

Défense française.
Variazioni sull'animale borghese

Francesco de Cristofaro e Marco Viscardi

Uno

La scena rappresenta un salotto – manco a dirlo – borghese, e pericolosamente vicino ai confini del *Kitsch*. Vi si muovono una coppia e la loro cameriera, tutti eccitatissimi per l'illecita felicità che stanno per concedersi. All'apparenza tutto è triste: il marito ha picchiato un ufficiale di polizia per strada e deve consegnarsi al carcere per scontare il reato; decide però segretamente di regalarsi ancora un giorno di libertà e di partecipare alla festa organizzata dal principe russo Orlofsky a cui, senza che nessuno lo sappia, è stata invitata anche la cameriera, che però ha detto alla padrona di aver bisogno di una serata libera per accudire una zia malata. A sua volta la signora, ufficialmente addolorata per la prigionia del marito, acconsente volentieri alla serva, perché così potrà incontrare clandestinamente un misterioso corteggiatore. Siamo al primo atto del *Pipistrello (Die Fledermaus)* di Johann Strauss Jr., rappresentato a Vienna a inizio primavera del 1874. La musica del trio è trascillante: i tre devono accomiatarsi per ragioni dolorose (il carcere, la malattia di un congiunto, il senso del dovere verso lo Stato e quello verso la famiglia) ma sono rapiti dalle loro emozioni, non riescono a trattenersi, la musica li incalza, sempre più furiosa, spoglia la scena di ogni ipocrisia, mette in scena corpi elettrici, pronti al godimento.

Sarebbe stato possibile prima della grande rivoluzione del 1789 che i membri della classe dirigente pagassero un biglietto per vedersi pubblicamente messi alla berlina sulla scena di un teatro? Un secolo prima la riforma goldoniana aveva imposto un cambio di paradigma: il teatro rappresenta il mondo, è specchio delle azioni umane, anatomia

implacabile delle passioni. Con Strauss va in scena il ridicolo, l'osceno, la parodia dei valori fondanti della società. E se ne ride, senza scandalo alcuno. La borghesia come classe che ha il coraggio di ridere di se stessa? Certo, ma ovviamente con i suoi tempi e i suoi modi, perché lo scandalo di *Madame Bovary* – che precede solo d'un ventennio l'operetta di Strauss – era stato quello di raccontare l'adulterio senza condannarlo, o meglio ancora di porlo asetticamente sotto gli occhi del lettore, lasciandogli la libertà morale, l'autonomia del giudizio. L'operetta è l'utopia ironica di un dominio permanente del capitale, ha detto Benjamin pensando a Offenbach e al suo *can-can*; Strauss dimostra che questo genere musicale può essere anche la gioiosa distopia di un mondo che si crede serio. I famigerati valzer di Strauss contengono già tutte le fratture, le incertezze e le nevrosi che Schoenberg porterà alla luce nei suoi incredibili arrangiamenti per piccola orchestra di questi brani.

Tutta questa storia per dire una cosa banale, che forse finirà per mettere noi stessi alla berlina al cospetto di lettori intelligenti quali gli estensori del presente dossier: che la figura del borghese, a dispetto della sua proverbiale solidità, è fluida, imprevedibile, indocile. Indocile soprattutto a farsi fissare su carta nella semplificazione di uno schema; e ricca di *dissonanze* – parola-chiave per il Moretti del *Borghese*, come opportunamente sottolinea Mariolina Bertini. Ecco perché questa nostra risposta ai contributi che precedono non sarà tale; ma semmai una mossa di apertura, di rilancio, di «difesa francese», come si direbbe negli scacchi. Ed ecco anche perché quando, dopo la lunga esperienza sul tema del nostro Opificio borghese, abbiamo deciso di assemblare un libro di «accoppiamenti giudiziari», l'abbiamo voluto incapace di definizioni, ambiguo, polimorfo, perfino poliamoroso. Abbiamo chiesto l'attenta partecipazione del lettore e nel comporsi dei saggi che i vari e importanti studiosi – verso i quali la nostra gratitudine è imperitura – ci inviavano, vedevamo comporsi di fronte a noi non un profilo umano, ma una specie di *esperpento*, un capriccio simile a quelli dei caricaturisti del pieno Ottocento, uno stravolgimento del nostro volto abituale come se ne ammirano nei dipinti di un Francis Bacon o di Lucien Freud.

