

INTORNO AL *BILDUNGSROMAN*

CONSIDERAZIONI SU *UNA VITA IN FORMA DI LIBRO*. *ERMENEUTICA E ROMANZO TRA ILLUMINISMO E* *ROMANTICISMO* DI ROBERTO GILODI^[1]

Valentina Mascaretti

Università di Bologna

Dalla quarta di copertina dell'agile volumetto di Roberto Gilodi, di recente uscita, lo studioso di prosa contemporanea ricava senz'altro l'impressione di un coraggioso tentativo, ad alcuni anni di distanza dal celebre e fortunato *Il romanzo di formazione* di Franco Moretti^[2], di ridiscutere il problema critico-teorico del romanzo di formazione, un genere (o sottogenere) narrativo che tematizza la vicenda evolutiva di un personaggio adolescente. Come è noto, questa particolare variante romanzesca, di non facile definizione, è fiorita in Europa tra Sette ed Ottocento ed ha avuto una significativa tradizione anche in Italia, dove però la relativa bibliografia critica risulta insoddisfacente e forse troppo legata all' *auctoritas* morettiana.

La continuità di *Una vita in forma di libro* con il decisivo lavoro di Moretti, cui oltre alla quarta di copertina anche altri dati paratestuali rimandano, è in realtà più apparente che effettiva e, addentrandosi nelle poco meno che duecento pagine del volume, non si può che apprezzare la pregevole novità della prospettiva offerta. Il principio ordinatore della sistematica e cristallina architettura critica del docente di Stanford era infatti la corrispondenza tra la mutante concezione dell'adolescenza tra Sette, Otto e Novecento e la sua rappresentazione letteraria; diversamente, il "fenomeno" del romanzo di formazione è considerato e trattato qui come un'emergenza, nient'affatto occasionale, di un sostrato teorico di portata assai rilevante. In

altri termini, il primo dei meriti di Gilodi è di aver posto l'accento sull'influenza diretta che il dibattito intellettuale svoltosi in Germania tra Sette ed Ottocento ha esercitato sull'elaborazione del *Bildungsroman* (un'influenza testimoniata peraltro in modo tangibile dalla terminologia critica ancora oggi impiegata: *Bildung, Erziehung, Entwicklung, etc.*)^[3].

Pur dimostrandosi valente conoscitore delle *querelles* settecentesche^[4], tutte giocate attraverso l'arma della prefazione, la cui funzione era quella di legittimare la forma-romanzo e ricondurla «nel solco della tradizione aristotelica», Gilodi sceglie di rivolgere la propria attenzione al polo “platonico” della cultura tedesca, ossia a quel «platonismo disincantato» (p. 11) che caratterizza il passaggio dall' Illuminismo all' Idealismo riverberandosi anche sulle coeve forme narrative. A questo proposito, occorre ricordare che il paradigma “platonico” si afferma in Inghilterra nella seconda metà del Settecento e trova immediata accoglienza in Germania, dove le posizioni di Shaftesbury (in particolare la sua “teoria del perfetto carattere”) si intrecciano all'assunto leibniziano dell’“armonia prestabilita” e agli esiti della “psicologia empirica” di Wolff. Vi corrisponde un modello romanzesco che punta da una parte alla valorizzazione indiziaria dell'empirico, ma che prevede dall'altra l'impiego sistematico dello strumento dell' “intuizione” da parte del romanziere-narratore; di esso il *romanzo di formazione*, per le ragioni che diremo, costituisce la declinazione forse più emblematica.

Il percorso di Gilodi, articolato in sei capitoli e incardinato sul rapporto tra poetiche antinormative di matrice platonica e poetiche normative di matrice aristotelica, prende le mosse dalla riflessione di Christian Friedrich von Blanckenburg che, in particolare col suo *Versuch über den Roman* (1774), per primo avrebbe contribuito a mettere in discussione la fede aristotelica nutrita da una parte della coeva intellettualità europea. «Imitare la natura», spiega Gilodi a p. 44 chiosando il *Versuch*, vuol dire «scoprire [...] la costruzione di senso che è ad essa sottesa», perciò «il romanziere non deve inventare nulla, il romanzo è già scritto nel libro della natura». E' la cosiddetta tesi della «sovranità limitata dell'atto creativo del romanziere» (p. 53). Delineando la singolare figura di romanziere – ermeneuta («che interpreta i segni, anche

