

Entrate liberamente, e di vostra spontanea volontà.

DRACULA

Il *Faust*, per esempio, che cos'è? Una «tragedia», come scrive il suo autore? Una grande narrazione filosofica? Una raccolta di intuizioni liriche? Chissà. E *Moby Dick*? Enciclopedia, *novel*, *romance*? O magari «singolare miscuglio», come in un'anonima recensione del 1851? E *L'anello del Nibelungo*, con quella sua idea millenaristica di «opera d'arte totale»: drama, opera, mito? Di *Bouvard e Pécuchet*, Ezra Pound scrive nel 1922 che «non è più un romanzo»; «non è più un romanzo», ripete qualche mese dopo T. S. Eliot dell'*Ulisse*. Ma se non sono romanzi, allora che sono? E i *Cantos*, o *La terra desolata*? È un'opera di teatro *Gli ultimi giorni dell'umanità*? E *L'uomo senza qualità*: romanzo, o saggio? E quelle splendide storie che arrivano dall'America Latina e dall'India? «Realismo magico»? Ma via, come se non sapessimo che le tradizioni in termini non significano proprio un bel nulla...

Faust, *Moby Dick*, *L'anello del Nibelungo*, *Ulisse*, *Cantos*, *La terra desolata*, *L'uomo senza qualità*, *Cent'anni di solitudine*. Questi non sono libri qualsiasi. Sono monumenti. Testi sacri: che l'Occidente moderno ha a lungo scrutato, cercandovi il proprio segreto. Eppure, la storia letteraria non sa bene che farne. Non li sa classificare; e non li mette comunque nella stessa classe. Li tratta come fenomeni isolati: casi singoli, stranezze, anomalie. Il che, naturalmente, è possibile. Ma è possibile una o due volte: non sempre. Con anomalie così numerose – e di tale rilievo – è assai più probabile che ci sia qualcosa di sbagliato nella tassonomia di partenza. Invece di registrare un'eccezione dopo l'altra, meglio dunque cambiare prospettiva, e ipotizzare una regola diversa.

E allora, l'idea di questo libro è che le opere appena menzionate, e altre ancora che via via incontreremo, appartengano tutte a un unico campo, che chiamerò «epica moderna». Epica: per le numerose somi-

glianze strutturali che la legano a un lontano passato, e su cui tornerò naturalmente in sede analitica. Ma epica moderna, perché le discontinuità non mancano di certo, e in un caso – la dimensione sovranazionale dello spazio rappresentato – sono anzi così rilevanti da dettare il titolo stesso della ricerca (che si richiama, e non è solo un calco verbale, all'«economia-mondo» di Braudel e Wallerstein).

La categoria di epica non è senza difetti, naturalmente: ma ne ha meno di altre, e ha qualche pregio in più. La si prenda dunque per quello che è: un'ipotesi che vorrebbe fare un po' d'ordine in una questione troppo importante per restare così confusa. Un'ipotesi di ricerca: che ho cercato di formulare nel modo più netto possibile perché sia più facile metterla alla prova – e, se necessario, confutarla. «Chi non scrive in modo chiaro, – ha scritto Peter Medawar, – o non è capace di farlo, o sta cercando di imbrogljarvi». Giusto. Meglio un errore ben visibile, che mille confuse mezze verità.

Inizialmente, a dire il vero, il mio progetto era del tutto diverso. Pensavo al modernismo: un argomento su cui avevo già scritto più di una volta, e che studiavo da diversi anni. Da altrettanti anni, però, Percy Anderson stava cercando di convincermi che una categoria così eterogenea (Majakovskij e George, Kafka e Proust, e magari Lawrence e Tzara) non poteva valere gran che: era troppo contraddittoria, o troppo vaga, per avere un valore esplicativo reale. Dopo aver a lungo pensato che Anderson si sbagliasse, e poi che avesse ragione a metà (e che il modernismo andasse appunto descritto come un campo di contraddizioni), a un certo punto mi convinsi che a sbagliare ero io. Stanco di far quadrare dei conti impossibili, decisi di rinunciare al modernismo, e interrui il mio progetto originario.

Più o meno nello stesso periodo (tra il 1987 e il 1988), mi capitò di leggere un lungo dattiloscritto di Fredric Jameson, in cui veniva usata più di una volta, per classici del modernismo come i *Cantos* o *La terra desolata*, l'espressione «sacred text». Nell'incertezza in cui mi trovavo, questa etichetta, di cui parlai a lungo con Jameson, agì da catalizzatore: nel giro di qualche mese, e quasi a mia insaputa, il modernismo era come svanito, e al suo posto era subentrata l'epica. Più esattamente: l'epica aveva tagliato il modernismo a metà, e lo aveva allungato nel tem-

po. D'un tratto, molte opere scritte attorno alla prima guerra mondiale mi sembrarono esser parte di una storia assai più estesa (diciamo: dal 1800 al 2000), di cui esse costituivano solo un momento. Un momento di grande inventiva e complessità, beninteso: l'apice di tutto il processo, se si vuole: ma non più una realtà autonoma e coerente, tale da esigere una categoria particolare.

Cominciai così a leggere l'*Ulisse* pensando al *Faust*, piuttosto che al *Cimitero marino* o *Mrs Dalloway*; a leggere Eliot sullo sfondo di Wagner e Whitman, invece che di Mallarmé e Hofmannsthal. E mi accorsi che queste opere «moderniste» si capivano davvero molto meglio dimenticando il modernismo. All'inizio, a dire il vero, alcune esclusioni (Kafka, il filone simbolista, le avanguardie storiche) mi sembravano pesanti. Ma dopo un po' mi convinsi che se la nozione di epica non copriva tutto il modernismo, questo non era un difetto della nuova classificazione, ma appunto la sua ragion d'essere. Il modernismo era diventato inservibile perché conteneva *troppa cose*: la soluzione stava dunque nell'imparare a escludere; a restringere il campo. L'ambizione dell'ipotesi storiografica, qui, coincideva con la sua modestia. *Weniger ist mehr*, come diceva Mies van der Rohe: di meno, è di più.

Di meno, è di più. Sia pure. Ma non stavo un po' esagerando? Non è bizzarro che una forma di tanta importanza conti poi – in due secoli di storia – sì e no una mezza dozzina di esempi davvero riusciti? Questa obiezione, sollevata da P. Adams Sitney, a Princeton, quando l'osatura del lavoro era ormai completa, mi ha fatto molto riflettere. Potevo arruolare senza troppi scrupoli tutto quel che avesse una qualche somiglianza con l'epica, naturalmente: ma avrei così ripetuto l'errore del modernismo. Oppure, potevo abbandonare il progetto sull'epica, come già quello sul modernismo; ma l'idea non mi piaceva affatto. Poi, un articolo di Edward Mendelson mi mise sulla giusta strada:

Ogni grande cultura nazionale dell'Occidente, nel divenire consapevole di sé come entità specifica e distinta, produce un *autore enciclopedico*, la cui opera copre l'intero spettro sociale e linguistico della sua terra, fa uso di tutti gli stili e le convenzioni note ai suoi concittadini [...] e diventa l'oggetto di un'attività esegetica così ampia e insistente da poter essere paragonata a quella condotta sulla Bibbia¹.

¹ E. Mendelson, *Encyclopedic Narratives: From Dante to Pynchon*, in «Modern Language Notes», 91, 1976, p. 1268. «Enciclopedia» è il termine usato da N. Frye in *Anatomia del-*

Ecco, io non le chiamerò enciclopedie, e proporrò una diversa distribuzione geografica: ma su un punto sono del tutto d'accordo con Mendelson: la rarità di opere mondo è un aspetto costitutivo di questa forma simbolica. Un'opera può essere il « testo sacro » di una cultura se è una: trenta Bibbie non allargano la sfera del sacro, ma la vanificano. Succede insomma per i generi letterari come per le specie animali: non tutti si riproducono con la stessa frequenza. Alcuni, come il romanzo, puntano sul numero, e figliano all'impazzata; altri concentrano le proprie speranze su pochi esemplari, dalla gestazione assai lunga, e assai faticosa. Le opere di cui ci occuperemo, si comportano appunto così.

