluzioni e guerre incruente, ma investe il «piccolo mondo» e forgia, a viva forza, l'interiorità dei nuovi eroi. Che non sono più docili, «normali», disposti a lasciarsi plasmare, ma infervorati e intrattabili, «cupi e strani». Essi non diventeranno mai «maturi» nei modi proposti dal *Bildungsroman* classico. L'idea di formazione come sintesi di varietà e armonia; l'omogeneità di autonomia individuale e socializzazione; l'idea stessa di romanzo come forma organica e unitaria – tutto questo viene adesso, e per sempre, ridotto al rango di una favola.

Il *Bildungsroman* è finito. Ne prende il posto una forma narrativa del tutto nuova, che osa affrontare quella grande trasformazione che il *Bildungsroman*, al fine di darsi una struttura organica, aveva dovuto eludere: il quarto di secolo che va dal 1789 al 1815. Forse non è poi un caso che il nuovo modello romanzesco abbandoni l'Inghilterra e la Germania per fissarsi nei due paesi – Francia e Russia – tra cui s'era decisa la sorte dell'Europa; e che i suoi massimi interpreti siano Puškin, l'amico dei decabristi, e Stendhal, che aveva eletto Napoleone a «idolo di una giovinezza». I loro eroi non si recheranno più «in viaggio» a «fare esperienze»: che si tratti di conquistare una donna o ottenere una posizione, condurranno vere e proprie campagne, costellate di giornate campali. La gioventù, qui, non trova il suo «senso» nel creare mille e una «connessioni» con l'esistente – ma nello spezzarle. Non si acquieta nella «felicità» della «sintesi»: vive nell'asprezza del conflitto – e ne muore. Eppure...

Eppure, nonostante il fascino di quel titolo, il campo non è limpidamente diviso tra rosso e nero; se con Goethe e Jane Austen il tempo del conflitto non era ancora venuto – con Stendhal e Puškin

«Un'inutile nostalgia di me stesso»

La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914*

Gioventù, di Joseph Conrad, nel 1898. *Tonio Kröger*, di Thomas Mann, nel 1903. *I turbamenti del giovane Törless*, di Robert Musil, nel 1906. *Jakob von Gunten*, di Robert Walser, nel 1909. *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, di Rainer Maria Rilke, nel 1910. *Ritratto dell'artista da giovane* (o *Dedalus*), di James Joyce, scritto tra il 1904 e il 1914. *America* (o *Il disperso*), di Franz Kafka, scritto tra il 1911 e il 1914.

Che una tale costellazione di capolavori non avvii una nuova fase nella storia del romanzo di formazione europeo, ma la chiuda di colpo, è cosa che, a prima vista, lascia interdetti. Poi balza agli occhi l'anno in cui Joyce completò il *Ritratto* e Kafka abbandonò *America*: 1914. «Da questa guerra – scrive un volontario tedesco – torneremo tutti cambiati: persone diverse». E in effetti, come hanno mostrato Fussell e Leed, nel 1914 la gioventù europea si sente partecipe di un immenso rito di passaggio collettivo: sensazione che però in breve tempo la guerra distrugge – perché la guerra uccide davvero, e invece di rinnovare l'esistenza individuale ne decreta l'insignificanza. Se ci si interroga sulla scomparsa del romanzo di formazione, dunque, la gioventù del 1919 – mutila, decimata, afasica, traumatizzata – ci dà la risposta. La storia politico-sociale non esercita sull'evoluzione letteraria solo un'influenza creativa: distrugge anche. Come rende necessarie alcune forme, così altre ne dichiara impossibili, ed è appunto questo che la guerra mondiale fa con il romanzo di formazione. O forse, più esattamente, la guerra è l'atto conclusivo di un processo già in corso: l'apocalittico colpo di grazia a un genere letterario che, al volger del se-

* Pubblicato in «Nuova Corrente» 37 (1990), pp. 163-84. In questo saggio, che ha tratto origine da una conferenza, i brani riportati non sono testuali ma tradotti da me, e si presentano con un aspetto informale.

colo, aveva già i giorni contati. Ma prima di venire a questo, ricapitoliamo rapidamente le ragioni della centralità culturale del romanzo di formazione.

Nel corso del XIX secolo, il romanzo di formazione assolve a tre compiti simbolici fondamentali. Tiene sotto controllo l'imprevedibilità del mutamento storico, incardinandola alla rappresentazione della gioventù: un momento assai turbolento dell'esistenza, certo, ma anche breve e ben delimitato nel tempo. Sul piano micronarrativo, poi, la struttura dell'episodio romanzesco mette a fuoco la natura nuova, flessibile e anti-tragica, dell'«esperienza» moderna. Infine l'eroe romanzesco, multilaterale e antierico, afferma una forma inedita di soggettività: quotidiana, terrena, duttile – «normale». Una storia ristretta e pacifica, dove un Io debole e versatile al tempo stesso compie il suo apprendistato: splendido miscela per la Grande Socializzazione delle classi medie europee. Ma le domande della storia cambiano, e le vecchie soluzioni smettono di funzionare. Torniamo dunque al nostro gruppo di romanzi – che, in mancanza di meglio, chiamerò «il tardo romanzo di formazione» – e cerchiamo di capire quali siano i nuovi problemi.

