

Borghesia: divagazioni di ordine critico-didattico

Giulio Iacoli

Mi è grato ricordare come la borghesia, e l'esplosione anche da noi di una critica della borghesia letteraria, propiziata negli ultimi anni da Francesco de Cristofaro, siano state il centro propulsore di un insegnamento, da me tenuto nell'anno accademico appena conclusosi, di Letterature moderne comparate; il corso, intitolato "Stati della vita borghese" (con un lieve gioco allusivo sulla disseminazione sovranazionale del tema) si rivolgeva agli studenti parmigiani delle lauree magistrali in Giornalismo e cultura editoriale, e Lettere classiche e moderne.

Proprio la felice concretizzazione dei progetti intorno alla figura del borghese da parte di de Cristofaro e dei suoi collaboratori, che ha avuto luogo lungo l'anno passato, ha contribuito a delineare una galassia tematica, intorno alla quale la nostra piccola esperienza didattica ha ruotato, un canone che gli accoppiamenti giudiziari al centro di *Il borghese fa il mondo*, curato dallo studioso assieme a Marco Viscardi, provvedono a motivare e rilanciare.

Come le ricerche in questione, anche noi abbiamo preso le mosse da un'incertezza costitutiva, dalla provvisorietà del significante 'borghese', e dalla difficoltà di leggere, intorno a esso, una continuità di intenti figurativi, una storia coesa. La dicotomia artista/borghese, sulla quale si sofferma Mariolina Bertini in questo stesso dossier, esemplificativa della concezione di un Balzac, si fa altrettanto significativa in Zola, a mostrare la parete separatoria, la differenziazione certa tra la borghesia e il mestiere, la classe, il *milieu* di appartenenza dei personaggi. All'interno di *Il borghese fa il mondo*, il saggio di Pierluigi Pellini su *Germinal* ("I borghesi sconfitti") riflette proprio su

questo; *Le Ventre de Paris* ci permette di vedere all'opera il medesimo procedimento: non un romanzo della/sulla borghesia, ma un romanzo che mostra il risuonare, nelle sue pagine, di meccanismi, gesti, comportamenti di una borghesia situata e attiva altrove.

Nel testo, l'ipotesi di una contrapposizione insanabile tra artista e borghese si fa guida alla lettura; Claude Lantier non è solamente il prodromo di un mondo ulteriore, che Zola avrebbe compiutamente esplorato, a più di un decennio di distanza, nell'*Œuvre*, ma è quella figura che può essere rapportata, con il linguaggio cartografico, all'omino posto a fianco di una raffigurazione, di un paesaggio, per poter funzionare propriamente come indicatore o legenda, per interpretare scala e significato della carta stessa. Un personaggio posto appena ai margini del quadro, che però, attraverso la sua visione della vita urbana e della vita borghese parigina, riesce nell'intento di illustrare una personale teoria, facendosi portavoce dell'autore. E una simile comprensione profonda di ruoli, fronti, ideologie degli attori sulla scena urbana riappare nel celebre finale del romanzo, nel quale proprio a Claude è affidata la morale da trarsi a proposito di quel mostruoso soggetto collettivo che è «les honnêtes gens» – la denuncia della sua piena responsabilità nel disfarsi del soggetto intuito come inomologabile, Florent, consegnato alla polizia, in un'esatta circolarità rispetto ai presupposti, alla storia (che prendeva vita, lo ricordo, dall'avvistamento, sulla strada di Parigi, del malconcio evaso dalle prigioni della Guyana olandese da parte di un'ortolana diretta alle Halles, Mme François). Certo, la scelta a proposito di Zola sarebbe stata ampia, ogni suo romanzo proponendo una tessera di quel composito mosaico sociale alla cui costruzione lo scrittore ha lungamente atteso, nel ciclo dei *Rougon-Macquart* e altrove; in ogni caso *Le Ventre* mi pareva funzionare assai bene come apertura prospettica verso le rappresentazioni successive, verso quelle che sarebbero apparse come nuove e compiute diramazioni moderne e novecentesche della nostra figura.