minimi, della vita del protagonista della sua narrazione, sorretto dalla fiducia che nella vita di un uomo si celi la forma segreta dell'universo», p. 52), e disvelando l'innata corrispondenza tra arte e intrinseca razionalità del reale, Blanckenburg teorizza l'applicazione del modello platonico della conoscenza del mondo alla prassi romanzesca. Di conseguenza la "lettura di un romanzo" altro non è che lettura del mondo, e soprattutto lettura della vita di un individuo. Questo principio, che informerà tutti i successivi sviluppi del romanzo di formazione, è riecheggiato dal titolo, accattivante senza dubbio, scelto per il suo libro da Gilodi in omaggio a Novalis («Un romanzo è una vita in forma di libro»); proprio la costante attenzione al rapporto tra "vita" e "romanzo che racconta una vita" rende poi la riflessione ivi proposta tangente al tracciato di alcuni studi di già consolidata autorevolezza sull'autobiografia (tra cui quello, memorabile, di Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, 1990). Una profonda affinità elettiva, ovvero l'appartenenza allo stesso campo di sperimentazione della soggettività moderna, lega del resto biografia, autobiografia e romanzo di formazione.

Benché la tesi blanckenburghiana più interessante sia certamente quella del rapporto tra arte e vita, l'analisi del *Versuch* condotta da Gilodi spazia fino a toccare il problema del realismo narrativo, quello della relazione tra «unitarietà razionale dell'azione» e «complessità psicologica del soggetto agente» (che attesta tra l'altro l'influenza delle teorie delle *moral affections* e dei precetti di Lessing sul teatro), nonché quello del rapporto tra *epos* e *romanzo*, in cui si deve vedere anticipata la definizione hegeliana del romanzo come "epopea borghese". Si comprende dunque che la portata culturale del *Versuch* è notevole, ma, tra tutti gli epicentri dell'elaborazione del romanzo moderno che vi si intravedono con chiarezza, particolarmente significativa è l'idea della formazione come «esperimento esistenziale» (p. 41) o «conferimento progressivo di una forma» alla natura dell'eroe (che è figura "sperimentale" eppure dotata di una sua esemplarità). Tuttavia l'«ottimismo teleologico» di Blanckenburg e la sua fiducia nella possibilità di un'ideale e «perfetta formazione individuale del carattere del protagonista» (p. 48), in quanto espressioni della mentalità tardo-illuminista, sono destinati ad una tanto precoce quanto inevitabile crisi. Diversa risulta infatti la concezione della *Bildung* espressa da Karl Philipp Moritz, altra

figura di spicco della storia della cultura tedesca moderna, cui Gilodi riserva una cospicua parte del suo saggio (capitoli 2, 3 e 4). Il nome di Moritz, pioniere degli studi sulla psiche umana e romanziere, compare ad intermittenza, e sempre sottoforma di fugace riferimento, in quasi tutti i saggi dedicati fino ad oggi al romanzo di formazione (ad esclusione, si noti, di quello di Moretti)^[5]. In *Una vita in forma di libro*, di Moritz sono valutati nel dettaglio i due principali contributi, ossia il *Magazin für Erfahrungsseelenkunde* (*Rivista di psicologia dell'esperienza*), uscito in dieci volumi tra 1783 e 1793, ed il romanzo biografico *Anton Reiser* (1785-90), la cui fama è rimasta completamente oscurata fino al secolo scorso da quella dei capolavori goethiani. Il macrotesto moritziano appare a Gilodi come «un'unica grande opera eseguita con registri espressivi differenti» (p. 75) e la sua unità è sottolineata dalla formula “romanzo psicologico” (*psychologischer Roman*) con cui è sottotitolato l'*Anton Reiser*, alcuni brani del quale videro la luce proprio sulla rivista. Gilodi non trascura l'esame dei contenuti del *Magazin*, che è, in perfetta corrispondenza coi caratteri del romanzo, «grande teatro della memoria autobiografica e biografica» (p. 75) giacché vi trovano spazio resoconti in forma epistolare, diari (ma anche perizie, protocolli giudiziari, rapporti di polizia, relazioni di casi pedagogici) e in quanto si propone di diffondere alcune “biografie veritiere” tanto di uomini illustri (ad es. Lavater, Rousseau) quanto di folli sconosciuti (con una particolare attenzione alle situazioni devianti e alla *parapsicologia*, al rapporto tra mente e linguaggio, e anche alle ricerche psicolinguistiche).