Se per tutto l'Ottocento il romanzo tende a personalizzare i rapporti sociali, presentandoli come rapporti tra individui, nel tardo romanzo di formazione le istituzioni compaiono invece in quanto tali: la burocrazia degli affari in *America*, la Chiesa nel *Ritratto*, e soprattutto la scuola di Mann e Musil, Walser e Joyce. La crescita delle istituzioni era stato un fatto storico di prima grandezza, naturalmente, e una convenzione «realistica» non poteva dunque ignorarlo: ma si scopre che prenderne atto è altrettanto difficile. «Non bisogna ammetterlo – riflette Törless – ma di tutto ciò che facciamo qui a scuola dalla mattina alla sera, cos'è che ha uno scopo? Che cosa se ne ricava? Per sé, voglio dire [...]. Sappiamo di aver imparato questo e quello [...] ma dentro siamo rimasti vuoti». Ma dentro... Ecco il difetto della scuola: insegna «questo e quello», dedicandosi al versante oggettivo della socializzazione – l'integrazione funzionale degli individui entro il sistema sociale. Ma nel far ciò dimentica il versante soggettivo del processo, che era stato uno dei grandi risultati del romanzo di formazione: la legittimazione del sistema sociale «dentro» la mente del singolo. La scuola si occupa di mezzi, non di fini; di tecniche, non di valori. Purché sappia la lezione, un alunno non è tenuto a credere nella sua verità. E invece la socializzazione moderna prevede appunto che il soggetto giudichi simbolicamente giusto quel che si trova a

dover fare: se ciò non avviene, e ai valori condivisi subentra la mera coercizione (quante punizioni arbitrarie, in questi romanzi!), la socializzazione resta incompiuta – perché l'individuo non si sentirà «a casa propria» nel mondo. Ed ecco Tonio Kröger tornare alla casa della sua fanciullezza, per trovarla occupata da una biblioteca popolare; Karl Rossman, il disperso, è bandito dai genitori al di là dell'Atlantico, mentre Törless è spedito al confino («Una piccola stazione sulla linea ferroviaria per la Russia. Quattro rotaie parallele correvano all'infinito nelle due direzioni...»), e Stephen Dedalus sceglie l'esilio. «Il tempo è venuto – scrive per parte sua Malte Laurids Brigge – quando tutto lascia le case...» Non c'è da stupirsi che *La teoria del romanzo*, scritta nel 1916, parli di «perdita della patria trascendentale»: tesi discutibile per l'Ottocento, ma verissima per il duro mondo inospitale del tardo romanzo di formazione. La solitudine angosciata di Malte, l'abietta sottomissione di Jakob, la vuota arrendevolezza di Karl, lo sprezzante autoisolamento di Stephen: ecco altrettante modulazioni dello stato di cose descritto da Lukács. E la cosa è ancor più vera per la freddezza di Törless: così intelligente, così estranea a qualsiasi nozione di una comune umanità. «Un'ultima domanda. Cosa provi, ora? Dolore? Solo dolore, che vorresti veder cessare? Solo questo, senza complicazioni?» E che il primo della classe di «un famoso collegio» preannunci le camicie brune – che disastro, per le istituzioni civilizzatrici dell'Europa liberale!

Lothal e Jarno nel *Meister*, De la Mole e Mosca in Stendhal, Jacques Collin nella *Comédie Humaine*, il narratore di Austen ed Eliot: nel XIX secolo, la saggezza degli adulti è un contrappunto costante alle avventure dell'eroe. Ma da Mann in poi, una stolidità di professori suggerisce che – non appena diventati insegnanti di professione – gli adulti non hanno più nulla da insegnare. La gioventù comincia a disprezzare la maturità e ad autodefinirsi in opposizione ad essa. Incoraggiata dalla logica interna della scuola, dove il mondo esterno scompare, e le varie classi esasperano ogni minima differenza di età, la gioventù cerca così il proprio senso entro se stessa: gravitando sempre più lontano dall'età adulta e sempre più verso l'adolescenza, o la pre-adolescenza, o ancora più in là¹. Il baricentro simbolico si sposta: dalla crescita alla regres-

¹ L'idea che la gioventù conduca «naturalmente» alla maturità doveva esser divenuta così poco convincente che un po' tutti questi autori rovesciano la scelta di Goethe – da cui aveva avuto origine il romanzo di formazione come genere – e abbandonano il *Bildungsro-*

sione. Il mondo degli adulti rifiuta di essere una dimora ospitale? Lo sarà allora l'infanzia – il Reame Perduto, il «Domaine Mystérieux» del *Meaulnes* di Alain-Fournier. È la nostalgia che Malte prova per sua madre, e il grido finale di Jakob («Ah, essere un bambino piccolo, quello solo, e per sempre!»). In una chiave più militante, è il senso di onnipotenza di Törless: elemento in somma misura regressivo e distruttivo, attorno al quale si svilupperà – con *Il grande Meaulnes* (1913), *Il diavolo in corpo* (1923), e *Il signore delle mosche* (1954) – una tradizione di veri e propri anti-*Bildungsromane*. «Ma che succede – chiede l'eroe di Meaulnes, – comandano i bambini, qui?» Proprio così, e chi ha letto Golding conosce l'esito di questa vicenda, in cui l'infanzia agisce da metafora biologica per il fenomeno, storicamente inedito, del comportamento di massa. Per l'Europa liberale, la regressione dalla gioventù all'adolescenza all'infanzia è insomma il racconto di un collasso antropologico: dall'individualità autonoma, al singolo come mero membro di una massa. In questo quadro culturale, lo scenario politico postbellico non poteva certo incoraggiare una rinascita del romanzo di formazione: che dei movimenti collettivi possano contribuire a *constituire* l'identità individuale, e non solo ad annullarla, è una possibilità che la narrativa occidentale non ha mai esplorato.

Sradicata, narcisistica, regressiva: queste fattezze della gioventù novecentesca ci sono ormai familiari. La rapidità della metamorfosi resta però sorprendente: appena quindici anni prima della guerra, la fisionomia spirituale di Marlow e Kröger è ancora tutt'altra. Per quanto problematico, il loro mondo non è ancora irregimentato: «La scuola era finita – recita la prima pagina di *Tonio Kröger*, in perfetta antitesi al *Törless*. – Attraverso il cortile acciottolato e fuori dal cancello scorrevano le schiere ormai libere...» E quanto a *Gioventù*, la nave di Marlow – Trinità britannica di scuola, esercito e fabbrica in un posto solo – viene generosamente bruciata per concedere al giovane secondo l'indipendenza di «vedere l'Oriente per la prima volta come comandante di una scialuppa». Sì, il potere delle istituzioni è ancora limitato qui, e Marlow e Kröger saranno tra gli ultimi eroi romanzeschi a raggiungere la matu-

man («Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister») per la forma del *Künstlerroman* («La missione teatrale di Wilhelm Meister»). Nel *Künstlerroman* l'accento cade sullo sviluppo dell'individuo eccezionale, e non è un caso che l'idea di «vocazione», cui l'Ottocento aveva conferito fattezze borghesi, riacquisti in Joyce un'aureola metafisica: «Benvenuta, o vita! Mi reco ad incontrare per la milionesima volta la realtà dell'esperienza, e a forgiare nella fucina della mia anima la coscienza increata della mia razza». Sono le ultime parole del *Ritratto*.