Su questa strada, primo fra tutti, Ibsen: lavorare intorno a *Casa di bambola* permette innanzitutto di confrontarsi con la dimensione e il fascino del classico, per includere diverse questioni su drammaturgia e personaggio, non ultima delle quali la rivendicazione di un'autonomia per il personaggio femminile, per Nora, comprendendo il risuonare dell'eco di questa figurazione borghese all'esterno, nell'eccitata sfera borghese della sua prima ricezione.

E ancora, *Casa di bambola* mi sembra metta alla prova egregiamente un assunto (una «aporia») puntualizzato fra l'altro da Enrica Villari in questa discussione: la centralità di una figura, la vera chiave di volta del *Borghese* di Moretti, costituita dal capitolo conclusivo intorno al drammaturgo, capitolo ripreso peraltro ne *Il borghese fa il mondo*. Il che ci suggerisce, a sua volta, l'importanza primaria del confronto con il critico, da parte dell'operazione coordinata da De Cristofaro e Viscardi. L'approdo a Ibsen avvalorata la tenuta di tante osservazioni effettuate in precedenza da Moretti, nel suo percorso, e in modo particolare la consistenza di una sua linea di indagine socioeconomica, per descrivere la borghesia. Un elemento mi pare particolarmente degno di nota, a proposito del *Borghese*, e già evidenziato nel suo stesso sottotitolo: si tratta di un lavoro di critica che affonda nella dimensione e nell'analisi letteraria dei testi, ma è anche testo tutto retto dalla comprensione storica, un libro di storia delle strutture sociali, che potrebbe inoltre essere letto come una storia delle rappresentazioni, e che davvero attinge – lo si vede molto ben esemplificato nel capitolo finale – a serie esterne alla storia letteraria. Con questo intendo evidenziare un fatto caratterizzante: quando andiamo a vedere da vicino i materiali di cui il capitolo ibseniano si compone, notiamo che l'analisi dei testi si sostanzia di osservazioni su società, economia, malfunzionamento o interpretazioni personali, indebite ed erronee di queste.

Malversazioni, emergenze di natura ecologica: quasi dei veri germi di *ecothriller*, come in *Un nemico del popolo*, nei *Pilastrini della società* o nel *Costruttore Solness*, opere che tematizzano nella maniera più incisiva, nella fase cosiddetta dell'Ibsen borghese, una serie di vistose, insanabili contraddizioni della stessa civiltà borghese, legate alla petizione di principi di onestà, da un lato, e a infrazioni dell'ordine economico e sociale, del bene pubblico sul quale la *communitas* si regge, nonché del rigore e dell'integrità del personaggio che viene macchiandosi di tali infrazioni, dall'altro. Non dimentichiamo che queste contraddizioni vanno a intaccare lo stesso personaggio di Nora, rea della falsificazione delle cambiali; ma la forza della lettura di Moretti, che mi pare attribuire un senso ulteriore, a posteriori, all'intera operazione compiuta nel suo cimento critico, risiede nel mostrare una particolare continuità, e coerenza, fra i testi ibseniani, facendo leva su motivi ossessivi, sulla plateale insistenza sulle contraddizioni interne al personaggio – mostrandosi assieme come il collante e l'obiettivo di questa ricerca così particolareggiata,

contribuendo a mettere in luce un Ibsen per certi versi inedito, meno descritto attraverso le leggi della drammaturgia, o per mezzo delle chiavi della critica letteraria, che spiegato e reinterpretato, soprattutto, attraverso questa apertura al mondo esterno, attraverso le connessioni con l'economia e il governo della cosa pubblica che vanno comporsi in un territorio tematico non comune, la "zona grigia" dei compromessi, dove i personaggi ibseniani prendono ad assumere tratti tutt'altro che unitari e perentori, eroici o viceversa di piena aderenza ai requisiti del *villain*.

