

Testi e testimonianze di critica letteraria 13

«Il nome di un'atroce malattia»
Forme e rappresentazioni
della borghesia italiana (1929-1982)

a cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone

«Il nome di un'atroce malattia»
Forme e rappresentazioni della borghesia
italiana (1929-1982)

A cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone

Ledizioni

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa

© 2024 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

«Il nome di un'atroce malattia». Forme e rappresentazioni della borghesia italiana (1929-1982)
A cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone

Prima edizione: maggio 2024

ISBN cartaceo: 9791256001804
ISBN eBook: 9791256001811
ISBN PDF web: 9791256001828

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading

Sommario

<i>Introduzione</i> , di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone	9
Guido Mazzoni, <i>Classe media e rivoluzione</i>	13
Michela Rossi Sebastiano, <i>Raccontare la borghesia: i modelli opposti di Alberto Moravia (Gli indifferenti) e Umberto Barbaro (Luce fredda)</i>	31
Valeria Merola, « <i>La borghesia ha una sua utilità, ma non mi interessa</i> »: visioni della borghesia nel teatro di Alberto Moravia	43
Giacomo Di Muccio, <i>Elegia Borghese. Il silenzio del desiderio nella prosa di Natalia Ginzburg</i>	55
Niccolò Amelii, <i>Il borghese va in città. Boom economico e industria culturale nella Vita agra di Bianciardi e nel Padrone di Parise</i>	67
Daniela Vitagliano, <i>La borghesia criticata da sé stessa: l'equilibrio di una cosciente contraddizione in Ferito a morte di Raffaele La Capria</i>	79
Saverio Vita, <i>Diffusi, dispersi e orizzontali: un percorso sui borghesi nell'opera di Guido Morselli</i>	95
Chiara Canali, <i>L'occhio indiscreto: la borghesia vista da Arbasino nel romanzo La bella di Lodi</i>	111
Elena Porciani, « <i>Ai quartieri alti</i> ». Sulla rappresentazione della borghesia in Aracoeli di Elsa Morante	123
Maria Claudia Petrini, <i>Oltre la forma: riconfigurazioni romanzesche in Aracoeli e Petrolio</i>	141

Gianluigi Simonetti, *La borghesia secondo Pasolini. Storia di una rimozione* 155

Sofia Torre, «*In amore non c'è volgarità! Ve la siete inventata voi borghesi la volgarità!*». *Affinità e divergenze del fallimento dell'istanza di liberazione sessuale in Porci con le Ali e in Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto* 165

Introduzione

Perché siamo tutti borghesi: così titola un saggio di Pier Paolo Pasolini uscito sull'«Espresso» il 30 giugno del 1968. Il titolo non presenta nessun punto di domanda: è un'affermazione netta e assertiva. In pieno Sessantotto, la borghesia per Pasolini non è più il nome del ceto medio, ma quello di «un'atroce malattia» che sembra affliggere una massa amorfa e indefinibile di individui: «non è più la malattia di una classe sociale, ma comincia a diventare la malattia di tutto il mondo».¹ Certo, Pasolini si rende perfettamente conto di quanto «questa descrizione del piccolo borghese» sia «insoddisfacente e approssimativa», ma non riesce a trovare un altro modo per inquadrare il problema. Si chiede infatti: «come descrivere l'indescrivibile?».²