rità. Il che equivale a dire che i romanzi di Conrad e Mann sono morfologicamente più vicini a Goethe che, poniamo, a Kafka o Joyce; ovvero – ma è la stessa cosa – che un decennio ha prodotto più innovazioni formali di un secolo intero. Sorprendente? Forse, per chi crede in una letteratura ontologicamente autocritica, dedita ad una sorta di rivoluzione permanente delle proprie strutture. Non molto – se si accetta l'idea che l'inerzia domina la letteratura così come molte altre cose, e che il ritmo dell'evoluzione letteraria è dunque necessariamente discontinuo: lunghi periodi di stabilità «puntuati» (come direbbero Gould ed Eldredge) da improvvise esplosioni di mutamento quale quella che sto cercando di descrivere. Perché poi si verifichi il cambiamento, e come, sono cose cui torneremo dopo una breve parentesi tecnica.

Seguendo Barthes e Chatman, la narratologia contemporanea tende a raggruppare gli episodi narrativi in due classi fondamentali: i «nuclei», scelte rapide ed irreversibili tra opzioni molto diverse – e i «satelliti» (o «catalisi»), episodi subordinati che accompagnano e arricchiscono, senza però modificarlo, il percorso prescelto. In accordo con le loro funzioni, i satelliti sono apparentati (direbbe Harald Weinrich) con lo «sfondo» narrativo, che rappresenta il corso regolare del mondo dato; mentre i nuclei, prodotti di norma dall'eroe, occupano il «primo piano», e godono perciò di una netta preminenza strutturale in numerose forme narrative – dall'*epos* alla tragedia al racconto breve. A partire dal XVIII secolo, però, col crescere della regolarità e interdipendenza della vita associata, il romanzo inizia a colmare il divario tra sfondo e primo piano: nel rallentamento narrativo che ne risulta, il ruolo dei nuclei declina, e quello dei satelliti cresce. Il romanzo di formazione ha in sorte di entrare in scena allorché la nuova tendenza e le vecchie convenzioni sono appunto in equilibrio: congiuntura storica fortunata e irripetibile, da cui scaturisce un episodio narrativo di straordinaria flessibilità. Un episodio organizzato come un'*occasione*: un satellite, senza nulla di costrittivo o minaccioso dunque – ma un satellite così ricco di potenzialità che l'eroe ha spesso interesse a trasformarlo in un nucleo. Un'*occasione* offerta dallo sfondo sociale al libero sviluppo del soggetto: veicolo ideale per una storia di socializzazione e crescita – di socializzazione come crescita individuale. E splendido modo di liberare una parola chiave della modernità – «esperienza» – dalla sua prigionia metafisica, conferendo forma concreta al suo senso di scoperta libero dalla paura, all'idea di un rinnovamento profondo, eppure

senza traumi. Senza l'episodio romanzesco, che ci ha insegnato a darle un volto, l'idea stessa di «fare esperienze» sarebbe forse per noi assai meno importante.

Crescita, esperienza. Ma il mondo del tardo romanzo di formazione si è indurito in istituzioni impersonali, e la gioventù, per parte sua, è diventata più vulnerabile, e riluttante a crescere. Così le occasioni si trasformano in incidenti: nuclei non più prodotti dall'eroe come altrettante svolte del suo libero maturare – ma contro di lui da un mondo del tutto indifferente al suo sviluppo soggettivo. Già negli «esami» scolastici – astratti, spesso inutilmente dolorosi – la socializzazione individualizzata dell'Occidente moderno sembra tornare indietro, a riti di iniziazione arcaici; in via più informale, episodi all'apparenza innocui rivelano di essere, soprattutto in Kafka, prove irreversibili e crudeli². «Traumi», insomma: metafora che per l'*Oxford English Dictionary* si cristallizza nel 1916. In antitesi all'esperienza, nel trauma il mondo esterno è troppo forte per il soggetto – troppo violento: come spesso le istituzioni (che le dirigano gesuiti irlandesi, burocrati absburgici, o manager americani), anche senza volerlo, e magari senza accorgersene. E via via che il processo di socializzazione diventa più violento, la regressione diventa più acuta: con tante probabilità di venire ferito, è del tutto ragionevole che l'individuo si faccia, per dir così, sempre più piccolo. Nelle trincee della prima guerra, quando sparava l'artiglieria, la posizione più sicura era quella fetale.

Questa centralità dei traumi – e dei nuclei, che ne sono l'equivalente narrativo – permette di gettar luce su un aspetto troppo spesso frainteso dell'evoluzione letteraria. Per la storiografia oggi dominante, il cambiamento letterario avviene infatti non solo a ritmo costante (anziché puntuato), ma anche in una sorta di ideale linea retta: un passo dopo l'altro, una forma di seguito all'altra. A prima vista, l'inizio del secolo corrobora questa ipotesi, suggerendo, con tanto di evidenza biografica, una continuità tra il romanzo di formazione, la sua versione «tarda», e il modernismo: ecco infatti Musil e Rilke, Kafka e Joyce, che ereditano tutti la convenzione ottocentesca, vi apportano dei cambiamenti, e passano poi «da» quella «al» modernismo. Ma se si abbandona la bio-