L'ambiziosa opera di cui Moritz col *Magazin* intende arricchire il patrimonio dell'umanità deve poi essere regolata dalla stessa legge che presiede alla costruzione dell'universo. Oltre a collocarsi su una linea che arriva fino alla psicoanalisi freudiana, essa risente dunque sia di lontani echi socratici che della vicina influenza del pensiero leibniziano, della *psicologia empirica* di origine wolffiana e del platonismo settecentesco. La matrice culturale e l'atteggiamento polemico nei confronti delle poetiche normative aristoteliche sono evidentemente gli stessi di Blankenburg. Nel solco di quest'ultimo Moritz affronta infatti la questione del realismo narrativo, centrale in rapporto al romanzo di formazione, attribuendo una decisiva importanza, letteraria

oltre che scientifica, al referto esistenziale e alla “tranche de vie”. Inoltre, pur elaborando il concetto, di probabile matrice pietista, di “medico dell’anima” (*Menschenbeobachter*), osservatore degli uomini che prelude al moderno psicologo, l’autore dell’ *Anton Reiser* ribadisce altresì il ruolo del blanckenburghiano romanziere-interprete della realtà e l’affinità strutturale di arte e vita. Così come l’ *osservazione autobiografica* è strumento di autocoscienza collettiva, le *narrazioni* devono di necessità essere «geografie sentimentali» (p. 114) in cui lo scrittore dà prova di saper ordinare i dati del reale. Allo stesso modo anche il protagonista del romanzo autobiografico deve saper essere «artista di se stesso oppure [...] ermeneuta della sua vita» (p. 106). Appellandosi alla divaricazione prospettica di un episodio di *Anton Reiser*, Gilodi discute quindi del rapporto tra personaggio e autore, altro aspetto di lungo corso nella storia del romanzo di formazione fino ai casi, più che celebri, di Wilhelm Meister e Goethe o di David Copperfield e Dickens. Nell’ambito dell’estetica moritziana, dove non vi è alcuna soluzione di continuità tra riflessione teorica e prassi romanzesca, il principio secondo cui «la verità non si oppone all’artificio ma si palesa attraverso di esso» (p. 110) consente infatti un rapporto dialettico senza eguali tra autobiografia e romanzo, arte e vita, realtà e finzione, particolare e universale, *ordo naturalis* e *ordo artificialis*. Questa struttura dicotomica e la conseguente visione del “bello” come «relazionale e insieme autoreferenziale» (p. 91), sostiene ancora Gilodi^[6], costituiscono l’essenza stessa del romanzo di formazione, che all’irrazionalità dell’esistere individuale contrappone un irrinunciabile nucleo di *verità*. Inoltre Moritz, soprattutto nel suo fondamentale scritto *Sull’imitazione formatrice del bello* (1788), la cui influenza fu profondamente avvertita dai contemporanei (Goethe incluso), manifesta una profonda fiducia nella forza attiva del “genio”, inteso in un’accezione molto prossima a quella dei romantici secondo la duplice sfumatura del verbo “formare” (ossia formazione dell’individuo ma anche formazione del testo ad opera del genio). La cosiddetta “lettura interpretante”, che prevede una creazione parallela e analoga a quella della natura in luogo dell’imitazione di un modello, costituisce la peculiarità del romanzo di formazione di area tedesca e finisce in sostanza per distinguere

Moritz e Goethe da Richardson e, si potrebbe aggiungere, da Dickens.