Anche se non lo abbiamo dichiarato da nessuna parte (né per la verità era facilissimo accorgersene), il nostro titolo era ricalcato su quello di un libro di Lewis Hyde di vent'anni fa, *Trickster Makes This World*: un percorso, a metà strada tra mitologia e antropologia, intorno a quel fortunato «eroe culturale» che ha l'attitudine di oltrepassare i limiti, ma anche di introdurre l'innovazione, di dire verità scabrose, di apportare progresso in società ordinate ma immobili. Noi abbiamo sostituito il briccone con il borghese, nella persuasione che qualcosa in comune i due tipi lo abbiano, nella sostanza o quanto meno nell'effetto immaginario.

Siamo così partiti alla ricerca del borghese... e siamo finiti in uno zoo. *L'animale borghese*: così abbiamo chiamato una presentazione del volume in cui Renato Carpentieri e Andrea Renzi hanno letto, in una chiesa napoletana immensa e gelida malgrado fosse gremita di gente, le storie di Bartleby e di Gregor Samsa, l'eroe della negazione e l'uomo-insetto (ve n'è traccia video su youtube: vedi alla voce *L'animale borghese*, appunto). Con lo scrivano di Melville si erano aperti i seminari dell'Opificio qui ricordati da Niccolò Scaffai, con Samsa si sono conclusi. Dell'animale borghese, la *Metamorfosi* è forse il culmine, non perché sia l'ultimo numero del progressivo, inarrestabile imbestiarsi dell'uomo (ad esempio, in questa stessa *Discussione* Giulio Iacoli chiude il suo saggio richiamando un malnoto esercizio romanzesco di Giorgio Bassani, *L'airone*), ma perché è il vertice, il punto da cui è impossibile ritornare. A Kurt Wolff che avrebbe pubblicato il racconto nel 1918, Kafka scrisse questa raccomandazione per Ottomar Starke, che stava lavorando alla copertina: «siccome Starke fa illustrazioni concrete, mi è passato per la mente che voglia disegnare magari l'insetto. Questo no, per carità, questo no! Non vorrei limitare il campo di sua competenza, ma rivolgere soltanto una preghiera, perché naturalmente io conosco meglio il racconto. Non lo si può far vedere neanche da lontano. Se questa intenzione non c'è e quindi la mia preghiera diventa ridicola tanto meglio». Gregor non si può vedere; sta oltre la soglia della sua stanza, ogni sua uscita è uno scandalo, ogni suo sguardo un ricordo della colpa che tutti ci riguarda, della vergogna che tutti preferiremmo non provare.

Due

I saggi che compongono *Il borghese fa il mondo* non sono preceduti da una canonica introduzione a quattro mani, bensì iscritti dentro una struttura ellittica, ruotante attorno a due fuochi, a due eroi eponimi: monsieur Homais, il farmacista stolido e sbruffone di *Madame Bovary* (il quale, sintomaticamente, non ha un *prénom*, ma soltanto un cognome), e il capotribù dei Simpson, Homer. Sono personaggi marginali e perciò essenziali punti di vista sulla esperienza e l'immaginario *lato sensu* "borghese" degli ultimi tre secoli. In essi è depositato l'etimo *homo*, ma anche il nome del narratore originario, Omero: insomma, la radice ontologica e, al contempo, quella gnoseologica della nostra specie. In questi estremi ed estravaganti *epilegomena* cercheremo di mostrare che non si trattava solo di un gioco di assonanze onomastiche.