Poche opere, passi. Ma c'era di peggio. A chi mi chiedeva di spiegare in poche parole le caratteristiche di un'opera mondo, mi trovavo a rispondere, con esasperazione crescente: « semplice: è molto lunga, e molto noiosa ». Quanti sono, quelli che leggono il secondo *Faust*, o l'*Ulisse*, senza esservi costretti a scuola? E badate, mi tengo a Goethe e Joyce; non parliamo poi di Madach e Dos Passos, dei *Cantos* e della *Morte di Virgilio*...

E un'altra stranezza dell'epica moderna: una forma, diciamo così, super-canonica – eppure quasi non letta. Obbligatoria per qualsiasi persona colta (nel nostro secolo, *bisogna aver letto l'Ulisse*, così come nel secolo scorso il *Faust*): ma niente affatto piacevole. Che le opere mondo dipendano così strettamente dall'istituzione scolastica, del resto, è segno sicuro che qualcosa non va: che non bastano a se stesse. E non bastano a se stesse, perché non funzionano poi tanto bene. Sono dei capolavori, sì: ma spesso, come si disse per il *Faust*, dei capolavori *mancati*. E a volte, diciamo la verità, sono dei mezzi fallimenti.

Mi auguro di saper dimostrare questa tesi nei capitoli che seguono. Qui, dirò solo che, di nuovo, essa non era affatto la mia ipotesi di partenza. Io pensavo di studiare dei capolavori *riusciti*, e mi ci ero accostato con tutta l'umiltà del neofita. Quando cominciai ad avere i primi sospetti, cercai di tacitarli, e di far comunque tornare i conti. Ma alla lunga capii che i « difetti » in cui continuavo a imbartermi non andavano

la critica; io ho preferito parlare di « epica » per le connotazioni narrative di quest'ultimo termine.

nascosti: meglio metterli decisamente in rilievo – e vedervi anzi un tratto caratteristico dell'epica moderna. Essi rivelano una sorta di iniziazione tra il sostantivo e l'aggettivo: una discrepanza tra la voglia totalizzante dell'epica, e la realtà suddivisa del mondo moderno. L'imperfezione delle opere mondo, è il segno che vivono nella storia.

Ad accettare i difetti di costruzione delle opere mondo, mi resi poi conto, ero in realtà predisposto dalle mie simpatie per il darwinismo, che vede appunto nell'imperfezione morfologica la prova del percorso evolutivo. Che la teoria evolutivista possa essere un modello per la storia letteraria è, naturalmente, una tesi discutibile, di cui ho esposto altrove le ragioni teoriche, e su cui tornerò per esteso in altra sede.² Qui, per l'istante, cercherò di provare la fecondità del paradigma darwiniano, mostrando come esso permetta di spiegare in modo nuovo – e migliore – numerose questioni che la storia letteraria non era mai riuscita a risolvere in modo soddisfacente.

Spiegare in modo migliore... Nell'atmosfera critica in cui viviamo, ispirarsi alle scienze naturali non è un programma con grandi chances di successo. Ma non fa niente. Una storia materialistica delle forme letterarie è una sfida all'intelligenza troppo bella per lasciarla cadere. Veder chiaro: capire come funzionano quelle cose complicate che gli esseri umani amano leggere: in tutta franchezza, non conosco niente di meglio, per chi si occupa di letteratura. Ma è un piacere irrazionale, e non cercherò in nessun modo di giustificarlo.

Ancora due parole, invece, su una questione tecnica. Come è noto, una delle maggiori differenze tra l'evoluzionismo di Lamarck e quello di Darwin sta nel fatto che per Lamarck le variazioni sono sempre funzionali alle necessità evolutive, e per Darwin no. In Darwin, cioè, la storia è l'intreccio di due percorsi del tutto indipendenti: variazioni casuali, e selezione necessaria. Nel nostro caso: delle *innovazioni retoriche* che sono il frutto del caso, e una *selezione sociale* che è invece figlia della necessità. È una storia letteraria spaccata in due, quella che emergerà da questo libro: meno maestosa del solito, ma forse più interessante: in-

² Vedi *L'evoluzione letteraria*, in « Nuova Corrente », 102, 1988.

certa, discontinua. Piena di stranezze, e di punti interrogativi. Per essere alla sua altezza, ci vorrebbe un critico centauro: mezzo formalista, a occuparsi del come – e mezzo sociologo, a occuparsi del perché. Baudate, mezzo e mezzo. Non un ragionevole compromesso: no, Jekyll e Hyde. Per riuscirci, avrei bevuto qualsiasi pozione.

Ma andranno d'accordo, il formalista e il sociologo? Sì, se il sociologo accetterà l'idea che l'aspetto sociale della letteratura sta *nella sua forma*; e che la forma si sviluppa secondo leggi sue proprie. E se, per parte sua, il formalista accetterà l'idea che la letteratura *segue* i grandi mutamenti sociali: che arriva sempre «dopo». Venir dopo, però, non significa ripetere («rispecchiare») quel che già esiste, ma l'esatto opposto: *risolvere* i problemi posti dalla storia. Ogni trasformazione porta infatti con sé una quantità di remore etiche, garbugli percettivi, contraddizioni ideologiche: comporta insomma un *sovraccarico simbolico* che rischia di rendere precaria la coesione sociale, e faticosa l'esistenza individuale. Ecco: la letteratura serve a ridurre questa tensione. Ha una vocazione *problem-solving*: rendere l'esistente più comprensibile – più accettabile. E più accettabili, vedremo, i rapporti di potere, e persino la loro violenza.

Ma qui, un'ultima parola su questa incredibile partita a scacchi tra la vita e la forma: tra la storia, e la retorica. Ho cercato di dar conto dell'una e dell'altra, come anche del dislivello – l'imperfezione, di nuovo – che pur sempre permane. Per porre in rilievo la discontinuità degli ambiti, ho abbondato in citazioni dirette: un po' per rispetto degli specialisti, e un po' perché la citazione diretta è pulita, rettilinea. Entra subito in argomento. Mi fa pensare a Emma Castelnuovo, che tanti anni fa mi insegnò, insieme con moltissime altre cose, un'impazienza mai più sopita verso i passaggi superflui.

E dunque, passiamo al lavoro vero. Con un solo avvertimento. Questa ricerca è un tutto unitario. La prima parte è un po' più teorica, la seconda un po' più analitica: ma sono due fasi di un medesimo ragionamento – e come loro, ogni singolo capitolo. Idealmente, le pagine che seguono andrebbero lette dall'inizio alla fine.

Capitolo quarto

I. *Allegoria e modernità*. I.

«Chi non si è dato un po' da fare, e non ha avuto qualche esperienza, non caverà fuori nulla dal secondo *Faust*». Così Goethe, a Eckermann, nel febbraio del 1831: e a giudicare dai fraintendimenti che hanno accompagnato la ricezione del poema, fu una battuta davvero profetica. Ma fu anche una profezia un po' truccata, perché le difficoltà del *Faust* dipendono solo in piccola parte dalle esperienze del lettore - e molto, invece, dallo stesso Goethe, che optò qui, contrariamente al suo solito, per una struttura decisamente allegorica.

Ora, l'allegoria è una figura retorica particolare, che pone un problema di comprensione assai simile a quello del segno linguistico in quanto tale. In entrambi i casi abbiamo infatti un'entità linguistica a due facce (per il segno, significante-significato; per l'allegoria, significato letterale - significato allegorico), e un rapporto del tutto convenzionale tra i due diversi livelli. Dal significante «lupa», voglio dire, non c'è alcun modo di arrivare al significato che il termine possiede nella lingua italiana; e da questo significato letterale, a sua volta, non è possibile ricavare il significato allegorico del primo canto della *Commedia*. È un rapporto convenzionale, e dunque c'è un solo modo di passare da un livello all'altro del segno: conoscere per intero il codice cui esso appartiene. «Darsi da fare», direbbe Goethe: studiare.