Molteplici sono insomma le direzioni nelle quali il discorso di Gilodi si sviluppa; risulta chiaro però che il *Magazin*, oltre a condizionare in modo diretto la riflessione teorica e la pratica artistica moritziana, svolge più in generale un ruolo determinante nell'elaborazione della moderna teoria del romanzo. L'attitudine anticlassificatoria che Moritz eredita da Blanckenburg si esplica nondimeno nella coesistenza, nella sua narrativa, dell'aspirazione alla ricostruzione della totalità del senso e della perfettibilità dell'esperienza individuale. E' questa l'aporia che Gilodi rileva nell'*Anton Reiser* e che per primo Herbert Marcuse ha denominato "problema di Werther" (che diverrà poi un *Leitmotiv* del romanzo di formazione di ogni epoca). Ed è senz'altro il giovane Marcuse de *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*^[7] il principale polo dialettico dell'autore di *Una vita in forma di libro*. In accordo col filosofo tedesco egli combatte alcuni fraintendimenti critici (tra cui quello del romanzo biografico come evoluzione della confessione di matrice pietista) e mette in luce la compattezza del sistema di pensiero di Moritz e la nuova importanza attribuita all'autobiografia. Eppure ne prende le distanze, come rivela una nota a p. 116, circa alcuni aspetti fondamentali, che proviamo a riassumere di seguito.

Nel primo capitolo^[8] del suo studio, Marcuse vede l'*Anton Reiser* come gravitante «verso il tipo "realistico-oggettivo" del "romanzo dell'artista"», a cui anche la forma esteriore del romanzo psicologico e autobiografico risulterebbe funzionale (p. 22). Individuata la tragedia di Anton, e dello stesso Moritz, nell'inconciliabilità dell'io col mondo e dell'arte con la realtà, egli assegna comunque al teatro ed alla fallita vocazione artistica una valenza salvifica rispetto alla "prosa della vita". A queste riflessioni, che ritiene frutto di un notevole errore prospettico, Gilodi contrappone la certezza che Moritz consideri l'aspirazione del suo giovane all'arte alla stregua di una "malattia dell'anima"; appare quindi deciso a decostruire il paradigma eroico-stürmeriano nella direzione di una "psicopatologia dell'infatuazione estetica".

Non è priva di qualche utilità la precisazione che lo scontro di prospettive verrebbe certamente meno se si qualificasse il

romanzo dell'artista come una mera variante del *romanzo di formazione*; ma non è opportuno inoltrarsi in questa direzione, almeno in questa sede. In ogni caso, ancora secondo Gilodi, *Anton Reiser*, pur non essendo un romanzo dell'artista, non si risolve neppure in un freddo referto medico, quanto piuttosto nel prodotto di una singolare «ibridazione tra finzione letteraria e indagine psicologica» (p. 128).

Giunti a questo punto, possiamo definire l'operazione gilodiana come un ambizioso e ben riuscito tentativo di ricostruzione "storiografica" di tutte le esperienze che, da Blanckenburg a Moritz, precedono l'avvento sulla scena culturale di Goethe e del suo celebre *Wilhelm Meister Lehrjahre*, generalmente considerato l'archetipo del romanzo di formazione europeo. In tal modo il saggio che stiamo prendendo in esame si propone, anche se in modo non esplicito, come prosecuzione di un ben preciso filone di studi entro cui si distinguono i già citati *Esperienza vissuta e poesia* di Dilthey e *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca* di Marcuse.

Del rapporto con Marcuse si è già detto. Più cospicue sono le affinità con Dilthey. Proprio come quest'ultimo, infatti, Gilodi^[9] non solo valorizza esperimenti narrativi pre-goethiani divenuti poi normativi, come l'*Agathon* di Wieland del 1766, ma analizza anche nel dettaglio e discute il saggio dedicato da Friedrich Schlegel al *Meister*, uscito su *Athenäum* nel 1798^[10]. E l'attenzione rivolta a tale testimonianza nasce dalla sua affinità metodologica ("critica poetica" e "intuizione empatica") con altri celebri scritti schlegeliani, nonché dalla compiuta espressione che qui trovano i principi del «vedere nel caos una *ratio*» (p. 159) e della «lettura interpretante» (p. 96) dell'opera d'arte, in virtù dei quali Schlegel (e con lui tutto il circolo di Jena) è proiettato sulla stessa direttrice di Moritz e della tradizione platonica.