² Karl accetta un invito a cena dal migliore amico di suo zio. A mezzanotte, gli viene consegnata una lettera: «Diletto nipote! Stasera hai deciso, contro la mia volontà, di lasciarmi: sii dunque fedele a questa tua risoluzione per tutta la vita. Solo in questo caso essa sarà una decisione virile». E così Karl viene espulso per la seconda volta dalla sua famiglia.

grafia per la morfologia, si capisce che le cose stanno in tutt'altro modo. Assumendo la struttura interna dell'episodio narrativo come un buon terreno di verifica dell'evoluzione letteraria, tre sono i dati a nostra disposizione: l'episodio ottocentesco, dove le funzioni del satellite e del nucleo sono in equilibrio; l'episodio del tardo romanzo di formazione, che è assai più prossimo a un nucleo; e l'episodio modernista, come ce lo può presentare *Ulisse*, che è un satellite enormemente espanso e nulla di più. Possiamo dunque dire che queste tre forme costituiscono un *continuum*, con il tardo romanzo di formazione a fungere da anello intermedio tra Ottocento e modernismo? No di certo: ci serve un diverso modello geometrico qui – non una linea retta, ma un «albero», con ramificazioni che permettano ai generi di divaricarsi gli uni dagli altri. Quando l'equilibrio dell'episodio ottocentesco entra in crisi, succede questo: che la narrativa può privilegiare o i nuclei oppure i satelliti. Il tardo romanzo di formazione sceglie i primi, il modernismo i secondi: dal punto di partenza comune essi si spingono perciò in direzioni opposte. Checché dicano i «dati» biografici, qui non c'è alcuna continuità morfologica e, anzi, viene la tentazione di dire che – nel suo dedicarsi a storie di traumi – il tardo romanzo di formazione non preparò il modernismo, ma semmai lo ritardò. Ne ripareremo.

Un romanzo dove prevalgono traumi e nuclei: è possibile, una creatura del genere? Per usare i termini dell'*Anima e le forme*, il capolavoro critico di quegli anni, gli «eventi isolati» e i «momenti fatali» caratterizzano piuttosto la *short story*, o la novella: forme più «rigorose» del romanzo, osserva il giovane Lukács, ma proprio perciò inadatte a seguire «l'evoluzione di un'intera esistenza» – la formazione, che del romanzo è prerogativa. Certo è che lo *Zeitgeist* doveva essere dalla parte della novella, perché in deciso contrasto con Goethe e Austen, Stendhal ed Eliot, e persino Balzac e Flaubert, che avevano mostrato poco o punto interesse per le forme narrative brevi, tutti gli autori del tardo romanzo di formazione sono straordinari scrittori di *short stories*. A tal punto da tentare una sorta di esperimento alchemico – le grandi «novelle di formazione» che sono *Gioventù* e *Tonio Kröger* (o anche, con qualche incoerenza in più, *Törless* e *Jakob von Gunten*). Per mescolare novella e formazione, Conrad e Mann ricorrono entrambi allo stesso artificio: la «variazione»: i tanti naufragi di Marlow, le frustrazioni emotive di Tonio. Congiungendo la chiarezza simbolica del «momento fatale» della *short story* e la varietà empirica dell'«esisten-

za» romanzesca, una storia costruita sul principio della variazione sembra proprio una soluzione ideale: tranne che non è davvero una storia, perché le sue parti non sono legate da rapporti cronologici, ma dall'affinità semantica riscontrata dalla *mémoire volontaire*. E qui, naturalmente, era il problema: per la generazione più giovane, infatti, questa maturità retrospettiva, così affine allo spirito del *Bildungsroman* goethiano, non aveva più alcun fascino – anzi, non aveva più alcun senso. Fin dal 1904, nel primissimo abbozzo del *Ritratto*, Joyce respinge la voce onnicomprensiva che aveva reso possibili *Gioventù* e *Tonio Kröger*: «Siamo così viziati – scrive – che non riusciamo più a concepire il passato se non in una forma ferreamente connessa al ricordo. E invece non c'è dubbio che il passato implica un fluido susseguirsi di presenti...»

Un fluido susseguirsi di presenti: «Ieri Basini era ancora lo stesso proprio come Törless: ma si era spalancata una botola, e Basini era precipitato». *Törless* è una vera antologia di tali rivelazioni traumatiche: i numeri immaginari e lo sdoppiamento etico, l'universo infinito, il desiderio omosessuale, la «seconda vista»... E così il significato del romanzo non si situa più nel rapporto diacronico (narrativo) tra un evento e l'altro – bensì entro ogni singolo presente, percepito come un'entità a sé. Non è una storia, l'adolescenza di Törless, ma un filo di momenti lirici: il suo massimo turbamento non riguarda del resto le parole – meglio: le metafore – con cui mettere a fuoco le proprie scoperte? Dopo la *Bildungsroman*, dunque, la crisi dell'episodio ottocentesco genera un altro ibrido: il romanzo lirico. Benché un poeta capace di scrivere buoni romanzi sia cosa piuttosto rara, in questi anni troviamo Rilke, che (anche a prescindere da *Ewald Tragy*, del 1898) con *Malte* pone dei problemi simbolici di natura tale che verranno risolti solo con i versi delle *Duinesi*. Quanto a Joyce, già in *Stephen Hero* menziona la *Vita nova* – dove il racconto è, alla lettera, pre-testo per le liriche – come un possibile modello: e la teoria dell'epifania del *Ritratto* sarà un tentativo ancor più esplicito di subordinare la sequenza narrativa alla discontinuità lirica.