Questa indescrivibilità è legata alla difficoltà di individuare l'oggetto stesso di cui si sta parlando, perché, prima di chiedersi *cosa significa* rappresentare letterariamente la borghesia, è importante capire *qual è* il referente di queste rappresentazioni. Detto altrimenti: *chi è la borghesia? Chi è l'individuo borghese?* Se ai suoi albori il termine 'borghesia' serviva a indicare una precisa classe sociale (quella che fonda la sua identità sul lavoro e sul guadagno, distinguendosi così dall'aristocrazia e dal proletariato), nel corso del Novecento, periodo al centro della nostra indagine, questo termine tende ad assumere progressivamente connotazioni che esulano dalla pura matrice economica. Come l'isteria lo era stata per ogni forma di disagio del femminile *fin de siècle*, così la borghesia diventa in questi anni una sorta di categoria-ombrello, un'etichetta onnicomprensiva attraverso la quale si cercano di nominare tutti i mali e tutte le contraddizioni dell'etica individualista e capitalista. La borghesia è a volte il ceto medio in senso economico, a volte una generica *middle class* valoriale (che si esprime in una forma di vita fondata sul superegotismo, sul familismo, sul clericalismo, sul binarismo di genere), a volte è il nome con cui vengono bollati una serie di comportamenti nevrotici, a volte è un generico sinonimo di individualismo. Soprattutto a partire dagli anni Sessanta il borghese non è più chi, bourdieusiana-

¹ P.P. Pasolini, *Perché siamo tutti borghesi* (1968), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1653.

² Ivi, p. 1656.

mente, si *distingue*, chi, cioè, concentra nelle proprie mani un capitale economico, culturale e simbolico, ma diventa “la massa”: un gruppo indistinto di individui in cui le differenze si appianano e si conciliano nella condivisione superficiale di forme di vita ormai sclerotizzate. Moravia parla di «imborghesimento generale»; Pasolini di «mutazione antropologica», formula che è passata alla storia della critica e della sociologia, con cui l'autore indicava la trasformazione della vecchia piccola borghesia clericofascista in una nuova piccola borghesia laica, disincantata ed edonista. Ancora, nei casi più estremi, la borghesia diventa la metafora di un male universale: «*Razza borghese* [...] Nessun battesimo potrebbe redimere questo peccato originale della mia carne»³ afferma Emanuele, il protagonista di *Aracoeli*, l'ultimo romanzo di Morante.

È proprio *Aracoeli* a delimitare uno dei due estremi cronologici di questo volume, che si concentra sulle rappresentazioni della borghesia italiana tra il 1929 e il 1982. Il 1929 è invece l'anno di esordio di Alberto Moravia, che con *Gli indifferenti* offre un primo emblematico ritratto del volto più antierico e banale del ceto medio. Le due soglie simboliche che delimitano il nostro campo di studio permettono di osservare un'evoluzione attraverso la quale la borghesia italiana cambia radicalmente e con esso le forme di quella che possiamo considerare la sua principale espressione estetica, cioè il genere romanzo – nei termini di Guido Mazzoni, «il corrispettivo, in letteratura, della conquista dei diritti umani e della fine dell'Ancien Régime» (p. 15). È su questo genere che, infatti, si concentra la maggior parte dei contributi qui raccolti, proprio perché è attraverso le sue metamorfosi che si possono osservare anche quelle della classe che l'ha generato.

Il *novel* è la forma simbolica che contribuisce alla costruzione di un immaginario fondato sull'autoaffermazione dell'individuo borghese.⁴ Il romanzo familiare e il *Bildungsroman* sono i due sottogeneri che lo mostrano meglio: il primo racconta la storia di un individuo che riesce ad affermare sé stesso affrancandosi dalla propria famiglia, mentre il secondo è la storia di una formazione resa difficile o impossibile dalla forza dei legami familiari. Quando Johann Buddenbrook, nel romanzo di Thomas Mann, afferma che «non siamo esseri staccati, indipendenti e autonomi, ma anelli di una catena»,⁵ lo fa in nome di un ideale di vita che Mazzoni, rifacendosi a Kierkegaard, chiama *vita etica*: la vita etica è fatta di responsabilità, doveri e sacrificio, ma trova riscatto in una forma di trascendenza (religiosa o laica). A essa si contrappone la *vita estetica*, fondata su un'immanenza che distrugge ogni catena in

³ E. Morante, *Aracoeli* [1982], in Ead., *Opere*, vol. 2, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, 1990, p. 1156.

⁴ F. Moretti, *Il romanzo di formazione* [1986], Einaudi, Torino 1999; Id., *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino 2017.