Come si è detto in apertura, la satira consente la rappresentazione dell'irrapresentabile. Se l'operetta di Strauss mostrava *ciò che in camera si puote*, la rivoluzionaria stupidità di Homer Simpson ci mostra il nuovo Uomo di Vitruvio, non più iscritto nel quadrato e nel cerchio, trionfo virile e vitale, bensì debordante nel rettangolo agglutinante di un divano, intento a divorare una ciambella, che altro non è che un buco con grassi attorno, un nulla adiposo. Nell'episodio 9 della dodicesima stagione del cartoon, annata 2001, Homer è al bar di Boe e chiacchiera con un altro *habitué*, che gli consiglia un eccellente metodo per rimediare del denaro: farsi cavia umana per test clinici e militari. Certo, gli confida l'amico, si rischierà qualche effetto collaterale (ad esempio, a lui la digestione del cavo del telefono è stata causa omeopatica di un'aberrante partenogenesi di orecchie sul petto); certo, alla clinica "Scimmia strillone" dovrà essere pronto a farsi fulminare, sondare, sedare, drogare; ma tutto sommato ne varrà la pena. Gli esperimenti su Homer, però, non vanno come previsto (ad esempio, un topolino risulta molto più veloce di lui nel premere dei pulsanti che si illuminano di rosso); i medici allora eseguono una radiografia e, dopo aver scoperto che un pennarello di cera è conficcato nel lobo centrale del suo cervello, lo operano d'urgenza per estrarlo. Il rinato Homer legge moltissimi romanzi in poche ore (tra cui *Guerra e pace*), risolve

automaticamente e a occhi chiusi centinaia di cubi di Rubik, verga su un foglio volante la dimostrazione dell'inesistenza di Dio, tiene conferenze in teatro al pari di un luminare, redige un rapporto in cui denuncia i rischi di una centrale nucleare. Proprio quest'ultima azione, però, provoca i licenziamenti di massa degli operai, e gli procura il loro astio; nel bar si svolge perfino un olocausto simbolico di un suo simulacro di pezza, a cui questo Homer non più babbeo ma cervellone assiste atterrito. Allora se ne torna a casa e la figlia, con cui si è nel frattempo sviluppata una inedita empatia, gli sbatte davanti agli occhi un grafico che pone sull'ascissa e sull'ordinata, in proporzionalità inversa, l'intelligenza e la felicità. Conclusione a cui, dirà qualcuno, erano già arrivati per via poetica i più grandi letterati d'ogni tempo: ma Lisa conosce la soluzione, che consiste nel praticare arti marziali come il tai-chi, o farsi una bella passeggiata. Homer però è troppo americano per credere in orientali e occidentali karma del genere; per lui 'passeggiata' può voler dire, al massimo, andare (in auto) a vedere una commedia hollywoodiana e melensa con Julia Roberts e Richard Gere. E anche al cinema rischierà la lapidazione, sia per aver fatto spoiler che per aver criticato la sceneggiatura. Il finale vede Homer disteso su di un tavolo del solito bar, dove un orrendo chirurgo radiato dall'albo lo riopera per rimettere al posto giusto il vecchio «pastello midollato» (nell'originale «Crayola oblongata») e ripristinare l'Homer beatamente stupido di sempre.

L'episodio, che si intitola *ХОМЯ* – scritto con l'ultima consonante rivoltata specularmente – ed è tra i vertici della saga simpsoniana, si ispira a un classico della fantascienza statunitense, *Flowers for Algernon* di Daniel Keyes, pubblicato nel '59 e incluso da Fruttero e Solmi nella celebre antologia *Le meraviglie del possibile*: la storia d'un inserviente ritardato che si sottopone a un procedimento sperimentale per incrementare la propria intelligenza, raggiunge un eccezionale Q.I., il che suscita in lui un dolente senso di consapevolezza per gli scherni a cui veniva sottoposto, e a cui è ora sottoposto un povero garzone: fino alla depressione e alla regressione allo stato di partenza. Oltre a parlare dell'inserimento delle persone mentalmente disagiate nella società e della discriminazione cui sono soggetti, il racconto tematizza il ruolo

dell'intelligenza nei rapporti tra le persone e gli ostacoli alla comunicazione incontrati da chi possiede un intelletto fuori dal comune. Come ben sapeva il Sartre dell'*Idiota di famiglia*, l'incompiuta e indefinibile opera dedicata a Flaubert e la sua famiglia, il genio crea barriere rispetto agli altri quanto l'idiozia: né è detto che la seconda opzione sia la peggiore. Il protagonista di Keyes comprende di non essere trattato come una persona; e che uomini-cavia siano considerati senza riguardo per la loro dignità è tra i rischi insiti nelle scienze umane moderne, nonché uno temi più presenti nelle rappresentazioni finzionali del postumano. V'è chi crede che siamo tutti cavie; cavie d'un esperimento che è cominciato assai prima che si parlasse di postumano.