Romanzo lirico, dunque. Ma quali sono i momenti privilegiati da cui nasce la poesia? Sono di nuovo dei traumi: devastanti scoperte di desideri sessuali socialmente illeciti ma emotivamente irresistibili. Venuta meno la gioventù, venuta meno l'esperienza, la forza aliena dell'Es manda così in pezzi quel poco che rimaneva del romanzo di formazione: l'unità dell'io. E così, quel che Tonio impara dal suo proibito amore per Hans Hansen è «assai più im-

portante di quel che era costretto ad apprendere a scuola». È nella stanza di una prostituta che Törless, vagamente nauseato, avverte per la prima volta quella «seconda vista» che sarà la sua grande scoperta intellettuale. È accostando una prostituta che Stephen «si desta da un letargo di secoli» e sente la «oscura presenza» della poesia che verrà. In questi episodi (che non hanno equivalenti nel romanzo di formazione del secolo scorso) si annuncia la nuova realtà – l'inconscio, inteso in senso lato – che svolgerà un ruolo decisivo nella costituzione dell'individuo novecentesco. E nella sua socializzazione, possiamo aggiungere, che sarà sempre più spesso un tentativo di «colonizzare» la sua parte sommersa: impresa in cui i materiali inconsci non sono più ostacoli, ma strumenti di integrazione simbolica – e di cui il modernismo è senz'altro il versante estetico. Nei nostri romanzi, tuttavia, questi sviluppi non sono ancora visibili: vi troviamo il problema, non la soluzione, e l'inconscio è ancora la sinistra scoperta di un'indimenticabile pagina rilkeana, in cui Malte, bambino, si trova intrappolato in vestiti altrui, e di fronte ad uno specchio: «Per un attimo provai un'indescrivibile, dolorosa e inutile nostalgia di me stesso: poi ci fu "lui" solo, *der Unbekannte*, lo sconosciuto; c'era solo lui [...] Lui era il più forte, e io lo specchio». Un bambino di fronte a uno specchio, che si prova dei vestiti nuovi... Due scene archetipe, nella costruzione dell'identità occidentale: ma l'emergere dello «sconosciuto» ne rovescia il significato, trasformandole nel trauma di *Al di là del principio di piacere*: contro il quale, scrive Freud, «verranno mobilitati tutti i mezzi di difesa possibili». «Dio mio, tutti questi pensieri, questi desideri strani, questo sforzarsi di trovare un significato. Poter sognare, poter dormire! E quel che avverrà – avvenga pure». Così Jakob; e Törless: «“Eri così gentile con me...” “Sta' zitto! Non ero io!... Era un sogno... Un capriccio”» – Non ero io! Il diniego di Törless vale per il genere nel suo complesso: dedito da sempre alla rappresentazione dell'autoconsapevolezza, il romanzo di formazione non può che ritrarsi sconcertato di fronte a una realtà inconscia – e si chiude così la via ai grandi esperimenti tecnici del Novecento. Come spesso avviene, i punti di forza di una forma si tramutano nelle sue catene.

«Sono tra due mondi, e non mi sento a casa in nessuno dei due, sí che tutto mi risulta un po' difficile...» Se la lettera di Tonio alla sua amica russa sembra annunciare le scissioni emotive degli anni a venire, la sua storia è però alquanto diversa, e si direbbe proprio che l'artista di successo, che è anche un borghese impeccabi-

le, sia a casa propria in *entrambi* i mondi: «Ma che cosa c'era stato in tutto quel tempo, durante il quale era diventato quello che era? – Desolazione; deserto gelo; e spirito! E arte!» Desolazione – e arte! Il segreto del racconto di Mann sta in questa simultaneità: le umiliazioni inflitte al giovane Tonio sempre trasfigurate dallo splendido linguaggio del Kröger maturo. Questa non è solo una storia di traumi tenuti a bada: è lo *stile* stesso di Mann ad essere antitraumatico. Per citare di nuovo *Al di là del principio di piacere*, è uno stile che non manca mai di portare «al livello della coscienza», ordinandole come altrettante «esperienze vissute» entro la memoria volontaria, quegli *shock* che per la generazione seguente si susseguiranno come tanti «presenti» improvvisi e irrelati. E la cosa è ancor più vera per *Gioventù*, dove Marlow annulla i traumi trasformandoli, per dir così, in ricordi istantanei: «Fummo alle pompe turno dopo turno, e pareva durasse per mesi, per anni, per tutta l'eternità, come se fossimo tutti finiti in un inferno per marinai [...]. E c'era qualcosa dentro di me che pensava, Per Giove! Questa è proprio un'avventura coi fiocchi – di quelle che si leggono nei libri; ed è il mio primo imbarco come secondo – e ho solo vent'anni – ed eccomi qua [...]. Ero contento. Non avrei rinunciato a quell'esperienza per nulla al mondo». E c'era qualcosa dentro di me che pensava: quant'è lontano il «*something*» di Marlow dal «sogno» di Törless e dall'«*Unbekannte*» di Malte! È un amichevole, riflessivo sostegno dell'identità individuale; non una minaccia. Alla «nostalgia di se stesso» di Malte, al «non ero io!» di Törless, Marlow contrappone ancora il suo fiducioso «*here I am*».

Rilke sui traumi: «Se esistevano parole per quel fatto, ero ancora troppo bambino per trovarle». In un famoso saggio di Benjamin, i traumi costringono il poeta baudelairiano a gridare dal dolore; in Musil, sono circondati da un labirinto di figure retoriche; in Kafka, nascosti da una nebbia di clausole limitative. In tutti questi casi, il segno più certo che un trauma è avvenuto sta nel fatto che il linguaggio non funziona più bene (impossibile trovare parole adeguate alla realtà della guerra, balletteranno milioni di reduci). In Conrad e Mann, per contro, le parole giuste non mancano mai. Mentre la nave di Marlow esplode, e quasi l'ammazza, «il cielo, e la serenità del mare, erano decisamente sorprendenti. Suppongo che mi aspettassi di vederli sconvolti dall'orrore». In una sola frase Conrad riesce qui a combinare iperbole e scetticismo, pericolo e distacco, gioventù e maturità: il trauma è stato superato perché è stato *stilizzato*. E lo stile, naturalmente, è l'ironia: «Ma

d'altra parte Tonio stesso sentiva come il far versi fosse un'esagerazione, una cosa decisamente sconveniente, e doveva dar ragione a tutte quelle persone che la ritenevano un'occupazione sorprendente. Solo che...» La vocazione di Tonio è stata nutrita da una serie di traumi, e un trauma è stata anche la sua scoperta: ma le parole di «tutte quelle persone» – le parole prosaiche dell'opinione comune – sono lì, pronte a farvi fronte. E l'anti-radicalismo dell'ironia così amato dal giovane Mann: ironia come mediazione, come artificio diplomatico per tenere ogni crisi sotto controllo. Ironia come stile della buona educazione, del decoro borghese: «Un artista, Lisaveta, è avventuriero a sufficienza nel suo intimo. Di fuori deve avere dei vestiti appropriati, che diamine, e condursi da persona rispettabile!» E anche, perché no, servirsi di uno stile sensato e civile...

