

Franco Moretti

Il romanzo di formazione



BIBLIOTECA EINAUDI



Il *Bildungsroman* come forma simbolica

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 sottillizzare 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. È, 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. PANOPSKY, *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' filistea – 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, ché 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 fundamentalmente 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'umiliarne 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 principi organizzativi del testo: il principio di «classificazione» e il principio di «trasformazione». Sempre entrambi presenti in un'opera narrativa, questi due principi 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 rinviati 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 gioventù. Se prevale il principio di classificazione – se l'accento cade, come in Goethe e negli inglesi, sul fatto che la gioventù «deve finire» – allora la gioventù 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 gioventù 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 gioventù 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 ricorda 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 principi, 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 piú celebre tema romanzesco.

Si crea cosí 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 purgatorio 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 piú rimasero fedeli a un rigido impianto originario, voglio dire, tanto piú difficile la loro sopravvivenza. E viceversa, naturalmente: quanto piú una forma fu capace di duttilità e compromesso, tanto meglio poté destreggiarsi nel *maelstrom* privo di sintesi della storia moderna. E la forma piú 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 piú sfuggente e contraddittorio (ma non per questo, come oggi si tende a credere, piú «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 conviverci: trasformandola in strumenti 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-

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-

so – e soprattutto se restiamo convinti che i momenti e i luoghi della verità, ad onta di tutto, continuino 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 antieroica – 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 han 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.



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 percepirlle 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. Pervasiva 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 ottonevcentesca – 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: Esò vanifica la precedente contrapposizione di *Entwicklungsroman* (romanzo dello «sviluppo», del soggettivo 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 insieme 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 irradii 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 piú significativa delle molte novità introdotte da Goethe nella seconda stesura del *Meister*. Nella *Missione teatrale* la trama aveva un andamento molto piú 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 piú 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 piú necessario, ma non il piú 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 piú 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 piú necessario, ma non il piú importante», lo definisce a ragione Schiller. Importante – come potenziale causa della trama – Wilhelm non lo è di certo. Necessario, sí: 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 s'è 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 piú profondi, la tua fronte piú ampia, il naso piú sottile e la bocca piú 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, piú 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 piú 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 piú profondo e piú 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 «so-cievolezza insocievole» 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 «irradiamento» 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 piú 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 piú adatto per scoprire il «nesso» che lega tra loro le piú disparate attività umane: per attribuire un significato anche alle cose piú «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 piú ricercato...
(*Ibid.*)

Questa «trama», questo punto di osservazione, Wilhelm li rifiuta. E, cosa molto piú importante, li rifiuta Goethe: l'eroe della *Bildung* non sarà Werner, ma appunto Wilhelm. Nel piú 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 appaiare «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 piú 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 piú 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, cosí la sua vicenda non potrà mai «concludersi» nel tempo. Lo scoprí 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 cosí la problematica della temporalità anziché affrontarla sul suo terreno.

Diversamente nel *Bildungsroman*. Qui, come nello spazio è essenziale edificare una «patria» per l'individuo, cosí 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 gioventú trapassa in «maturità», e lí 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 dirsi 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 sensata – 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 *Bildungsideal*. 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 piú inedito, piú interessante. Cosí anche per la strategia retorica del genere romanzesco: che si articola, si arricchisce, e ci riserva anchè qualche sorpresa.

Vediamo dunque di che si tratta, riprendendo il discorso là dove l'avevamo sospeso: all'immagine del lavoro proposta dal *Meister*.

I. «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», bensí all'«essere». Un lavoro che non produca *merci* – oggetti che hanno valore solo nello scambio, che li allontana per sempre dal loro produttore – bensí, 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 piú vicini a una patria alla quale la parte migliore e piú 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 piú delle imprese fondiariе, 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 piú 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 formé 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 sí 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. 112-13 (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 «miseria 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. 113-14.

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 *organicistica*.

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», mostrarne 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 sceglieva 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.