Attraverso l'esempio di Schlegel, Gilodi arriva in sostanza a dimostrare una volta in più la differenza che corre tra critica *normativa* e critica *antinormativa*. Ma a questa altezza il clima culturale è profondamente cambiato (l'attenzione stessa al rapporto tra particolare e universale, tra elementi fattuali dissonanti e armonia del senso universale si nutre, nelle generazioni del primo romanticismo, più che altro delle tesi di Schleiermacher) ed il romanzo ne rispecchia le trasformazioni. E'

lo stesso Schlegel infatti a leggere il *Wilhelm Meister* – che, non dimentichiamo, è per certi aspetti in linea col classicismo weimariano - come «specchio delle lacerazioni che attraversano la soggettività moderna» e come incarnazione del «romanzo romantico» (p. 161), non poco distante dunque dall'*Agathon* e persino dal *Werther*. Interpretando in modo estremamente schematico la prospettiva schlegeliana potremmo concludere quindi che con il *Wilhelm Meister* il romanzo di formazione diviene *formazione del romanzo romantico* (del resto anche secondo Dilthey Goethe avrebbe dato vita alla nuova “era” del moderno romanzo tedesco ed avrebbe profondamente influenzato la poesia dei romantici, ad esempio lo *Sternbald* di Tieck).

Inoltre, se si accetta di considerare con Schlegel il «movimento compositivo all'apparenza disarmonico», in realtà «musicale»^[11], del *Meister* come la massima ragione della sua modernità, non sarà difficile credere più alla sua qualità sperimentale che alla sua presunta funzione archetipica. Ciò giustificherebbe anche le deluse aspettative dei contemporanei, il cui “perimetro di attese” era ancora dominato, oltre che dall'idealismo pedagogico di Schiller, dalla rigida idea blanckenburghiana della *Bildung* di cui si è detto.

E' ulteriore merito di Gilodi l'aver eletto a segnale di modernità questa “armonia di dissonanze”, la stessa che qualche anno fa Cesare Giacobazzi^[12], autore dell'unico volume sul *Bildungsroman* uscito di recente in lingua italiana, additava al contrario come carattere problematico del capolavoro goethiano. Occorre però un'ulteriore precisazione. Come abbiamo anticipato in precedenza, già nel capitolo quarto Gilodi chiarisce come Moritz risponda con il suo *eroe disarmonico* all'ideale, o meglio all'“utopia”, della *Bildung* di Blanckenburg, ossia alla «progressione evolutiva di natura morale» che permetta di dar vita ad un equilibrio tra «attese ideali individuali» ed «esigenze della razionalità sociale». Questo significa innanzitutto che, prima di Goethe, è stato l'autore dell'*Anton Reiser* ad avviare in Germania il processo di approssimazione alla modernità letteraria; e che, negando *tout court* quell'equilibrio, seppur dissonante, di forze ed istanze che si realizzerà invece nel *Meister*, egli risulta “inattuale” persino rispetto agli sviluppi imminenti della cultura tedesca. Ma questo significa soprattutto che già nella sua fase aurorale il

Bildungsroman tradisce la propria “missione originaria”. Siamo di fronte, non ci resta che concludere, ad un singolarissimo genere narrativo che si distrugge in parte mentre si crea. Ed è probabilmente in questi termini che deve essere letta la seguente considerazione di Gilodi: «La soglia sulla quale si ferma Moritz non conduce a nessuna terra promessa» (p. 135).

Viceversa, occorre aggiungere, la formazione imperfetta e finanche la cosiddetta “formazione fallita” non sono parametri realmente significativi per intravedere, come fa Moretti, la morte del romanzo di formazione nel secolo scorso (in particolare dopo la svolta epocale del 1914).

Nel suo saggio, ormai non più vicino nel tempo, sulla modernità letteraria (*L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, 1984), Claudio Magris identificava il personaggio moderno con «il viandante, lo straniero, [...] colui che rifiuta le *connessioni*, tutto ciò che unifica i particolari in una totalità e impone ad essi un senso che trascende la loro singolarità» (p. 157). Gilodi precisa invece che, a dispetto della negazione di ogni forma di armonia estetica, il concetto di *Zusammenhang* – traducibile con *nesso*, *connessione*, *trama* (p. 25) – resta la principale eredità consegnata dal “platonico” Moritz ai giovani romantici. Ad un primo livello di lettura senz'altro le riflessioni dei due studiosi, che riguardano il medesimo genere letterario considerato ai suoi albori e nella sua fase matura, si presentano come simmetriche e complementari. Se tuttavia si procede ad un raffronto più approfondito, ci si accorgerà da un lato che lo stesso Magris non può esimersi dall' ammettere che già l'*Anton Reiser* è il «romanzo dell'io» ma anche «il romanzo della negazione dell'io»^[13] e, dall'altro, che, come abbiamo precisato, uno dei meriti del libro di Gilodi consiste proprio nel reperimento di “dissonanze” di sapore moderno nell'opera dei padri del romanzo di formazione tradizionale.