Con questi testi, e a questa altezza, con gli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, si rende altamente leggibile l'azionarsi di quel processo di disgregazione dei tratti rigidi e marcati del personaggio, e del personaggio borghese e della borghesia, che troverà una sua applicazione compiuta e coerente con il modernismo. Su questa strada, fra i tanti rimpianti, a livello operativo spiace non aver potuto rendere giustizia al *Mastro-don Gesualdo*, dotato di una sua relativa fortuna scolastica, e perciò (come per altre considerazioni) escluso da una lettura diretta all'interno del suddetto percorso didattico. Che, nella sua necessità di dare conto, per una manciata di crediti e sulla base di una vocazione comparatistica avvinta alla sua natura, di un numero di letterature il più variegato e ampio possibile, doveva riservare l'incontro con il romanzo italiano al Novecento maturo, con i sogni di integrazione del narratore del *Padrone* di Parise, nonché con la giornata particolare del borghese, che ha luogo nell'*Airone* di Bassani.

Prima di farvi riferimento, occorre aggiungere una serie di immagini che, ricomposte, si tengono fra loro, inclusa una suggestiva figurazione insulare che proviene dal saggio di de Cristofaro su *Mastro-don Gesualdo* ("L'atollo"), e che si lega a quanto abbiamo avuto modo di leggere nel volume, e ritrovare, in questo dibattito, nelle puntualizzazioni di Enrica Villari a proposito dell'irlandesità di Barry Lyndon, del suo misurarsi con le norme, con le buone convenzioni e la raffinatezza della cultura inglese, e ancora nel fondativo «no man is an island» di Donne, o, nel prologo agli stati di vita borghese costituito dal *Robinson Crusoe*¹, un modo di essere e di proporsi, di costituirsi in forma insulare e difforme (e qui, nella proliferazione dei dettagli, del descrittivo, non

¹ Ad avvicinarsi a Robinson trattandone il profilo, nel libro curato da de Cristofaro e Viscardi, *Il borghese fa il mondo*, significativamente è un economista, Riccardo Martina ("Il mito di Robinson").

possiamo che richiamarci allo stile concreto della borghesia enunciato da Moretti nel capitolo dedicato alla serietà del secolo borghese, e delle sue rappresentazioni).

Queste isole, che ritagliano spazi di esperienza eccezionale assieme ai confini stessi entro i quali osservare il soggetto borghese, rappresentano altresì spazi di riflessione, in cui vedere il personaggio accerchiato, *confinato* nelle sue contraddizioni, nella sua appartenenza ambigua alla cultura, alla classe cui si affilia. E faccio qui ritorno, allora, finalmente a Verga: il protagonista capomastro non fa parte di una borghesia consolidata, né tantomeno di una *élite* urbana, ma esercita con altri mezzi e in altri spazi, con vigore, la propria vocazione alla *leadership*: come *leader* viene tratteggiato e osservato all'interno di una Sicilia, un'ulteriore isola, che metonimicamente segnala processi di modernizzazione e di autocoscienza di classe altrove ben strutturatisi. È un'immagine, questa dell'insularità, che deve, credo, essere ricomposta nella più ampia metaforologia della condizione borghese, e affiancata utilmente ad altre, come quella della nebbia, così indicativa e ricorrente nella storia sociale e culturale di Moretti, che offre inoltre il destro a Clotilde Bertoni ("Tra le nebbie della legge e le nebbie del racconto"), sempre in *Il borghese fa il mondo*, per indagare assai acutamente quel clima sospeso, le ambiguità di giudizio che circondano il dibattito Jarndyce vs Jarndyce, al centro di *Bleak House*.

Ibsen, Verga, Dickens... l'approdo al Novecento si rende ora, in queste mie divagazioni metadidattiche, imprescindibile. E il Novecento, lungi dall'essere il teatro di una resa dei conti finale tra il soggetto borghese e il mondo circostante, è uno spazio di riaffioramenti e nuove, incontrovertibili affermazioni contraddittorie, dove, per riprendere un'immagine assieme narrativa (Lodge) e teorica (Culler), il borghese si vede intento a resecare il ramo sul quale starebbe seduto. Accanto alla demistificazione di molti degli elementi che leghiamo alla borghesia, accanto alle tante proteste che occupano il piano della forma (le sperimentazioni), il romanzo continua a esercitare sì una forma di critica, ma anche a rappresentare distesamente le interazioni quotidiane, le emersioni del senso comune, i piccoli gesti, le ritualità. Non a caso il nostro insegnamento, scavalcando arbitrariamente la consequenzialità cronologica del percorso, aveva preso le mosse da due testi filmici che illustrano in maniera ravvicinata proprio questo irrigidimento dei riti che perpetuano la sussistenza e il funzionamento di un'intera classe, *Le Charme*

discret de la bourgeoisie di Buñuel (1972) e *La Cérémonie* di Chabrol (1995). Un'opera, quest'ultima, che fra l'altro ha il pregio stilistico di insistere ossessivamente sui dettagli, sulla successione esatta delle cerimonie nelle quali è racchiusa l'esistenza della famiglia altoborghese situata al suo centro.