Studiare. Ed è proprio di qui, dalla natura convenzionale del segno allegorico, che prende avvio una delle più celebri controversie dell'estetica moderna: il contrasto - particolarmente aspro proprio nell'età di Goethe - tra l'allegoria e il simbolo. In quanto convenzionale, l'allegoria acquista via via tutta una serie di connotazioni peggiorative: è una figura artificiale: meccanica: morta. L'uso strumentale del significato

letterale (ridotto a mero significante del secondo livello di senso) viene visto come un'umiliazione della realtà sensibile, e dunque della stessa sfera estetica, a tutto vantaggio di un'astrazione sempre un po' pedantesca. E infine, misfatto che li riassume un po' tutti, l'allegoria è una forma tendenzialmente denotativa, o univoca: riduce la pluralità semantica della letteratura, e ci lascia la miseria di un solo significato autorizzato.

Si potrebbe continuare. Ma è una storia assai nota, e qui segnalerò piuttosto l'inversione di tendenza che si è verificata nel nostro secolo: dai solitari tentativi di Benjamin su Baudelaire e il *Trauerspiel*, alle riletture dell'antitesi simbolo/allegoria di De Man e Culler, fino ai recenti studi goethiani di Schlaffer e Kruse, il Novecento ha decisamente revocato la condanna dell'allegoria, e ha visto anzi in questa figura il segno di una particolare autoconsapevolezza della letteratura moderna. Sfidando una tenace tradizione critica, che vedeva la grandezza del *Faust* nella sua natura non allegorica, Schlaffer e Kruse hanno così completamente reimpostato i termini del problema: non solo l'allegoria è con ogni evidenza la chiave di volta del secondo *Faust* – ma è giusto che lo sia. Che Goethe rinunci ai propri convincimenti teorici (favorevoli al simbolo), è un segno della sua intelligenza storica: del suo aver capito che l'allegoria è la *figura poetica della modernità*. E più esattamente: della modernità *capitalistica*.

Sul finire del primo atto, scrive Kruse, l'episodio della carta moneta sottolinea appunto la natura segnica (convenzionale: allegorica) che avrà la nuova forma di ricchezza; e quanto a Schlaffer, la sua detagliata lettura della mascherata allegorica come un grande mercato – dove tutto, persone comprese, è ormai offerto alla vendita – procede nella stessa direzione. Tra la forma interna dell'allegoria, e l'analisi marxiana della merce, prosegue poi Schlaffer, sviluppando delle intuizioni di Benjamin, esiste del resto un parallelismo strutturale. Al pari della merce, l'allegoria umanizza le cose (facendole muovere e parlare), e reifica per contro gli esseri umani. In entrambi i casi, inoltre, una realtà astratta (il valore di scambio; il significato allegorico) subordina e quasi nasconde la realtà concreta del valore d'uso e del significato letterale. E ci sono poi, naturalmente, gli «spettri» e i «geroglifici sociali» del primo libro

del *Capitale*; i «segreti», le «magie», i «feticci», gli oggetti «sensibilmente sovransensibili»...

La «critica dell'economia politica», conclude Schlaffer, potrebbe dunque a buon diritto essere ribattezzata «critica del mondo allegorico». E ha ragione: sul piano delle corrispondenze semantiche, il parallelismo tra allegoria e forma di merce è davvero indiscutibile. Ma quando da questo si passa ai nessi causali, le cose cambiano. A leggere che l'allegoria funziona come la merce, infatti, viene voglia di ribattere: e perché non il contrario? Perché parire dalla merce di Marx per spiegare l'allegoria di Goethe – e non invece da questa per spiegare quella?

Per Schlaffer, la risposta sta nella priorità dei rapporti sociali rispetto alle forme simboliche: un'impostazione che, in generale, condivido anch'io. Ma in questo caso specifico, devo confessare che mi viene in mente uno scenario del tutto diverso: un economista che si è formato su Goethe (e su Hegel, che in tema di allegoria la pensa allo stesso modo di Goethe), il quale si accinge a stendere l'esposizione preliminare della sua teoria: esposizione filosofica, e anche un bel po' letteraria, dove egli vuol mettere in luce i tratti enigmatici e disumani dei nuovi rapporti sociali. Nulla di strano, dunque, che egli sia in cerca di un'immagine-guida, che riassume efficacemente la sua posizione; e nulla di strano che egli la trovi nel campo semantico «rovesciamento del mondo sensibile» che per l'estetica tedesca caratterizza appunto l'allegoria: campo «disponibile» (*Il capitale*, alla fin fine, è ben stato scritto mezzo secolo *do-po* il *Faust*), e per di più già orientato in senso polemico.

Del resto, quando Schlaffer sottolinea le corrispondenze davvero straordinarie tra le descrizioni dell'allegoria e quelle della merce – bene, si tratta di un ottimo argomento *contro* la sua stessa tesi. La costruzione di una forma estetica consona a nuovi rapporti sociali è un processo lungo, accidentato, dove entrano in gioco eredità culturali di ogni genere, e prendono piede i tentativi più assurdi: che Goethe trovi – e subito! – la forma *perfettamente* appropriata alla realtà capitalistica è cosa talmente strana da apparire francamente incredibile. La perfezione si addice poco alla storia, e meno ancora al materialismo: se si tiene all'uno e all'altra, ogni volta che incontriamo qualcosa che le somiglia è più ragionevole pensare a un'*imitazione*, consapevole o meno, che non a un processo autonomo di duplicazione in sfere diverse.

Se questo è vero, allora il nesso causale istituito da Schlaffer si rovescia, e l'allegoria diventa l'*explicans* di un *explicandum* che, beninteso, non è l'esistenza delle merci, ma le formulazioni polemiche e paradossali dei primi capitoli del *Capitale*. Non appena si approfondisce un po' il discorso, del resto, il parallelo costruito da Schlaffer vacilla. Per Marx, ad esempio, le merci si possono scambiare perché sono qualitativamente diverse, e quantitativamente eguali: ma in campo semantico non c'è modo di riprodurre la distinzione tra quantità e qualità. Ancora, l'equivalenza tra le merci poggia per Marx sulle eguali quantità di lavoro in esse incorporate: ma di nuovo, l'idea di lavoro incorporato non ha nessun senso nell'ambito dell'allegoria. E se questo cade, cade anche la teoria del valore-lavoro, e del feticismo delle merci: viene cioè meno, giusta o sbagliata che sia, l'intera teoria marxiana: e restano, per l'ap-punto, solo le analogie di formulazione.

Per trovare un nesso tra allegoria e modernità dovremo dunque cambiare strada. E tanto vale affrontare subito la difficoltà principale dell'impresa.

2. «E dunque dovrete conoscerci».

Accade con le allegorie, dicevo all'inizio di questo capitolo, come con ogni segno linguistico: e più esattamente, come con le parole di una lingua straniera. Dapprima, sono del tutto incomprensibili; e poi, trovato il codice, diventano perfettamente chiare. «Come per il *Flaute magico*, - dice Goethe a Eckermann nel gennaio del 1827, - il significato profondo [del *Faust*] non sfuggirà agli iniziati»: e il *Flaute*, con la sua antitesi senz'ombre tra la Notte e la Luce, è davvero un ottimo esempio di una figura che non ama le vie di mezzo.

Secca contrapposizione tra ignoranza e certezza, dunque: che la cosa venga poi vista come la morte dell'arte, o come la lucida presa d'atto della sua natura convenzionale, così stanno le cose per l'allegoria. Ma stanno così anche per il *Faust*? Non direi proprio. Anziché presentarci la netta alternativa di oscurità e chiarezza, il poema si colloca in una sorta di terra di nessuno, dove i significati figurati si accavallano l'uno sull'altro senza più alcun controllo. Vi accade, in grande, quel che av-

viene in forma concentrata nella mascherata allegorica della scena «Ampia sala». In principio, via via che le varie figure fanno il loro ingresso, un Araldo ne spiega il significato; e anzi, è lì a ribadire che l'allegoria esige, come dire, un'interpretazione ufficiale da parte di chi ne conosce il codice: «Quelle che vengono ora, non sapreste riconoscerle...» (v. 5345); «È un mostro: e tuttavia ve ne darò la chiave...» (v. 5398).