Schiavo felice dei suoi appetiti e della sua *bêtise*, il patriarca di casa Simpson è forse l'incarnazione più inquietante dell'ipermodernità che viviamo: è un individuo fatto massa, trasparente, sovraesposto, fisso in una *sit-com* seriale che lo schiaccia sulle fissazioni e sulle interiezioni che ecolalicamente ripete, come i suoi congiunti. L'abbiamo visto, lui è una macchina, *come tutti noi*: come scriveva, sulla sorta di Searle, Marcello Frixione in un libro su *Stupidi e idioti*, noi «siamo macchine in quanto siamo oggetti naturali, funzionanti sulla base di principi totalmente compatibili con le leggi di natura» (e aggiungeva: «a scanso di possibili equivoci cartesiani, intendo che noi siamo in grado di pensare *in quanto* macchine, macchine di un certo tipo, e non che siamo macchine *con in più* qualcosa che ci consente di pensare»). Siamo macchine: fatte di *hardware* e di *software*, più che di *res extensa* e di *res cogitans*.

Siamo programmati. Siamo macchine, macchine rese imperfette se un pennarello va a insidiare la nostra materia grigia, e intacca la nostra «modalità predefinita». Proprio la formula «modalità predefinita», peculiare del gergo informatico, aveva rappresentato la scelta linguistica più eccentrica compiuta da David Foster Wallace nel 2005, quando era stato invitato al Kenyon College per ricevere una laurea *ad honorem* e tenere una prolusione per la consegna dei diplomi. Lo scrittore si era trovato dinanzi a quello che i pubblicitari definiscono un target pregiato: uno stuolo di studenti molto fortunati, iscritti presso

un campus che imponeva rette molto elevate, verosimilmente molto incravattati.

Nell'epilogo del *Borghese fa il mondo* si racconta quello che è noto ai più, ossia la strategia vagamente zen trovata da David per comunicare in modo incisivo e privo di retorica con rampolli delle famiglie bene dell'Ohio: a cominciare dalla storiella sapienziale che dava il nome alla relazione (*Questa è l'acqua*), e che era soprattutto una parentesi, un invito alla 'autoprogrammazione' responsabile e appunto al disinnescamento di quel *default-setting* che *implementa* nel software del soggetto, nel suo metodo di funzionamento, idee ricevute e convenzioni irriflesse.

Wallace si riferiva a precisi «aspetti della vita americana da adulti», di cui raccontava le alienanti ore diurne, dall'«impegnativo lavoro impiegatizio da laureati», al «traffico mostruoso» sull'autostrada, fino al rito alienante della spesa al supermercato. Ma subito dopo egli provava a ri-narrare quel giorno di ordinaria follia sotto una luce diversa, considerando ogni singola immagine con gli occhi dell'empatia ed elevando la sua prosa fino al sublime: «Se avrete davvero imparato a prestare attenzione, allora saprete che le alternative non mancano. Avrete davvero la facoltà di affrontare una situazione caotica, chiassosa, lenta, iperconsumistica, trovandola non solo significativa ma sacra, incendiata dalla stessa forza che ha acceso le stelle: compassione, amore, l'unità sottesa a tutte le cose». È noto come è andata a finire: colui che sapeva percepire un alone mistico nei neon dei negozi si è dato la morte appena tre anni dopo quel discorso, che pure, come aveva tenuto a precisare, serviva soprattutto a evitare che i suoi uditori maturassero, da adulti, «il desiderio di spararsi un colpo in testa». Quell'anelito disperato di umanesimo era condannato a soccombere.