Se nel Novecento il tema della borghesia seguita a denunciare la plurivocità della condizione che descrive, ci mostra, in più, un'ulteriore questione, o angolatura, contraddittoria: l'autore dedito a mostrarci un'insoddisfazione nei confronti dei propri simili e che rimane, tuttavia, imbrigliato nel malessere di appartenere alla propria classe, o in una critica che al suo fondo si palesa come ambigua, tutt'altro che recisa. Mi sto riferendo a un fenomeno che proprio il ritorno a una narrazione distesa, alle storie di intreccio favorisce, ed esibisce molto bene in un possibile esempio di applicazione conclusivo, nell'Italia del dopoguerra.

In questo contesto, come (addestrare gli studenti a) guardare ad autori pienamente organici, o che tali ci appaiono, rispetto alle strutture della classe borghese cui appartengono? Ad autori, ovvero, nei cui testi la distanza rispetto alla condizione sociale raffigurata non appare sufficiente, né fornisce appigli a una lettura critica certa, disambiguante? Si possono verificare, per questa posizione di scrittura, comportamenti differenziati, da quello di una Natalia Ginzburg, che conclude una descrizione narrativa prolungata, quasi ossessiva, del tema, finendo con il dedicarvi un racconto lungo al termine della propria carriera di narratrice (*Borghesia*; per *Lessico familiare* e la più ampia autodescrizione dell'autrice dinanzi a un ceto e alle sue idee-forza si rimanda al saggio di Elisabetta Abignente, "Una classe inadatta a generare scrittori", in *Il borghese fa il mondo*), a quello di autori che appaiono scissi fra la critica rivolta alla propria classe di appartenenza, e la coscienza dell'agio borghese, che permette loro di scrivere, di inserirsi in un contesto, in un mercato delle idee con la consapevolezza ineludibile della propria borghesità.

I casi, qui, si fanno davvero diversificati. Abbiamo da una parte un Buzzati che talora esibisce quasi orgogliosamente, nei suoi *alter ego* – talora, verrebbe, da dire stolidamente – i tratti caratterizzanti di una certa milanesità *uptown* dell'epoca, e che talaltra invece si fa impietoso, sadico demistificatore del senso comune che si incista e aggetta sull'intera condizione borghese (basti leggere, fra i racconti disillusi del *Colombre*, la riscrittura di *Cenerentola*, o rileggere a contropelo *Paura alla Scala* o *Il borghese stregato*, o ancora prestare

bene attenzione alla critica alle pretese e alle contraddizioni di un'intera classe sociale, sottesa a *Un amore*). Abbiamo d'altra parte un Parise che mostra diversi elementi dubbi, per determinare la sua ideologia caratteristica, ma che inequivocabilmente nel *Padrone* tratteggia con inquietudine un disegno totalitario, volto alla celebrazione dello *status quo*, di un inquadramento borghese che la ditta del dottor Max, da una prospettiva dominante, sorveglia e assicura, inverandone, proprio in quanto in sé stessa sistema assoluto, totalitario, le premesse mostruose, di fissazione identitaria e collocazione sociale per l'individuo-atomo, via via nel romanzo sempre più oggettivato.