Sembra che tutto proceda come deve. Ma a un certo punto, le capacità esplicative dell'Araldo si inceppano:

Fantasmî aerei, temo,
entrano per le finestre,
e da spiriti e magie
non saprei come scamparvi.
Era già sospetto quel nano,
ma ecco, un fiume grandioso precipita.
Il significato delle figure
vorrei spiegarlo, è mio dovere.
Ma quel che comprendere non so
nemmeno so come chiarirlo.

(vv. 5500-9).

Vorrei spiegarle, è mio dovere... Il responsabile di tanta perplessità, l'Adolescente Auriga, sfida l'Araldo:

Forza, Araldo! a tuo modo,
prima che voliamo via da voi,
tira fuori quello che siamo.
Perché noi siamo allegorie,
e dunque dovrete conoscerci.

(vv. 5528-32).

E invece nulla. L'Araldo prova a seguire una via indiretta («Non saprei dire il tuo nome; | però potrei descriverti»: vv. 5533-34), ma è perfettamente inutile: tra significato letterale e significato allegorico, lo sappiamo, c'è un legame puramente convenzionale, e la descrizione dell'uno non offre alcun indizio sul contenuto dell'altro. Nello sprezzante congedo dell'Adolescente Auriga:

Certo, certo, maschere ne sai annunciare.
Ma non è compito di araldo di corte penetrare
sotto l'involucro l'essenza;
per questo, si esige una vista più acuta.

(vv. 5606-9).

Tornerò tra poco su ciò che mette fuori gioco l'Araldo. Qui, diciamo intanto che la scena più programmaticamente allegorica del *Faust* si apre in un clima di totale fiducia nell'interpretazione univoca – e si chiude nella più totale perplessità. Che cosa succede, infatti, quando non si riesce a capire un'allegoria?

Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*:

[Al contrario del simbolo] l'allegoria non può essere certo opera del solo genio. Essa è fondata su una tradizione stabilita, e ha sempre un significato determinato, chiaramente spiegabile [...] anzi, sia come concetto che come pratica l'allegoria è sempre legata con una certa dogmatica¹.

L'allegoria è fondata su una tradizione, e ha dunque sempre un significato determinato... Dentro la tradizione, insomma, c'è la certezza, l'univocità del segno allegorico. Ma fuori? Che succede (ancora Gadamer) «nel XIX secolo», quando «il patrimonio mitologico-storico della tradizione non è più un possesso comunemente e indiscutibilmente condiviso»? Come leggere quei segni che non costituiscono più un legame vivente con il passato, ma un repertorio sconcertante e remoto?

Per Gadamer, la risposta è semplice, e perfettamente logica. Quando la chiave dell'allegoria si perde, questa figura ammutolisce, e le subentrano i segni nuovi propugnati dall'estetica del simbolo. Ma può accadere, e in realtà è accaduto, anche l'esatto contrario:

Le numerose oscurità intorno alla connessione tra significato e segno [...] non intimidivano, bensì incoraggiavano a promuovere a simboli qualità sempre più remote dell'oggetto rappresentativo, allo scopo di superare, mediante sempre nuove escogitazioni, persino gli egizi. A ciò si aggiungeva la forza dogmatica dei significati tramandati dagli antichi, tanto che un'unica e medesima cosa può simboleggiare sia una virtù sia un vizio, e quindi, in definitiva, tutto².

Escogitazioni senza vincoli e senza fine: incontriamo qui, chiosa Benjamin, le «antinomie dell'allegorico», dove «ogni personaggio,

¹ H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, 1960, trad. it. Bompiani, Milano 1983, p. 108.

² *Ibid.*, p. 167.

³ Giehlow, *Die Hypergraphenbende des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, citato da W. Benjamin nelle *Origini del dramma barocco tedesco*, 1928, trad. it. Einaudi, Torino 1971, p. 184.

qualsivoglia cosa, qualsiasi situazione possono significarne un'altra qualsiasi»⁴. Altro che silenzio dell'allegoria, dunque. Spezzatasi la «tradizione stabilita» di Gadamer, i vecchi segni non tacciono affatto: semmai, parlano a voce ancora più alta. Si sono trasformati in altrettanti geroglifici, e sembrano dire all'interprete: qui c'è un segno, e c'è dunque di sicuro anche un significato: ma poiché la chiave è ormai perduta, sei libero di interpretarlo come vuoi. Situazione meravigliosa: certezza di senso – e totale libertà di scelta. È una lingua magica, che pronuncia solo le parole desiderate da chi ascolta. «Quando nel 1822 Champollion decifrò i geroglifici, – racconta Blumenberg, e la cosa non sorprende, – per lo spirito romantico fu quasi una delusione»⁵.

Un'unica e medesima cosa che può simboleggiare sia una virtù sia un vizio, e quindi in definitiva tutto. La soggettività moderna ha preso coraggio, e gioca senza timore con i segni della classicità. Secondo Blumenberg, è un'idea che dev'essersi presentata a Goethe fin dalla prima gioventù:

Il *Gründliches mythologisches Lexicon* (Completo lessico mitologico) di Benjamin Hederich, pubblicato nel 1724, era accessibile a Goethe [...]. L'articolo [su Prometeo] chiude, come tutti gli altri, riportando vari scioglimenti allegorici del mitologema, ma non senza rivolgere al lettore, nell'ultima frase, un incoraggiamento sorprendente dopo tanta pedante acrobazia: «Ognuno può farsi parecchie interpretazioni del genere». [...] Ci si può immaginare come Goethe, arrivato a questa conclusione, debba essersi sentito chiamato personalmente in causa⁶.

⁴ *Ibid.*

⁵ H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, 1981, trad. it. il Mulino, Bologna 1984, p. 273. Qualche decennio più tardi, Melville e Hawthorne ancora insistono nelle interpretazioni «simboliche» dei geroglifici che Champollion aveva privato di ogni fondamento: «Per loro, l'ambiguità era l'aspetto essenziale dei geroglifici, l'equivalente linguistico di un mondo enigmatico, la cui forma era così varia da permettere qualsivoglia interpretazione [...] Per Hawthorne e Melville, la lettura scientifica di Champollion non toglieva né valore né significato a quattro secoli di interpretazioni metafisiche dei geroglifici». J. T. Irwin, *American Heresies*, 1980, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1983, p. 239: «Come può l'illuminato Ishmael – leggiamo nel capitolo "La prateria" – sperare di leggere il tremendo caldaio della fronte del capodoglio? Io non faccio che mettervela innanzi, questa fronte. Voi leggetela, se potete». *Read it, if you can*. Suona come una sfida: e lo è; se il lettore aspira a un significato certo. Ma se si accontenta di un senso «soggettivo», allora il caldaio del mondo naturale non è tremendo per la sua impenetrabilità – ma per quanto sono numerosi i significati che gli si possono attribuire. E infatti Ishmael, per quanto «illettrato», quando si tratta di leggere non si tira mai indietro.

⁶ H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, 1979, trad. it. il Mulino, Bologna 1991, pp. 483-84.

Una reazione a catena di interpretazioni soggettive. Il libro di Blumenberg non sviluppa questa ipotesi in direzione del *Faust*; ma vi aveva già pensato, pochi mesi dopo la pubblicazione del poema, uno dei suoi primissimi esegeti. Con una trovata davvero notevole, il *Commentar* di Loewe decide infatti di tagliare l'allegoria a metà: offre un puntiglioso glossario mitico-storico delle figure del *Faust* - ma non si arrischia minimamente a definirne il significato all'interno dell'opera. Mi limiterò al «significato letterale», avverte subito l'autore: perché è inevitabile, e anzi è bene, che quello allegorico si diversifichi poi «a seconda del livello di cultura di ogni lettore»⁷.