Tre

Che avrebbe pensato Gustave Flaubert di Wallace? Siamo tentati di immaginare uno degli spazi descritti da Sebald in *Austerlitz*, dove il tempo non esiste e i vivi e i morti possono entrare e uscire a loro

piacimento... e in questa geometria, vedere il gran Normanno leggere le prime pagine di *Una cosa divertente che non farò mai più*, ridendo di dolore per quell'accumularsi stancante di idee ricevute, luoghi comuni, neghittose rinunce dell'essere, offese alla vita. *Bêtise*, lancinante *bêtise*, lancinante *bêtise* che ci riguarda, nella quale siamo tutti implicati, tutti gabbati, come cantano tutti i personaggi in scena alla fine dell'ultima grande opera verdiana: quel *Falstaff* in cui il vecchio maestro prende commiato dal suo pubblico non con le lacrime che avevano scandito la stagione eroica del Risorgimento ma con la trionfante risata che nasce dalla morte di ogni valore quando le passioni del secolo si sono coagulate nei ventri capienti e malaticci di uomini guidati dall'utile. In quel 1893 in cui va in scena l'estremo capolavoro di Verdi, Mastro-don Gesualdo è già morto di cancro al piloro, adesso che 'borghese' era diventata una cattiva parola, aveva fatto divorzio dal più ampio concetto di popolo (si ricordi che per Foscolo, Berchet e Manzoni *popolo* era quasi sinonimo di *borghesia*...) e designava ormai i bottegai. Questa rapace classe media desiderosa di ordine e rassicurazione era già stata attaccata da De Sanctis, che vi aveva visto l'esercito degli uomini di Guicciardini: contro i quali e contro il loro interessato quietismo, stava per pubblicare la sua *Storia*. Ma come era cominciato tutto? All'Opificio ce lo siamo chiesti per quattro lunghi anni; ci siamo messi sulle tracce d'un possibile archetipo moderno dell'animale borghese, posto magari sulla coda di quella linea evoluzionistica che vi è stata illustrata poc'anzi. E alla fine non abbiamo avuto dubbi: il nostro uomo era Monsieur Homais.

La prima cosa che vediamo di Homais non è lui, e nemmeno la sua dimora: è la sua farmacia. È una delle pochissime attrazioni di Yonville, ci dice Flaubert. Si nota soprattutto di sera (cominciamo a assaporare la prodigiosa prosa di Flaubert) «quando la lampada è accesa e i boccali rossi e verdi che abbelliscono la vetrina proiettano lontano, per terra, i loro due differenti riflessi: allora, attraverso questi bagliori simili a fuochi di Bengala, s'intravede l'ombra del farmacista appoggiato al suo banco. Dall'alto in basso, la facciata della farmacia è coperta di scritte in corsivo, in tondo, in stampatello: "Acqua di Vichy, di Seltz e di Barèges, sciroppi depurativi, cura Raspail, racahut degli

Arabi, pastiglie Darcet, pasta Renault, fasciature, bagni, cioccolata purgativa, ecc.". E l'insegna, che occupa tutta la larghezza della bottega, porta scritto in lettere d'oro: Homais, farmacista». L'esposizione delle merci e i segni del Kitsch quasi ne obliterano la persona, ridotta da subito a simulacro nell'ombra; né stupisce che la sua prima apparizione romanzesca lo affondi tra le sue vesti e dietro la sua maschera di ottusità, in uno zoomorfismo che si direbbe basilico: «Un uomo in pantofole di pelle verde, un poco segnato dal vaiuolo e con in capo un berretto di velluto dalla nappa d'oro, si scaldava la schiena vicino al camino. In volto esprimeva soltanto soddisfazione di se stesso. Aveva, nella vita, la stessa aria calma di quel cardellino che stava nella gabbia di vimini appesa sopra la sua testa».