E condursi da persona rispettabile: dominando innanzitutto i propri impulsi animali, direbbe Norbert Elias. È ben per questo che le maniere a tavola sono un test così basilare di buona educazione – e che la cerimonia della cena è stata così importante per la forma del romanzo. Ma il *Ritratto* si apre con una cena che va a catafascio, e la prima svolta di *America* è annunciata, di nuovo a cena, dalla violazione di ogni codice fisico e verbale. Scende il crepuscolo, per la cena occidentale, e non è (solo) uno scherzo, perché essa rispondeva ad una necessità sociale di tutto rilievo: la necessità di *spazi neutralizzati*, dove ci si possa incontrare senza timore, protetti da regole chiare e inattaccabili (le regole in sé, ovviamente, non sono mai neutrali: però si applicano imparzialmente a tutti). Quando poi si instaura una Pace dei Cento Anni (come disse Polanyi della storia europea tra 1815 e 1914), gli spazi neutralizzati tendono a crescere di numero e ad occupare una parte sempre più ampia dell'esistenza: il romanzo di formazione, ad esempio, si svolge quasi per intero al loro interno – come è logico, perché in tali aree la crescita individuale è protetta, più facile, meno dolorosa. Quando dunque il comportamento di Mr. Green a tavola suggerisce a Karl Rossmann che «i loro rapporti sociali e mondani avrebbero inevitabilmente apportato vittoria totale, o totale disfatta, ad uno di loro», il senso della pagina kafkiana è che lo spazio neutralizzato per eccellenza è tornato ad essere un campo di battaglia: anche da questo lato, nulla più protegge il singolo da incontri traumatici.

Aree libere ed omogenee – ma all'interno di una società che è anche l'opposto. C'è qualcosa di così falso, negli spazi neutraliz-

zati, che la loro distruzione, per quanto minacciosa, ha però un che di liberatorio. Come nel paradigma tragico, il dolore del trauma è il prezzo della verità: della scoperta di un potere violento dietro la facciata di una civiltà imparziale: dei «Rapporti di classe», come Jean-Marie Straub ha intitolato la sua spietata versione cinematografica di *America*. Eppure, a queste epifanie sociali manca pur sempre qualcosa: la *claritas*, direbbe Stephen. Il momento della verità è anche un momento di straordinaria ambiguità – soprattutto in *America*, dove formulazioni esitanti e contraddittorie fungono da doppi enigmatici delle svolte dell'azione (tanto che Straub, per avvalorare la sua lettura, ha soppresso quasi tutto il dialogo kafkiano, preservando solo la logica narrativa). Queste epifanie sono dei segni, sí: ma segni di un linguaggio sconosciuto: «un linguaggio che non possiamo udire. Törless pensava ad antichi dipinti che aveva visto nei musei senza capirli bene. Aspettava qualcosa, come davanti a quei quadri aveva sempre aspettato qualcosa che non succedeva mai. Cos'era?... Doveva essere qualcosa di stupefacente, di mai veduto prima [...] le parole non potevano dirlo». «La mia vita qui – annota Jakob von Gunten – mi sembra a volte un sogno indecifrabile». E Malte: «Se esistevano parole per quel fatto, ero ancora troppo bambino per trovarle. [...] Sentii oscuramente che la vita sarebbe stata piena di cose strane, intese per *uno* soltanto, e indicibili».

La promessa di una dolorosa conoscenza si converte così in un doloroso enigma. Ancora Rilke: «Che voleva da me quella vecchia strisciata fuori da quel buco? [...] Sentivo che la matita era un segno, un segno per iniziati; un segno che i rifiuti conoscono [...] Fu due settimane fa. Ma ora non passa giorno senza un incontro del genere. Non solo al crepuscolo, ma a mezzogiorno, nelle vie più affollate, accade che appaia un omino, una vecchia, e mi fa cenno, mi mostra qualcosa, poi scompare...» Siamo così usi a lamentare l'insensatezza della vita che a prima vista è difficile accorgersi che, qui, Malte è sopraffatto da un *eccesso* di senso: al mondo ci sono troppi segni, e i segni sono minacce, perché vi si cela «der Unbekannte», lo Sconosciuto («Tutto | Non è se stesso», diranno le *Duinesi*). Angoscia semiotica, cui si accompagna una forma di regressione sua propria: la voglia di un mondo libero dalla pluralità della significazione, e quindi dalle sue incertezze: un mondo di Anti-segni. È la nostalgia di Tonio Kröger per le cose «semplici e irrilevanti». La speranza impossibile di Kafka, così ben descritta da Sartre, per un tratto di natura insignificante. L'impulso di Jakob

ad annullare ogni segno personale sotto un'uniforme. Ma la figura chiave resta la «madre» di Rilke: l'«erklärer» di *Malte* e delle *Duinesi*, che getta sui segni una luce magica che li ritrasforma in cose. Ciò che era «sospetto di notte» viene de-semiotizzato: al suo posto ricompare la salda realtà di «quei cari oggetti consueti, che stanno là, *ohne Hintersinn*, senza un senso nascosto, buoni, semplici, privi di ambiguità...»