Un'allegoria diversificata, priva di univocità: *polisemica*. È una situazione paradossale, in cui l'allegoria sembra avere come tradito la propria missione. E se c'è chi decide di lasciar perdere l'ermeneutica, e abbandonarsi felicemente «al momento pittorico della poesia [...] questo ornamento indicibilmente ricco, variopinto, sensibile»⁸, la reazione più diffusa è tuttavia diversa. In un misto di sconcerto e ammirazione, si riconosce che la polisemia del *Faust* finirà col generare - nella profetica immagine di un commentatore di metà secolo - un esercito sempre più sterminato di esegeti:

Se venti degli uomini più acuti scrivessero ognuno la sua interpretazione del secondo *Faust*, se ne troverebbero facilmente altri venti, ognuno dei quali porterebbe alla luce qualcosa cui nessuno dei primi venti aveva pensato⁹.

Venti interpretazioni; poi altre venti; poi... E molte di queste, diciamo la verità, davvero bizzarre. Ha ragione Jens Kruse, a definire la ricezione del poema di Goethe «una storia di fraintendimenti»¹⁰. Eppure, come dire, *i fraintendimenti si addicono al Faust*: anziché indebolirne l'efficacia, lo hanno circondato di un immenso alone semantico, facen-

⁷ Loewe, *Commentar zum zweiten Theile des Goethe'schen Faust* cit., pp. 2-3.

⁸ *Weisse, Kritik und Erläuterung des Goethe'schen Faust* cit., p. 74. Nel 1844, l'estensione di un commento indirizzato alle signore ammetterà candidamente di non possedere le conoscenze mitologiche necessarie a comprendere la «Notte Classica di Valpurga»: «Per quel che riguarda questa parte della poesia, posso dunque solo consigliare di gustare ciò che ci parla direttamente grazie alla sua freschezza poetica...» (von Sallet, *Zur Erläuterung des zweiten Theiles vom Goethe'schen Faust. Für Frauen geschrieben* cit., p. 19).

⁹ A. Schneiter, *Der Zweite Theil des Goethe'schen Faust*, F. Manke, Jena 1858, p. x.

¹⁰ Kruse, *Die Tanz der Zeichen* cit., pp. 1-2.

done un'opera davvero unica nella storia della letteratura occidentale. Perché questa è appunto la grande invenzione di Goethe: aver costruito, col secondo *Faust*, un meccanismo che permette di sbagliare. Un altro snodo analitico, e ne ripareremo.

3. *Il segno impazzito.*

Nel *Faust*, l'allegoria è un messaggio proveniente dall'antichità; dal mondo delle ombre. Per Hawthorne e Melville si tratta invece di una convenzione ancora ben viva nella cultura che li circonda, e le cui peripezie semantiche sono tutt'altro che indolori. Nella *Lettera scarlatta* e in *Moby Dick*, il passaggio dall'univoco al polisenso assume così l'aspetto di un vero e proprio salto d'epoca: che ha per protagonisti, contrariamente al solito, non tanto i personaggi, bensì i segni della narrazione.

Son cose note. All'inizio, la «A» di Hester Prynne è il segno di una condanna - e anzi, è la condanna stessa fatta segno. Nel secondo capitolo del libro, Hester può lasciare la prigione dalla pesante porta di quercia, che sorge sulla piazza del mercato, perché in realtà continua a portarsela appresso, appuntata sul petto: ed è una catena semiotica così pesante, quella lettera ricamata, che non c'è mai bisogno (neanche una volta, in tutto il romanzo!) di rendere esplicito il legame tra il significante «A» e il significato «adultera». Questa sì che è un'allegoria, viene da dire: un segno univoco, inflessibile, che definisce e incasella una volta per tutte.

Per una buona metà della storia, tutto concorre a irrigidire l'univocità del segno-prigione: le voci dei concittadini, e l'aspetto della piccola Pearl; le accuse esplicite, e gli sguardi casuali. Ma poi, poco a poco, un secondo livello semantico si affianca al primo. Pearl (come in seguito Queequeg), assume la forma interrogativa di un «geroglifico vivente». Le dicerie sulla lettera cominciano a complicarsi, e poi a contraddirsi. La «fantasia lussureggiante» del ricamo di Hester, inizialmente confinata al piano del significante, invade quello del significato. Infine, da elemento costitutivo della sfera pubblica, la lettera scarlatta si trasforma in una «leggenda» privata: stratificata, mutevole, diversa a seconda delle persone e dei luoghi - e che, in fondo, nessuno ha più interesse a

controllare. E così, quella «A» comincia a voler dire abile; poi ammirabile; poi angelo...

Da Adultera, ad Angelo. L'antitesi etica, qui, è così netta da riuscire indimenticabile; eppure, non è forse la cosa piú importante. Al di là del capovolgimento dei valori, *La lettera scarlatta* indica infatti un processo meno vistoso, ma piú nuovo, e potenzialmente molto piú esplosivo: *una deriva semantica neutra del segno allegorico*, che non passa solo dall'univoco all'univoco di segno contrario (come nella peripezia della tragedia barocca), ma alla polisemia di tanti percorsi indipendenti, e in fondo equivalenti tra loro. È una tendenza confermata, un anno piú tardi, dal romanzo di Melville: dove Moby Dick, che è all'inizio «il male personificato», non diventa poi «il bene» (Adultera/Angelo), ma sparpaglia il suo significato nella nebulosa della «bianchezza della balena», o nelle riflessioni della cetologia, o infine, nelle letture centrifughe ed equivalenti del capitolo «Il doblone».

In Hawthorne e Melville, insomma, l'allegoria perde la sua univocità: l'allegoria «impazzisce», nella bella metafora di Marcello Pagnini, e dall'incontro di significati diversi nasce la grande, complessa poesia del Rinascimento Americano¹¹. Vero. Ma la vittoria della polisemia va anche al di là della letteratura. Quando il rapporto tra le parole e le cose si apre a così tante interpretazioni, vuol dire che qualcosa di importante sta sfuggendo al controllo dell'autorità. Grazie al medium proteiforme dell'oralità, scrive Alessandro Portelli¹², i segni si stanno affrancando dalla «tradizione stabilita» di Gadamer, e permettono a persone diverse di pensarla in modi diversi. Quando quella «A» può voler dire anche Abile, è nata la libertà d'opinione.

Il linguaggio si affranca dalla tradizione stabilita... Ci sarebbe, beninteso, un modo ben piú netto di tagliare questo legame:

«Non volgiamoci indietro, - rispose Hester Prynne. - Il passato è morto! Perché mai dovremmo pensarci proprio adesso? Guarda! Con questo gesto simbolico io lo disfo, e sarà come se non fosse mai esistito!»

¹¹ M. Pagnini, *Struttura semantica del grande simbolismo americano*, in Id., *Critica della funzionalità*, Einaudi, Torino 1970, pp. 192 sgg.

¹² Portelli, *Il testo e la voce cit.*, pp. 42-52.

Così dicendo, aprì il fermaglio della lettera scarlatta, e, strappandosela dal petto, la gettò lontana, tra le foglie secche... (*La lettera scarlatta*, 18).

Seppellire i segni del passato tra le foglie secche. Ma arriva subito Pearl, e costringe la madre a raccogliere la lettera, e rimettersela al petto; e sebbene Hester decida all'istante di gettarla nell'oceano (la lettera, non la bambina), «che se la inghiotta per sempre» (*ibid.*, 19), pure, chissà perché, la cosa non avviene, e la «A» resta con lei fino alla morte (e oltre: verrà scolpita sulla sua pietra tombale). Ed è così anche in Melville: dove l'oceano si rifiuta una seconda volta di inghiottire allegorie, e Moby Dick resta in vita (tranne che nelle riduzioni per l'infanzia), a portare in giro per il mondo la sua enigmatica polisemia.