In ogni caso, la *Zusammenhang* sembra aver funzionato da modello strutturale di *Una vita in forma di libro*. La sapiente articolazione dei contenuti e soprattutto la costante aderenza al paradigma di ispirazione platonica (che si delinea con Leibniz e col platonismo tedesco della seconda metà del '700 e che, attraverso Moritz, arriva al circolo di Jena per giungere poi sino a Walter Benjamin) sono garanzie di una salda coerenza, che lo

sguardo intuitivo e analogico del lettore-ermeneuta, giunto all'ultima pagina, dovrà saper ricostruire. Alla compattezza del disegno generale, alla tessitura della fitta rete dei rimandi interni e delle relazioni, dirette o indirette, tra gli intellettuali via via menzionati, concorre anche la progressione dei capitoli che riproduce la serie delle successive influenze.

Un poco disorganico rispetto al resto apparirebbe soltanto il capitolo quinto, contrassegnato dall'enigmatico titolo *Un ebreo a Berlino*. Ma l'enigma è presto sciolto e il lettore apprende che nel nono volume del *Magazin* (1792) escono i *Frammenti della biografia di Ben Joshua*, ovvero un'anticipazione dell'autobiografia di Salomon Maimon, intellettuale ebreo lettone, dalla vocazione picaresca e vagabonda, emigrato a Berlino, dove vive il conflitto irrisolto tra rifiuto delle proprie origini e desiderio di integrazione nella locale comunità cristiana.

Particolarmente significative sono le analogie tra la vita di Ben e quella dell'eroe moritziano Anton, e affini sono pure gli atteggiamenti dei due autori (Maimon-Moritz), dotati della stessa ferrea asistematicità metodologica, della stessa attenzione all'inventario dei dati minimi dell'esistenza, dello stesso rifiuto tanto di ogni tensione eroica quanto di ogni intento esemplare. Tutti questi elementi, che si aggiungono all'urgenza della giustificazione del proprio agire e alla costruzione di una propria dignitosa immagine letteraria, collegano saldamente i *Frammenti* alla coeva tradizione europea dell'autobiografia e rendono più evidente l'influenza, anche in Germania, di un ulteriore, decisivo, modello: quello delle *Confessions* di Rousseau (i cui primi sei libri uscirono a Ginevra nel 1782). Risulta chiaro dunque che, anziché confondere la sapiente mappa delle influenze culturali, anche quest'ultimo capitolo è dotato di una propria specifica funzione, quella cioè di conferire al discorso un respiro più ampio e di permettere al contempo all'autore di ampliare i confini della propria analisi.

[1] Genova, il melangolo, 2005, pp. 177.

[2] 1ª ediz. Milano, 1986; rist. Torino, 1999.

[3] La cui elaborazione è dovuta in gran parte al Wilhelm Dilthey di *Esperienza vissuta e poesia* (1905, trad. it., Milano, 1947).

[4] Cfr. Sergio Perosa (*Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Milano, 1983), esplicitamente menzionato da R. Gilodi a p. 29.

[5] Si ricordi, tra le altre, la menzione da parte di Andreas Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in AA. VV., *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II, Torino, Einaudi, 2001-2002, p. 505 e sgg.

[6] Cfr. in particolare Cap. 3, *La finalità immanente dell'opera d'arte*.

[7] 1922, trad. it., Torino, 1985.

[8] Dal titolo *I primordi del romanzo dell'artista*.

[9] Cfr. Cap. 6: *Un'armonia di dissonanze*.

[10] Ora in *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze, 1967.

[11] R. Gilodi, *Una vita in forma di libro*, cit., p. 160.

[12] *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza. La correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Modena, 2001.

[13] C. Magris, *L'anello di Clarisse*, cit., p. 16. Diversamente da Gilodi, peraltro, Magris considera come normativo «l'ideale goethiano della *Bildung*» (*Ivi*, pp. 7-8).

[indietro](#)