Non è che Homais sia privo di idee. Ad esempio, ha una sua spiritualità, crede «nell'Essere supremo, in un Creatore, sia chi sia, che m'importa?»; però non concepisce «un povero diavolo di buon Dio che passeggia nel suo giardino con il bastone in mano, che dà alloggio ai suoi amici nel ventre delle balene, che muore mandando un grido e resuscita dopo tre giorni. Cose assurde in sé e completamente in contrasto, d'altra parte, con tutte le leggi della fisica. E ciò dimostra, sia detto tra parentesi, che i preti sono rimasti sempre a imputridire in una torpida ignoranza, nella quale tentano di trascinare anche i popoli». Potrebbe sembrare perfino una visione progressista: qualche lettore, di fronte a questa professione di fede al rovescio, farà di Homais il proprio beniamino; e così sarà accaduto allo stesso autore, che un po' di empatia segreta qua e là la tradisce. Cosa però veramente *pensi* Flaubert di Homais, del suo stolido scientismo, lo capiremo più avanti: soprattutto in una scena che è ancora un'operazione chirurgica, proprio come quella cui si sottopone Homer. Solo che Homer era la cavia, mentre Homais è il demiurgo. A Homais capita di leggere di un metodo di cura dei piedi storti e «siccome era dalla parte del progresso, concepì la patriottica idea che a Yonville, per stare all'altezza, si dovessero fare delle operazioni di strefopodia». I vantaggi sarebbero stati cospicui: «successo quasi sicuro, sollievo e miglioramento estetico del malato, immediata celebrità dell'operatore».

Come ognuno sa, il chirurgo designato sarà Charles Bovary. Se Hippolyte sarà la sua cavia, egli sarà la cavia di Homais. Il quale prende a studiare «i piedi equini, il varo e il valgo, cioè la strefocatopodia, la strefendopodia e la strefexopodia [...] insieme con la strefipopodia e la strefanopodia». La fine è nota: l'operazione sembra riuscire, ma a un certo punto si presenta «uno spettacolo orrendo. Le forme del piede erano scomparse in un gonfiore tale che tutta la pelle, ricoperta di ecchimosi causate da quella gran macchina, pareva stesse per rompersi [...] Una livida tumefazione si stendeva sulla gamba, c'erano anche alcune vescichette, dalle quali fuorusciva un liquido nero».

Stringiamo però su Homais nel momento del trionfo, prima che dia opportunisticamente ragione, con sorriso beota e cortegiano, a chi stigmatizza «le belle invenzioni di Parigi». Osserviamolo mentre declama la velina da lui redatta per il giornale locale (perché «un articolo circola..., se ne parla..., finisce per fare come la palla di neve!»). Parla di quell'operazione come della luce che comincia a penetrare nelle campagne, risarcendo secoli di oscurantismo. Si produce in un encomio spropositato di Charles. Allorché questi protesta che è troppo, egli replica: « – Ma no, nient'affatto, come!... “ha operato d'un piede storto...” Non ho messo qui il termine scientifico, perché, sa, su un giornale, non tutti forse capirebbero: bisogna che le masse...».

Ecco la parola: *le masse*. Homais sa che il problema sono loro. Infatti l'ultima immagine del suo articolo fantastica d'una festa campestre in cui Hippolyte balla «in una qualche danza dionisiaca, in mezzo a una schiera di allegri compagni, e dimostrare così agli occhi di tutti, con la sua vivacità e i suoi sgambetti, la sua completa guarigione». Questo Hippolyte che balla, sognato dal madornale Homais, l'ominazione del protoanimale borghese culmina in una compiuta e inarrestabile clonazione della *bêtise*. L'homo, dapprima fattosi Homais, ha ormai le sembianze e l'allegrezza ottusa e bacchica di Homer.

Sul petto del farmacista nell'ultima pagina del romanzo si appunta la Legion d'Onore. Homais, l'homo-Homer, è stato accolto fra

i grandi di Francia, da nano si è fatto grand'uomo, anche lui a riempire la schiera degli uomini di Guicciardini...