No, i vecchi segni non scompaiono: sdoppiano il proprio senso, lo tradiscono, lo deformano - ma non se ne vanno. Per quanto l'America sia libera dai «castelli in rovina» della poesia di Goethe, non riesce neanche lei a vivere indisturbata dai «ricordi inutili, e vane contese» del mondo passato. È la forma piú complessa e affascinante della contemporaneità del non-contemporaneo: quando il paradosso di Bloch penetra fin dentro la figuratività dell'opera, e fa convivere all'interno dello stesso segno *significati di epoche diverse*.

E qui, ancora una volta, emerge tutta la differenza tra le due grandi narrazioni dell'occidente moderno. Da una parte, il romanzo: che inventa un nuovo linguaggio. Dall'altra, l'epica: che compie invece *una nuova lettura di quello vecchio*. Nel primo caso, abbiamo la superiore compattezza di un mondo dove tutti parlano la stessa lingua, e vivono nella stessa epoca. Nel secondo, per converso, la peculiare *storicità* di un universo dove i fossili di età remote coesistono con le creature di mondi a venire. In questa vasta stratificazione simbolica, non c'è traccia di quella grande invenzione romanzesca che è il «presente»: il breve giro di tempo - un anno, una gioventù, una generazione - che reca in sé un intero destino. Nell'epos, in realtà, il presente non esiste. *Alles Vergangliche | Ist nur ein Gleichnis*, recitano gli ultimi versi del *Faust*: «Tutto quel che è passeggero, È solo un'allegoria»: una figura, un ponte incerto gettato tra passato e futuro; tra Elena, e l'Olanda; tra le Madri, e Homunculus. È già la grande polarità modernista di Arcaismo e Utopia: e per l'oggi, nulla.

4. *Allegoria e modernità*. II.

Allegoria impazzita, abbiamo detto. Un difetto? No, questa fonte di continui fraintendimenti non indica una debolezza del *Faust* o di *Moby Dick*. È semmai la spia di una vicenda a prima vista davvero incredibile: di una civiltà che si è riconosciuta nelle opere mondo per due ragioni esattamente opposte. Vi si è riconosciuta una prima volta perché esse si presentano come grandi allegorie, e promettono dunque la rivelazione che è del testo sacro: la certezza che affonda le sue radici nella tradizione stabilita del più lontano passato. Ma vi si è poi riconosciuta una seconda volta – con conseguenze ancor più durature – per la polisemia illimitata che apre questi testi a innumerevoli interpretazioni future, e ne fa dunque le prime opere aperte dell'Occidente moderno. In una divisione del lavoro di straordinaria efficacia, il testo sacro sovrasta il lettore, e lo rassicura: mentre l'opera aperta lo libera, e gli concede, come il doblone di Melville, di «specchiarsi nei misteri del proprio Sé».

Siamo così tornati, per tutt'altra via, alle questioni trattate nel terzo capitolo, in tema di polifonia. Ma c'è un problema. Mentre la storia della polifonia era segnata da una progressiva *riduzione* del procedimento, nel caso dell'allegoria assistiamo invece all'*aumento* della polisemia. Le opere mondo sembrano dunque inviarcì due segnali contraddittori. O mi sono sbagliato, o devo spiegare il perché.

Diciamo allora, per cominciare, che polifonia e polisemia non sono la stessa cosa. La prima si costruisce da sé i segni di cui ha bisogno; l'altra, invece, può manifestarsi solo a partire da un segno già esistente – Auriga, lettera ricamata, balena, o quello che sia. «Ecco un'altra interpretazione ancora, – ci dice Melville nel "Doblone": – ma il testo resta uno». *Another rendering; but still one text*. La libertà semantica dell'allegoria può essere molto ampia: ma trova pur sempre un limite nel fatto (che tornerà con effetto folgorante in Franz Kafka) che il suo punto di partenza è uno, e immutabile. Ed è per questo, credo, che l'allegoria non subisce la «riduzione» che era toccata in sorte alla polifonia: non ce n'è bisogno, perché l'allegoria porta *dentro di sé* il meccanismo che la

tiene sotto controllo. Può esser lasciata più libera della polifonia – perché è per sua natura *meno libera*.

Sarà forse, questa duplicità retorica, il segno di un'analoga duplicità dei rapporti sociali? Karl Mannheim:

La moderna società economica (appunto perché gli obblighi imposti dall'economia penetrano sempre più nelle singole attività dell'agire quotidiano) «si può permettere» di lasciare una sempre maggiore libertà alle «ideologie»¹³.

L'intransigenza simbolica, prosegue Mannheim, è tipica delle società economicamente fragili: che si «tengono insieme» con l'ortodossia, e devono dunque reprimere l'autonomia della sfera culturale. Ma una volta istituito il mutuo vincolo dell'economia capitalistica (il doblone...), le catene ideologiche possono sciogliersi, e la società può aprirsi alle operazioni simboliche più diverse. È diventata *più forte*: e può dunque essere anche *più libera*¹⁴. L'allegoria, che reca dentro di sé questo miscuglio di vincolo e libertà, è la figura che meglio rappresenta tale stato di cose, e che apre dunque la strada a ogni altra forma di polisemia. Essa annuncia l'arte del Novecento di cui parlerà Edgar Wind: la «splendida superfluità [che] è ormai bene accettata, perché ha perso il suo pungiglione»¹⁵. È il segno di una sfera culturale «neutralizzata»: dove tutto è possibile – *polisemia, polifonia* – perché nulla ha più importanza¹⁶.

¹³ K. Mannheim, *Essenza e significato dell'ambizione economica*, 1930, trad. it. in *Id., Sociologia della conoscenza*, Dedalo, Bari 1974, p. 286.

¹⁴ Che il rafforzamento del capitalismo non implichi un «allineamento» della sfera culturale, ma esattamente l'opposto, è cosa che la critica marxista, per amore di totalità, si è spesso ostinata a negare. Per citare solo i migliori: «Nello stadio attuale l'artista ha una libertà assai minore di quanto Hegel potesse pensare all'inizio dell'era liberale» (T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, 1949, trad. it. Einaudi, Torino 1959, p. 23). «Oggi dobbiamo chiederci se la logica del tardo capitalismo non abbia appunto distrutto la "semi-autonomia" della sfera culturale» (F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, in «New Left Review», 146, 1984, p. 87). «Il capitalismo del Novecento ha "ritruffato" economia e cultura sussumendo la sfera culturale sotto quella economica» (A. Huyssen, *After the Great Divide*, Indiana University Press, Bloomington 1986, p. 21).

¹⁵ E. Wind, *Arte e anarchia*, 1963, trad. it. Adelphi, Milano 1986, p. 30.
¹⁶ «Il razionalismo del XVIII secolo – scrive Henry Kamen – sosteneva la tolleranza non perché essa fosse essenziale alla religione, ma perché la religione stessa era inessenziale» (*Nascita della tolleranza*, 1967, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1967, p. 24). «L'intolleranza – osserva per parte sua John Stuart Mill – è così conaturata all'umanità, in tutto ciò cui essa tiene veramente, che la libertà di culto non si è potuta davvero realizzare che là dove l'indifferenza religiosa ha fatto pesare la propria influenza» (*On Liberty*, 1859, Collins, Glasgow 1962, p. 133).

Obblighi imposti dall'economia, dunque; e libertà delle ideologie. Ora, c'è un oggetto, un oggetto molto particolare, che condensa in sé la formula di Mannheim, con tutti i suoi paradossi: il denaro. Per un verso, nel mondo borghese, il denaro è davvero «obbligatorio»: «è il vincolo che mi unisce alla vita umana, - scrive il giovane Marx: - che unisce a me la società, che mi collega con la natura e con gli uomini»¹⁷. Poiché però il denaro «si scambia non con determinate qualità, né con una cosa determinata [...] ma con l'intero mondo oggettivo, umano e naturale»¹⁸, i contenuti concreti che esso assume restano del tutto impregiudicati: aperti alla volontà, al desiderio, al capriccio di ogni singolo individuo.