«Fino ad allora aveva ignorato quanto potesse essere bella e serena la vita. Il riquadro di carta verde attorno alla lampada formava un'ombra lieve. Sulla credenza c'era un piatto di salsicce e un pasticcio, e sulla mensola c'erano delle uova. Erano per la colazione del mattino, dopo la comunione nella cappella del collegio. Pasticcio e uova e salsicce e tazze di té. Come era semplice e bella la vita, dopo tutto!» È la sera più ubbidiente di tutta la vita di Stephen Dedalus, e le sue parole riecheggiano la gioia di Malte per la mancanza di un senso riposto negli oggetti semplici e buoni. Ma è solo un momento, e nello scontro tra segni e Anti-segni il *Ritratto* si schiera decisamente con i primi. «Molti oggi giorno – leggiamo nell'abbozzo del 1904 – non possono evitare di scegliere tra sensibilità e ottusità». La semplicità come ottusità: la sensibilità come coraggio di affrontare lo Sconosciuto rilkiano – «una forma alata che volava sopra le acque, e ascendeva lentamente per l'aria». Non appena inizia il grande momento epifanico del *Ritratto*, Stephen si pone la stessa domanda – «Che cosa significava?» – che aveva paralizzato i suoi predecessori. Ma nel suo caso l'enigmatica significatività di «una ragazza che guardava verso il mare» è un «istante d'estasi», e il suo pronto accenno alle miniature medievali – segni generati da segni – mostra quanto Stephen si trovi a suo agio nel reticolo della semiosi illimitata. In un episodio rimbaudiano di iniziazione e rinascita (un nucleo perfetto, da ogni punto di vista) l'epifania redime l'insensatezza del passato, rivelando che la gioventù di Stephen aveva sempre avuto uno scopo segreto – la scoperta della sua «anima» di artista – e che lo ha finalmente raggiunto. Davvero, non c'è conclusione migliore per l'ambizioso *Künstlerroman* del giovane Joyce.

Tranne che, come sappiamo, il *Ritratto* continua, e il capitolo seguente, paragonato a tutti quelli che lo precedono, è stranamente piatto e privo di scopo. Né visioni né rinascite, qui, ma chiacchiere oziose per passare il tempo; niente istituzioni traumatizzanti, ma una quotidianità banale; il veggente è diventato un giovane pe-

dante, che nell'epifania vede solo un gustoso indovinello filologico. Comunque lo si guardi, questo quinto capitolo sembra avere la funzione, meramente negativa, di invalidare ciò che fino a quel punto era stato proposto come il senso del romanzo. E qui, naturalmente, uno può dire che tutti i testi – nella loro aspirazione a una gioiosa illeggibilità – si comportano così: e allora non esiste problema, e il caso è chiuso. Io però penso che la letteratura non serva a moltiplicare le tensioni simboliche, ma a ridurle e tenerle sotto controllo: e visto che il finale del *Ritratto* sembra contraddire tale ipotesi, devo trovare una spiegazione. Perché questo rallentamento, questo anti-climax? Perché disfare la significativa irreversibilità del quarto capitolo? Insomma: perché mai a Joyce venne in mente di scrivere il quinto capitolo del *Ritratto*?

Forse l'ultima domanda è stupida e basta. Ma forse lo sarebbe solo se ogni romanzo fosse un essere perfettissimo, ispirato da cima a fondo da un disegno unitario e coerente: nel qual caso, tutto ciò che c'è deve esserci e l'idea di un elemento inutile è semplicemente inconcepibile. Come quasi tutto ciò che è umano, però, è ben possibile che il romanzo sia più simile al bricolage che ai progetti dell'ingegnere: immagini, episodi, o interi capitoli sarebbero allora dei prodotti contingenti. Che ci sono, ma potrebbero anche non esserci: e potrebbero anche non funzionare gran che bene nella struttura d'insieme. Gli scrittori fanno la letteratura, certo: ma in condizioni non scelte da loro, e con i materiali messi a loro disposizione dalla tradizione letteraria.

Allora, Joyce *bricoleur*. Che comincia, come è ragionevole che sia, con le macerie dello stesso romanzo di formazione: la flaubertiana prosa del mondo, da cui era svanita ogni idea di esperienza e maturità. «Il *Ritratto* – scrive Pound nel 1917 – assomiglia all'*Educazione sentimentale* più che a qualsiasi altro testo». Vero: solo che, per rivitalizzare il romanzo di formazione, Joyce aveva anche bisogno di un antidoto alla quotidianità insignificante di Flaubert. E cosa di meglio della poetica del trauma che nasce con Baudelaire e si estremizza con Rimbaud – «the artist as a young man» per antonomasia del secolo precedente? In analogia al Baudelaire di Benjamin, l'epifania è per Joyce lo strumento con cui affrontare i traumi e la loro turbolenza linguistica: con cui padroneggiarli e metterli al servizio della scoperta di sé.

Flaubert e Rimbaud. Una matrice plausibile per la ben nota oscillazione del *Ritratto* tra «ottusità» e «sensibilità»: tra un quotidiano insignificante (di solito in apertura di capitolo) e signifi-

cative rivelazioni (di solito in chiusa di capitolo). Flaubert e Rimbaud... Flaubert o Rimbaud, piuttosto. Le loro versioni dell'esperienza moderna erano così incompatibili che – «in conclusione» – non era dato conciliarle: Joyce doveva scegliere. Ma secondo quale criterio? Dovendo rinnovare il romanzo di formazione, la scelta era chiara: Rimbaud, i nuclei, l'epifania, il quarto capitolo. Ma altrettanto chiara era la scelta incoraggiata dallo sviluppo d'insieme della narrativa occidentale: Flaubert, i satelliti, l'ottusità prosaica, il quinto capitolo. La doppia scelta di Joyce, addirittura duplicata alla fine del quinto capitolo, era il segno di un *double bind*: di una contraddizione che neanche il *bricoleur* più scrupoloso del mondo (cosa che Joyce senz'altro era) poteva risolvere. Il merito del *Ritratto* sta appunto nel non aver risolto il proprio problema costitutivo. O in parole più spicce: il merito del *Ritratto* sta nel suo essere un evidentissimo fallimento.