L'uomo borghese vuol vivere nel costante ripetersi delle sue azioni, la strada dal letto al banco di lavoro sempre identica, fino a quando il letto diverrà letto di morte; e nel trapasso fra vita e morte il borghese, erede dell'antico mercante, potrà passare alle generazioni future il patrimonio accumulato delle esperienze. La sua vita è fatta di lavoro più che di genio, come scrive Moretti (ripreso in queste pagine da Enrica Villari, che fa coincidere la meticolosità quotidiana del lavoro col principio di realtà dell'uomo borghese). Ancora oggi chi va a Bergen può vedere gli spazi monacali dove vivevano e operavano i rappresentanti tedeschi delle città anseatiche che in quel profondo nord si occupavano del commercio assai redditizio del merluzzo. I loro discendenti avrebbero continuato a osteggiare rigore e precisione dei confronti della vita, del lavoro e di Dio. La borghesia descritta da Marx è classe polimorfa, forza della natura, ma il borghese ha represso la polifonia, si è identificato con poche regole di vita e una solida logica. Eppure, l'animale fa capolino con la sua imprevedibile metamorfosi; il borghese ha bisogno del mutamento, il primo narratore realista, Stendhal, viveva nel continuo cambiamento degli eteronimi, come l'eretico Pessoa... Ancora una volta la rete non tiene, l'uomo voleva identificarsi nel lavoro, stare tutto nei gesti, nelle forme preordinate ma l'anima ringhia, genera mostri e suggerisce impreviste immagini di felicità. Di impossibile felicità. Dopo aver letto Schopenhauer, il senatore Thomas Buddenbrook si sveglia all'improvviso e per un momento l'angoscia gli si è rovesciata in ebbrezza. Il filosofo gli ha insegnato ad andare oltre l'individualità, gli ha fatto intravedere l'interminabile gioco delle possibilità e degli sviluppi e ora il console guarda rapito il tumultuoso infinito che gli si apre davanti e inghiotte gli spazi angusti dell'abitazione di famiglia, della sempre uguale esistenza di Lubeca... Durerà poco, il giorno dopo già le rassicuranti verità della fede e del mestiere torneranno a gravargli addosso, costringendolo a più rassicuranti pensieri; gli graveranno addosso, fino a spegnere in lui ogni anelito, ogni speranza.

Strana cosa pensare che un personaggio non borghese, ma proletario, nella Cecoslovacchia socialista che ha distrutto la sua primavera, possa fargli eco e a distanza di decenni dialogare con lui. Hanta, il mite impiegato che ha il compito di distruggere i libri del passato nella Cecoslovacchia descritta da Hrabal (*Una solitudine molto rumorosa*) impara da Hegel che «l'unica cosa di cui si può avere terrore al mondo è ciò che si è calcificato, il terrore delle forme rigide, morenti, che l'unica cosa da cui si può aver gioia è quando non soltanto il singolo, ma anche la società umana, riesce a ringiovanire attraverso la lotta, a conquistare attraverso nuove forme il diritto alla vita umana». In questo dossier Luca Marangolo nota con molta lucidità che il *borghese* è stato l'ultimo personaggio storico ad aver avanzato una propria idea di umanesimo, contraddittoria e ambigua come è giusto che sia.

Si potrebbe dire che questo umanesimo ruota attorno alla lotta della vita contro le *forme rigide*, e non solo nelle complesse questioni dell'anima, ma anche delle tragiche vicende pubbliche. George Mosse ha mostrato, nel suo studio sulla *Nazionalizzazione delle masse*, quanto profonda, e fraintesa, sia stata la presenza di Winckelmann e delle sue idee nell'estetica e nell'estetica politica tedesca fra Otto e Novecento. Generazioni di architetti imparano da Winckelmann che la bellezza non è mai caotica e che ogni elemento deve trovare la propria parte, in un sistema rigoroso e oppressivo. Povero Winckelmann, forzato e mistificato da questi esaltatori della grandezza del Secondo e Terzo Reich... *Der Preussische Stil*, lo stile prussiano è l'unione di classicismo e monumentalità volto a celebrare la razionalità che governa il caos. Siamo sulla strada che porta alle annichilenti creazioni di Albert Speer, l'architetto di Hitler (i cui gusti, ci ricorda Mosse, si formarono sul Ring della Vienna di fine Ottocento, come quelli di un borghese qualsiasi...). Qualche anno fa Miguel Abensour pubblicò una riflessione (*Della compattezza. Architettura e totalitarismo*) in cui, come l'Hanta di Hrabal, contrapponeva la forza vitale del disordine alla morte delle forme rigide. Abensour si era ricordato di alcune pagine di Benjamin: del suo resoconto di viaggio del 1928 in cui aveva parlato della *porosità* della vita e della architettura napoletana: «Porosa come

questa pietra è l'architettura. Struttura e vita interferiscono continuamente in cortili, arcate e scale. Dappertutto si conserva lo spazio vitale capace di ospitare nuove, imprevedute costellazioni. Il definitivo, il caratterizzato vengono rifiutati. Non c'è alcuna situazione che appaia concepita per rimanere uguale per sempre – nessuna forma afferma di essere così e non altrimenti». La verità del borghese, sostiene qui Luigi Marfè, resta sconosciuta; il nostro cerca rifugio nel primordiale, sfiduciato dalle barricate in piazza e dai falsi miti di progresso, regredisce nel caos liberatorio. E quando neppure questo basta, va verso regioni ancora più cupe, senza redenzione.