Obblighi imposti dal denaro, insomma; e libertà del suo uso. È il paradosso del «mondo dualistico» di Ernest Gellner, che incontreremo nell'*Ulisse*. Ed era già la stranezza dell'«allegoria impazzita» (obbligatorietà del segno tramandato: libertà della sua interpretazione), e del secondo Faust. In Goethe, anzi, la vecchia decifrazione allegorica dell'Araldo si inceppa appunto davanti a Pluto, il dio della Ricchezza. Ricchezza sfarzosa, in principio: collane, gioielli, preziosi. Poi, ricchezza come oro. Infine - ma i passaggi sono tutti rapidissimi - ricchezza come cartamoneta. È una girandola di segni e metamorfosi che l'Araldo non comprende, e che nel mondo tardo-feudale dell'Impero, come è da aspettarsi, produce conflitto e disgregazione. Ma nel ramo centrale dell'intreccio, la ricchezza che attende di essere investita diventa viceversa una potenza creativa: spinge «la fantasia al suo volo più alto», spiega Faust all'Imperatore, e incute «fiducia illimitata in ciò che è senza limiti» (vv. 6115, 6118). E poco dopo, rivolgendosi a Mefisto:

Non hai riflettuto, compare,
dove le arti tue ci portano:
l'abbiamo fatto ricco, l'Imperatore,
e adesso ci tocca divertirlo. (vv. 6189-92).

E adesso ci tocca divertirlo... È il capriccio di un sovrano che ha finalmente quattro soldi da spendere? Sì, ma il capriccio si chiama Elena

¹⁷ K. Marx, *Denaro*, in Id., *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. it. Einaudi, Torino 1968, p. 154.

¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

di Grecia: e condurrà Faust alle Madri, alla «Notte Classica di Valpurga», a Elena, a Euforione... Si sarebbe mai messa in moto, la macchina senza limiti del secondo Faust, senza quei primi biglietti di banca?

5. «Le forme infinite però non esistono...»

Quanto più la letteratura è superflua ai fini della coesione sociale - suona la tesi del paragrafo precedente - tanto più libera diventa la sua forma, e la sua interpretazione. Tramonta il testo sacro: il libro che deve tenere unita la società, ed esige perciò un'interpretazione univoca. Nasce l'opera mondo: che non ha responsabilità «politiche», e permette dunque il moltiplicarsi delle letture¹⁹. Beninteso, la letteratura stava svolgendo da tempo verso la periferia del sistema culturale. Ma la *Wirkungsgeschichte* del Faust - dove l'eccezionale prestigio dell'opera si accompagna alle elucubrazioni più inverosimili - conferisce a tale mutamento il sapore dell'ineluttabile. Nelle parole del *Commentar* di Loewe, ognuno troverà nel poema una verità diversa; e tutte andranno bene. E da questa polverizzazione del pubblico dell'opera mondo partirò per tirare qualche conclusione provvisoria.

La prima scena del primo Faust, il «Prologo in teatro», è dedicata quasi per intero a una discussione tra il Poeta e il Direttore sulla natura del pubblico moderno. «Ah, non parlarmi di quella folla così eterogenea, - esclama subito il Poeta, - Che al solo vederla, lo spirito fugge via» (vv. 59-60). Il pubblico di massa, che «fa a spintoni davanti alla cassa» con un «odioso strepito confuso» è l'esatto opposto della sua arte: un'accozzaglia di impulsi casuali, laddove quella è unità, «consonanza che viene dall'anima». Il Direttore ascolta, ma poi cerca di sdrammatizzare:

¹⁹ Sia chiaro, l'essenziale non è che un testo sia «sacro» nel senso della dogmatica religiosa, ma che abbia una funzione socialmente decisiva. Il *Trattato Teologico-Politico* di Spinoza, ad esempio, muove dal presupposto che la legge civile sia molto più necessaria della Scrittura alla stabilità dello Stato moderno: ne consegue che la legge esige un'interpretazione certa (da «testo sacro»), mentre la Scrittura viene «neutralizzata», e si apre alla libera interpretazione individuale.

Che gli passino davanti agli occhi molte cose,
che la folla se ne possa restare a bocca aperta,
e allora avrete il massimo successo,
sarete adoratissimo.

Alla massa va bene soltanto una massa di roba:
chiunque, alla fine, qualcosa per sé ce la trova.
Chi dà molto, dà qualcosa per tutti
e ognuno esce di qui soddisfatto.

Vuol dare un pezzo? Io dia in pezzi, subito!

Le riesce di sicuro, un intruglio del genere.

Facile a escogitare, facile a servire.

Perché dargli un tutto unitario?

Tanto il pubblico glielo mette in briciole.

(vv. 91-103).

Il Poeta, naturalmente, non tollera tali consigli: e in questo, come nell'atteggiamento generale verso la folla, è assai vicino alla voce che parla nella «Dedica» del *Faust*²⁰ – e quindi, si aggiunge di solito, allo stesso Goethe. Sarà. Però, il Goethe che scrive il *Faust* è d'accordo col Direttore. Si rileggano quei suggerimenti: molte cose, e tali da sbalordire; registri diseguali, per gusti diversi; una struttura episodica, dove ognuno trovi qualcosa per sé; un'opera che non può essere un tutto organico, e che infatti anche il più scrupoloso dei registi è costretto a fare a pezzi...

Era un modo ironico di prepararci al secondo *Faust*, quello di farlo annunciare da un piccolo capitalista delle lettere? Ipotesi deliziosa, ma implausibile. Nel 1798, quando stende il «Prologo in teatro», Goethe non ha idea di quel che succederà al *Faust*, ed è dunque assai più probabile che il Direttore sia lì per dar voce a quella tendenza verso l'atomizzazione sociale che – dalla rivoluzione francese in avanti – costituisce una delle grandi preoccupazioni di Goethe. Eppure, resta il fatto che l'autore del secondo *Faust* segue questi consigli a prima vista spregioli. Che cosa è dunque successo?

È successo quel che abbiamo ormai incontrato più di una volta in sede analitica: che le componenti fondamentali dell'epica moderna non

²⁰ «Non udranno i miei canti a venire | le anime, cui i primi cantai; | è dissolta la folla degli amici, | l'eco prima, ah!, perduta. | Il mio compianto suona a ignota moltitudine, | anche il suo plauso mi pesa sul cuore, | e quanti un giorno furono felici dei miei versi, | se pure vivi, errano per il mondo dispersi» (vv. 17-24).

emergono come *novità desiderabili*, bensì come *problemi da risolvere*. L'eroe ricettivo-universale fa la sua comparsa come un chiacchierone un po' ozioso; la polifonia, come baccano infernale; la trama episodica, come sfasciarsi dell'azione; l'allegoria, come incomprensibile retaggio del passato. E ora, la struttura d'insieme del *Faust* si annuncia in una poetica di ispirazione mercantile, che ne pone in primo piano la natura meccanica. Sono le tracce visibili dell'evoluzione letteraria, ho detto più volte: i segni di un processo storico, vincolato, che deve accettare i materiali che gli capitano fra le mani, e cercare di trarne il miglior partito possibile. E c'è anche la cattiva stella di una forma ereditata, che si ostina a esistere in dissidio con i suoi tempi, e si trova così a lavorare in una situazione singolarmente ostica. E infatti, la struttura complessiva dell'opera mondo è un eccellente esempio di una difficoltà che due secoli di lavoro non sono ancora riusciti a superare del tutto.

Torniamo un attimo al «Prologo in teatro». Da una parte, il Poeta: portavoce dell'opera come «ein Ganzes», un tutto unitario. Dall'altra, il Direttore: sostenitore dell'opera «in Stücken», in pezzi. Forma organica contro costruzione meccanica, come si comincia a dire tra Sette e Ottocento: e il *Faust* (e *Moby Dick*, e *Boward e Pécuchet*), via via che procede, inclina sempre più chiaramente verso il meccanico. Lo spunto iniziale si dissecca e si perde; le nuove parti si assommano senza legarsi l'una all'altra. A livello tematico, l'elemento naturale dilegua, e sulla scena si accalcano forme morte, artificiali, museali. Figure, direbbe Spengler, da *Zivilisation*:

La *Zivilisation* è il destino inevitabile della *Kultur* [...] Le *Zivilisationen* sono quanto di più esteriore e artificiale possa creare l'umanità nel suo sviluppo. Sono una conclusione, il divenuto che segue al divenire, la morte che segue la vita, la rigidità che segue l'espansione [...] Sono una fine irrevocabile, e che viene raggiunta ogni volta per una necessità storica interiore²¹.