Il *Ritratto* come bricolage, come bricolage mancato; come fallimento strutturale. Per fortuna. Fosse andata altrimenti – se il *Ritratto*, poniamo, fosse così ben fatto come *Tonio Kröger* non avremmo *Ulisse*. Il bricolage manniano, mediazione saggistica tra realismo narrativo e pensiero tragico tedesco, riuscì infatti così bene che la formula restò invariata per mezzo secolo, col risultato di non introdurre alcuna novità di rilievo nell'evoluzione letteraria. L'inerzia è la forza dominante, anche in letteratura, e finché una forma funziona non c'è ragione di cambiarla: è solo quando fallisce che il mutamento diventa necessario. Si presti attenzione all'articolazione morfologica del tardo romanzo di formazione: ad un estremo, la forma compiuta di *Gioventù* e *Tonio Kröger*, a quello opposto, i mosaici instabili e incompiuti di *Malte*, *America* e del *Ritratto* (con *Törless* e *Jakob von Gunten* in qualche modo a metà strada). In termini storico-evolutivi: su un versante, un romanzo di formazione che funziona ancora bene, e dunque il lungo Ottocento di Conrad e Mann; su quello opposto, strutture ormai squilibrate e vacillanti, e dunque il modernismo-a-venire di Rilke, Kafka e Joyce. I quali furono insomma *costretti* al modernismo dal loro fallimento con la grande forma precedente. Senza fallimenti, insisto, non ci sarebbe evoluzione letteraria, perché non ce ne sarebbe bisogno. Basta dunque fingere che i fallimenti siano capolavori misconosciuti: accettiamoli per quello che sono, e cerchiamo semmai di capirne l'insostituibile funzione storica.

All'inevitabile domanda – «Bene. Ma in che cosa consiste un fallimento letterario?» – risponderò, sommariamente, che è quel

che succede quando una forma simbolica affronta problemi che è incapace di risolvere. Questa definizione presuppone naturalmente l'idea che le forme siano sostanzialmente dei meccanismi *problem solving*: capaci di sciogliere (o almeno ridurre) le tensioni e i paradossi generati dal conflitto sociale e dal mutamento storico. («Funzione sociale» della letteratura e «piacere estetico» qui coincidono: risolvere problemi è utile e dolce). Tutte ipotesi discutibili, certo, e che ho provato ad argomentare per esteso altrove: se il lettore le condivide, allora sarà anche d'accordo che, quando una forma affronta problemi che si rivelano per lei insolubili, andrà appunto incontro ad un doppio fallimento – estetico, e sociale. Per il tardo romanzo di formazione, tale problema insolubile fu il trauma. Il trauma rende discontinua la temporalità narrativa, mettendo fuori gioco la rappresentazione romanzesca dell'esperienza e inducendo spinte centrifughe verso la *short story* e la lirica. Distrugge l'unità dell'Io, esautorando il linguaggio dell'autocoscienza. Smantella gli spazi neutralizzati, generando un'angoscia semiotica dalle inevitabili conseguenze regressive. Alla fine, non resta più nulla della vecchia forma simbolica: una fase della socializzazione occidentale è giunta al suo termine – una fase che il romanzo di formazione aveva rappresentato e insieme promosso. La forza di quel modello – la sua ostinazione – emerge nettissima dall'opera di Joyce: che dedica un primo romanzo al giovane Stephen Dedalus, e poi un secondo romanzo, e poi l'inizio di un terzo romanzo... Ma l'individualità ottocentesca – *Stephen Hero* – non può più sopravvivere nel nuovo contesto, e con uno spostamento epocale la soggettività decentrata di Leopold Bloom – questa forma più duttile, più «svilupata» di identità borghese – si pone come il nuovo modello della socializzazione novecentesca.

Un'ultima osservazione, ancora sul *Ritratto*. Che si scompone, dicevamo, in un campo flaubertiano, fatto di ripetizioni, satelliti, e insignificanza – e uno rimbaudiano di epifanie, nuclei, e significatività. La prima menzione dell'epifania però, in *Stephen Hero*, aveva istituito un paradigma ben diverso: «Questa banalità gli suggerì di raccogliere molti episodi del genere in un libro di epifanie. Con epifania intendeva un'improvvisa manifestazione spirituale, nella banalità del discorso o dell'azione». Come conferma il narratore, qui abbiamo a che fare con un «fatto insignificante»: un satellite del tutto ordinario, non una rinascita visionaria. Eppure, in qualche modo, questo niente quotidiano è anche significativo: e il suo senso risiede nella «banalità del discorso o dell'azione»:

non in esseri leggendari che se ne allontanano a volo. Il significato dell'insignificante: ciò in cui Stephen Dedalus si imbatte «una sera di nebbia, mentre passava – *of all places* – per Eccles St.» è naturalmente l'*Ulisse*. Ma l'incontro era avvenuto troppo presto, e l'ossimoro di un insignificante significativo era ancora troppo sfuggente: fin da quella pagina di *Stephen Hero* Joyce inizia a prendere le distanze dalle epifanie «superficiali», che verranno rimpiazzate ben presto da quelle «profondamente profonde» del *Ritratto*. Però quella pagina giovanile era pur stata scritta, e visto che Stanislaus Joyce ha avuto la buona idea di conservarla, potremmo usarla per capire che l'evoluzione letteraria non procede in linea retta (*Stephen Hero*, poi il *Ritratto*, poi *Ulisse*), ma come un succedersi di biforcazioni (*Stephen Hero*, e poi o il *Ritratto*, oppure *Ulisse*). Joyce prese la via del *Ritratto*, come sappiamo: ma non portava da nessuna parte. Invece di preparare *Ulisse*, il *Ritratto* lo ritardò di quasi dieci anni, e al fine di dar vita a Leopold Bloom Joyce dovette dimenticare il suo *Künstlerroman* e ritornare sui suoi passi fino a quel primo bivio nei pressi di Eccles St. Arabesco che bene illustra tutta la vicenda di cui abbiamo parlato: ogni processo evolutivo ha infatti i suoi vicoli ciechi, e la forma intelligentissima e sterile del tardo romanzo di formazione proprio questo fu.