Abbiamo poi il caso-Bassani, sul quale concludo la mia divagazione-ricognizione. Non il Bassani delle *Cinque storie ferraresi*, ma, sempre all'interno del *Romanzo di Ferrara*, quello dell'*Airone*, cui ci siamo rivolti nel finale di corso. Un'opera che, nella storia della ricezione critica dell'autore, o del suo fraintendimento, ritrarrebbe la permanenza, la stasi, la fissazione ideologica di un tardo Bassani in una borghesità irredimibile. In realtà *L'airone* è romanzo che scuote dalle fondamenta le certezze borghesi, esibendo un intero percorso di trasformazione – potremmo definirlo un germe, o sineddoche, dell'intera storia novecentesca del borghese che si vede andare incontro alla propria distruzione. Un borghese che per certi versi, come l'Edgardo Limentani del romanzo, anela alla propria fine – proprio perché soverchiato dall'insanabile contraddizione, dall'impossibilità di trovare riparo al di fuori di quelle che sono le poche, residue certezze che la sua routine familiare, quotidiana gli assicura. La forza perturbante del racconto risiede nell'incontro progressivo, nell'identificazione che si fa via via più certa con il volatile ucciso nella partita di caccia – un doppio animale che appunto turba la coscienza del protagonista, disarticola le appartenenze salde, i meccanismi rassicuranti di autoidentificazione.

Non è, quella dell'animale ferito, figurazione nuova, né a Bassani né a un'intera cultura occidentale (impossibile non menzionare, a questo punto, l'albatros di Coleridge), e nondimeno questa sua riapparizione viene a farsi sigla di un Novecento maturo, con la sua eloquente metaforicità, nella creatura vulnerabile di Consuela Castillo, in *The Dying Animal* di Philip Roth, cui si è rivolto, fra i collaboratori di *Il borghese fa il mondo*, Arturo Mazarella ("Non è un paese per vecchi") – e qui siamo addirittura nel 2001.

Ma, tornando all'isola bassaniana, alla Ferrara ancora confinata e ritagliata su di uno spazio assoluto, l'airone giunge a emblemizzare il senso di un'insalvabilità del personaggio, dell'impossibile collocazione al di fuori di un destino assegnato al borghese, che tende a farsi, ineluttabilmente, tragico, nella certezza di dover scontare una pena, di pagare per il privilegio di classe di cui ha fruito nella propria esistenza.

Certo, posta in questi termini, la parabola borghese parrebbe ripiegare su una conclusione segnata; e invece i giochi si riaprono: uno stato, così poroso, così capace di inglobare altre presenze, figure, condizioni, tende a ripullulare ovunque. È, e concluderei nuovamente insistendo su questo aspetto rinnovando la mia gratitudine per le aperture e gli accoppiamenti innovativi che ci hanno mostrato de Cristofaro e Viscardi, un tema che resiste a segmentazioni arbitrarie, che richiede al lettore di venire 'spacchettato' per rompere le demarcazioni consuete e certe, di snidarlo da una sua storia letteraria prescrittiva. La borghesia è oltremodo efficace, produttiva (*fa il mondo*), ma tende altresì a farsi sfuggente, a rifluire, data per scontata, nei margini del testo; e dunque oltremodo benvenuta, questa ondata di borghesia letteraria-2017, nel suo addestrarci, nell'indicare al lettore che a lei o lui spetta di congetturarne, riportarne al centro dell'interpretazione i caratteri a un tempo porosi e sfuggenti.

L'autore

Giulio Iacoli

Già ricercatore di Critica letteraria e letterature comparate, è attualmente professore associato di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Parma. Tesoriere dell'Associazione per gli studi di teoria e storia comparata della letteratura e componente del direttivo di *Between*, è inoltre condirettore di *Studi culturali* (Il Mulino) e della collana "Sagittario. Discorsi di teoria e geografia letteraria" (Cesati). Fra le sue ultime pubblicazioni, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario* (Cesati, 2016) e *Luci sulla Contea. D'Arzo alla luce della critica tematica* (Mucchi, 2017). Di prossima uscita il volume, curato in

collaborazione, *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura* (Mimesis).

Email: giulio.iacoli@unipr.it

L'articolo

Data invio: 15/03/2018

Data accettazione: 30/04/2018

Data pubblicazione: 30/05/2018

Come citare questo articolo

Iacoli, Giulio, "Borghesia: divagazioni di ordine critico-didattico", *Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto*, Eds. G.V. Distefano, M. Guglielmi, L. Quaquarelli, *Between*, VIII.15 (2018), <http://www.betweenjournal.it>