L'epigrafe di queste nostre variazioni sarà allora una pagina non molto nota, e per nulla borghese, delle *Memorie di un pazzo*; una pagina in cui non si dà utopia, ma distopia. Nelle righe che riportiamo, e che non hanno nulla da invidiare alla *Ginestra*, possiamo vedere come quella storia abissale possa sbalzarsi – in un insospettabile Flaubert del 1838 – in un futuro remoto postumano:

Quando finirà dunque questa società imbastardita da tutte le dissolutezze, dissolutezze dell'intelletto, del corpo e dell'anima? Allora tornerà certamente la gioia sulla terra, quando questo vampiro bugiardo e ipocrita che si chiama civiltà sarà morto; si abbandoneranno il manto regale, lo scettro, i diamanti, il palazzo che crolla, la città che va in rovina, per andare a raggiungere la giumenta e la lupa.

Dopo aver trascorso la sua vita nei palazzi e dopo essersi logorato i piedi sul selciato delle grandi città, l'uomo andrà a morire nei boschi. La terra sarà inaridita dagli incendi che l'avranno arsa e, ricoperta interamente dalla polvere delle battaglie, dopo che l'alito di desolazione passato sugli uomini sarà passato anche sopra di essa, non darà più se non frutti amari e spini, e le razze si estingueranno sul nascere, come le piante battute dai venti che muoiono prima di aver fiorito.

[...]

Allora scoppierà un'immensa risata di disperazione, quando gli uomini vedranno questo vuoto, quando bisognerà lasciare la vita per la morte, per la morte che mangia, che ha sempre fame. E tutto si creperà per sprofondare nel nulla, e l'uomo virtuoso maledirà la sua virtù e il vizio applaudirà. Pochi uomini ancora erranti in una terra arida si chiameranno reciprocamente; andranno gli uni verso gli altri, ma indietreggeranno d'orrore, spaventati da se stessi, e finiranno per morire. Che cosa ne sarà allora dell'uomo, lui che è già più efferato delle belve feroci e più vile dei rettili? Addio per sempre, splendidi carri, fanfare e celebrità; addio al mondo, ai suoi palazzi, ai suoi mausolei, alle voluttà del delitto e alle gioie della corruzione! La pietra precipiterà all'improvviso, schiacciata da se stessa, e l'erba vi crescerà sopra.

Gli autori

Francesco de Cristofaro insegna Letterature comparate all'Università di Napoli Federico II. Vincitore del premio Sapegno con *Zoo di romanzi* (Liguori, 2002), ha curato un'edizione dei *Promessi sposi* (Rizzoli, 2014) e il manuale *Letterature comparate* (Carocci, 2018⁵). Dirige con Giancarlo Alfano l'opera in quattro volumi *Il romanzo in Italia*, in corso di stampa per Carocci.

Marco Viscardi insegna materie letterarie presso le scuole secondarie di secondo grado. Dottore di ricerca di Filologia moderna, si interessa alla satira e al romanzo della modernità. Di recente ha collaborato a un nuovo commento ai *Promessi sposi* (Rizzoli, 2014) e ha scritto, per *Il romanzo in Italia* in corso di stampa da Carocci, un contributo su *Il romanzo bambino: Pinocchio e Cuore*.

L'articolo

Data invio: 15/03/2018

Data accettazione: 30/04/2018

Data pubblicazione: 30/05/2018

Come citare questo articolo

de Cristofaro, Francesco, Viscardi, "Marco, *Défense française. Variazioni sull'animale borghese*", *Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto*, Eds. G.V. Distefano, M. Guglielmi, L. Quaquarelli, *Between*, VIII.15 (2018), <http://www.betweenjournal.it>