La morte che segue la vita... Ma è una morte imbalsamata, che antiquari ingegnosi trasformano in un balletto di spettri:

²¹ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, 1918, trad. inglese Allen & Unwin, London 1926, pp. 31-32.

Questa fine è un tramonto che si riflette entro forme ravvivate per un attimo da pedanti o da eclettici - sí che il mondo dell'arte risulta dominato da una mezza serietà, da una genuinità alquanto dubbia. Ecco la nostra condizione, oggi: giochiamo ad un gioco noioso, con forme morte, per tenere in vita l'illusione di un'arte viva²⁷.

Ci sono tutte, le accuse rivolte al *Faust*, e poi a *Moby Dick*, *Bowward e Pécuchet*, *Ulisse*, i *Cantos*, *La terra desolata*: pedanteria, eclettismo, gioco noioso, forme morte, poca serietà, artificio, esteriotà... Tutto vero, a parer mio. Non è nell'analisi che Spengler sbaglia: non è nella fenomenologia della forma meccanica. Su questo piano sbaglia immensamente di piú chi vuole dimostrare a tutti i costi che *Faust* non è allegorico, *Bowward* non è noioso, *Ulisse* non è poco serio, o *Moby Dick* non è disomogeneo. Figuriamoci.

«Non si toglie nulla al romanzo di Melville, - ha scritto Richard Chase, - se si ammette che è "costruito", e "tenuto insieme"». Giusto, invece di perder tempo a negare l'evidenza, molto meglio accettare la forma meccanica come un dato di fatto, e vedere piuttosto quanto essa abbia di promettente, e di liberatorio persino. Edgar Morin:

È interessante che un sistema sia nel contempo qualcosa di piú e qualcosa di meno di quella che potrebbe venir definita come la somma delle sue parti. In che senso è qualcosa di meno? Nel senso che l'organizzazione impone dei vincoli che inibiscono tante potenzialità che si trovano nelle varie parti. E questo accade in tutte le organizzazioni, comprese le organizzazioni sociali²⁸.

L'organizzazione impone dei vincoli: e cosí la forma organica. Quella meccanica invece, con le sue parti costruite una alla volta, come gli atti del *Faust*, o i capitoli di *Bowward* e dell'*Ulisse*, lascia piú libertà - piú spazio all'esperimento. Scrive Staiger:

Da un organismo non si possono tagliare via grossi pezzi senza mettere in pericolo la vita del tutto. L'*Iliade* tuttavia potrebbe essere ridotta alla metà o addirittura a un terzo senza che nessuno, che non conosca il resto, se ne accorga²⁹.

²⁷ *Ibid.*, p. 207.

²⁸ E. Morin, *Le vie della complessità*, in G. Bocchi e M. Ceruti (a cura di), *La sfida della complessità*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 51.

²⁹ Staiger, *Fondamenti della poetica* cit., p. 86.

Una forma che è libera di tagliare. E soprattutto: che è libera di *aggingere*. Di aggiungere una sezione in cui si esperimenti con la polifonia; poi un'altra, che parli del denaro e dell'allegoria; poi un'altra, sulla crescita del sistema-mondo... «E voi dategli di piú, sempre di piú», diceva il Direttore del «Prologo». E Staiger:

Il principio compositivo veramente epico è l'addizione semplice. In piccolo come in grande vengono messe insieme parti autonome³⁰.

All'insegna dell'addizionalità, - aggiunge Daniel Madelenat, - (addizionalità dei versi, degli episodi, dei temi) la monumentalità dello spazio epico rivela la sua fecondità: grazie al *collage*, al montaggio, o alla giustapposizione, esso si apre a una crescita continua³¹.

Una forma in crescita continua: che «non deve escludere alcunché - Ezra Pound - soltanto perché "non c'entra"»³². Una forma pronta «a dilatarsi per secoli, come un pitone dopo il pasto» (Frye), e a diventare cosí l'«insieme incensurabile» di cui parla Goethe un anno prima di morire. Tutte definizioni dettate dall'orgoglio per una forma che osa rivaleggiare in ampiezza col mondo intero. Ma dopo i dodicimila versi del *Faust*, la cetologia di Melville, e le avventure sempre uguali di *Bowward e Pécuchet*, sulla tecnica dell'addizione cominciano anche a circolare delle riserve:

Queste opere sono prive di forma, perché il loro autore avrebbe potuto portarle avanti all'infinito, e la sua morte avrebbe avuto per loro il significato di un'interruzione, non di una conclusione. Queste opere sono prive di forma, perché sono estensibili all'infinito; le forme infinite però non esistono³³.

È il gelido, geniale atto d'accusa stilato dal giovane Lukács: dove il sarcasmo sulla mancanza di forma dei generi epici (questione che, di lí a qualche anno, dominerà la *Teoria del romanzo*) si affianca al sospetto verso il modernismo, da cui Lukács non si libererà mai. Le forme infinite non esistono:

³⁰ *Ibid.*, p. 87.

³¹ D. Madelenat, *L'épopée*, Presses Universitaires Françaises, Paris 1986, p. 72. Sull'epica come «aggregato enciclopedico», con l'accento sul primo termine, vedi anche Frye, *Anatomia della critica* cit., pp. 75-82.

³² La frase è riportata da H. N. Schneidau, *Pound's Poetics of Loss*, in F. A. Bell (a cura di), *Ezra Pound: Tactics for Reading*, Barnes & Noble, London-Totowa 1982, pp. 110-11.

³³ G. Lukács, *Ricchezza, caos e forme. Un dialogo su Lawrence Sterne*, in Id., *L'anima e le forme*, 1911, trad. it. Sugar, Milano 1963, p. 285.

- Dimenticate che i due libri, nella forma attuale, sono dei frammenti. Chissà dove sarebbe giunto Sterne col romanzo di Zio Toby e della Vedova Wadmann, se fosse vissuto così a lungo per poterlo portare a termine.
- Così a lungo non avrebbe mai potuto vivere.²⁹

Così a lungo... È la sorpresa sincera del vecchio Goethe, che mai si sarebbe aspettato di concludere il *Faust*³⁰; le morti di Flaubert e Musil, che troncano *Bouvard e Pécuchet* e *L'uomo senza qualità*. Tra il breve corso dell'esistenza individuale, e la crescita continua della totalità sociale, il gioco è diventato impari: l'addizionalità della forma meccanica cerca in qualche modo di farvi fronte, ma gareggiare in estensione col mondo, alla lunga, non ha senso. Si deve reimparare «a concepire un insieme», scrive Lukács; e così Edgar Morin:

Al contempo, il tutto organizzato è qualcosa di più della somma delle parti, perché fa emergere qualità che senza una tale organizzazione non esisterebbero. Sono qualità emergenti, nel senso che sono constatabili empiricamente, ma non sono deducibili logicamente. Tali qualità emergenti esercitano delle retroazioni sul livello delle parti, e possono stimolare queste ultime a esprimere le loro potenzialità.³¹

Il tutto organizzato: questo il compito, dunque. Ma come invertire la tendenza? Come trasformare una forma paratattica in una letteratura della complessità? Sembra un problema irrisolvibile, e infatti non fu uno scrittore che riuscì a risolverlo.

²⁹ *Ibid.*, p. 276.

³⁰ «Niente più potrà distrarmi dal *Faust*, - dichiara a Eckermann il 24 gennaio del 1830: - perché sarebbe davvero ben strano che io riesca a finirlo, eppure ormai è possibile».

³¹ Morin, *Le vie della complessità* cit., p. 51.