Handsome: 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 risultarne 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 portaisigari, 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 piechezza 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 apprenderla, 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 piú 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 piú decisamente nella sfera intima, determinando appunto «il declino dell'uomo pubblico». Di fronte a ogni situazione o istituzione collettiva, questo individuo ha fatto sempre piú 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 piú 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 lí 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 piú ampi per la sua manipolazione centripeta e narcisista della realtà esterna.

Questo mondo piú 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 ideale³⁹.

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 imperseguibile: 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

³⁹ 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 contraddittorii 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 ipoteca, 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 piú veritiero: ma di aver deciso che un certo aspetto dell'esistenza era piú *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 piú 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. Piú 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 *postliminari* (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 più – 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. È 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: Mariane, 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 mezzionate 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'«aver 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. ARIÈS, *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 contropunte, 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 piú prosaica arte del dialogo. Elizabeth e Darcy, dal canto loro, devono letteralmente imparare a parlarsi: solo cosí 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 già il lavoro – come un'istituzione sociale nel senso di *socievole*: se ci si abbandona ad esso senza riserve, sarà possibile la doppia operazione di «esprimere se stessi» e «comprendere gli altri». Si riuscirà, in altri termini, ad accordarsi: ché ogni conversazione che non sia mero scambio di cortesie (o scortesie) presuppone infatti la disponibilità dei partecipanti ad abbandonare il proprio punto di vista per abbracciare quello altrui⁴⁵.

È 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 – caffè, 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 piú 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. Piú 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 société» – esaminato da Peter Brooks in *The Novel of Worldliness*⁴⁷. È, insomma, come se il termine «conversazione» sia ancora fedele al suo etimo, ed indichi – oltre e piú di un rapporto verbale – una familiarità quotidiana, un habitat concreto, un modo sereno e variato di collocarsi nel mondo.

⁴⁵ La conversazione è dunque tutt'altra cosa del «plurilinguismo» di Bachtin: la vocazione socializzatrice del *Bildungsroman* comporta la *riduzione* della pluralità 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, è 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 corposità frenante della concretezza si oppone il freddo e audace universalismo dei principî; 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 incomponibili, 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 piú 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 idee²².

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-

²² 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 solo 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 unilaterale: 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 prigionia 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 rinunciataria e umile al cospetto delle scelte che sorreggono e incorniciano ogni esistenza: qui si inchinerà volentieri a una Verità sovraperonale 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.

I. *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 formativo³⁸. 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-*

³⁸ 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 gnosologica, 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 piú 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 piú remoto dal predominio dell'interesse sul giudizio. Nulla di piú 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 piú 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. RICŒUR, *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 sí 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.

Ricompiono 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 – trasformatisi, 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 sf 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 «naturali»: evitando i rischi di una società aperta e conflittuale.

La totalità del *Bildungsroman*, ripetiamolo ancora una volta, vuol dimostrare che i principi 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'amalgamarsi: 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 alfine 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 godersene per il subitaneo venir meno di vincoli che la consuetudine aveva reso quasi naturali? Perché non ricordare che lo stesso pensiero liberale conìò 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 contropunte 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 piú 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 piú 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 piú 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 piú 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 riincontrarsi 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 piú 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 sí 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» (Tomaševskij): narrazione «sogettiva», perché sorretta dalla differenziazione dei punti di vista all'interno del racconto stesso.

La *fabula*, insomma, è la vicenda «così com'è»: data, imm modificabile, 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 piú 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 piú capaci di ridestarla. [In essa] il mondo circostante creato dall'uomo non [è] piú la sua patria ospitale, ma solo la sua prigionia [...]. Dove la spiritualità «versata» nelle strutture cui l'uomo stesso ha dato vita non possa piú tradursi in anima; dove esse non appaiano semplicemente come sedimenti 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 piú). 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 sconsacrazione 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 piú, 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 piú 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 sientino 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.