⁵ T. Mann, *I Buddenbrook* [1901], Einaudi, Torino 2014, p. 134.

nome di una felicità tutta presente. Pasolini, definendo la mutazione antropologica come un passaggio da una borghesia clericico-fascista a una borghesia laica ed edonista, parla nei fatti del cambiamento che porta l'Italia da un ideale di vita etica a un ideale di vita estetica.

Questo mutamento comporta inevitabilmente anche una trasformazione della forma romanzo, progressivamente decostruita da sperimentazioni novecentesche sempre più radicali, come mostrato dal saggio di Rossi Sebastiano, dedicato agli *Indifferenti* di Moravia e a *Luce fredda* (1931) di Umberto Barbaro; da quello di Canali, che guarda all'operazione *camp* compiuta da Arbasino con *La bella di Lodi* (1972); e da quello di Petrini, che analizza *Petrolio* (1972-1975) di Pasolini e *Aracoeli* di Morante, in cui la frammentarietà del testo e la scissione psicologica e fisica dei protagonisti si corrispondono. Carlo ed Emanuele sono infatti due personaggi che incarnano emblematicamente la crisi dell'individuo, inteso in senso etimologico come "colui che non può essere diviso": il primo, attraverso una scissione *letterale* in due (Carlo di Tetis e Carlo di Polis); il secondo, attraverso una drammatizzazione monologante dei conflitti interni alla propria psiche («Mi succede di assistere, nel mio spazio interno, a dissertazioni pubbliche sulla mia persona, mostrata quale soggetto di studio clinico o psichiatrico»)⁶.

I destini del personaggio borghese sono non a caso un altro dei fili rossi che percorre il volume: Amelii, attraverso *La vita agra* (1962) di Bianciardi e il *Padrone* (1964) di Parise, mostra il volto alienato e reificato della borghesia che lavora nell'Italia del boom economico. Di Muccio propone una lettura *queer* dei personaggi di alcuni racconti brevi di Natalia Ginzburg, con la quale offre uno spaccato delle dinamiche interne alla famiglia borghese, dei suoi adulteri, dei suoi conflitti intergenerazionali e dei suoi imperativi eteronormativi – come si vede bene attraverso l'omosessualità di Valentino, protagonista del racconto omonimo. Anche l'Emanuele di *Aracoeli* è incapace di accettare la propria omosessualità, vissuta con un senso di colpa tipicamente borghese. Come mostra Porciani studiando gli spazi e le dinamiche della borghesia romana dei "Quartieri Alti" da cui proviene la famiglia paterna di Emanuele, il senso di colpa del personaggio è acuito dalla sua improduttività, dal suo essere un borghese che non lavora. Il personaggio borghese e la sua crisi vanno infatti letti attraverso una chiave in grado di rendere conto dell'intersezione di diversi campi di forza, come spiega il saggio di Vitagliano, che legge *Ferito a morte* (1961) di La Capria appoggiandosi ai concetti di *transfuge de classe* (Bourdieu) e *transclasse* (Jaquet).

Negli anni Sessanta, Guido Morselli (cui è dedicato il saggio di Vita) definisce il borghese come «un'anima ordinata e limitata, che tende a ridurre gli eventi a una scala modica e accessibile, la propria» (p. 108). L'evidente ironia di queste parole

⁶ Morante, *Aracoeli* cit., p. 1180.

ci dice che, a quest'altezza cronologica, il modello borghese fondato sulla vita etica è ormai svuotato di senso. È quel passaggio verso una forma di laicismo, disincantato ed edonista che Pasolini vive drammaticamente anche sulla propria pelle, come mostrato dal saggio di Simonetti. Il Sessantotto è lo spartiacque simbolico della mutazione antropologica. In questo stesso anno, Moravia pubblica *Il dio Kurt*, una delle *pièces* analizzate da Merola, in cui la famiglia è al centro di una denuncia feroce, sulla scia delle critiche che i movimenti sessantottini avevano mosso all'istituto cardine della società borghese. Antifamilismo e antiautoritarismo sono infatti i presupposti necessari della liberazione sessuale, di cui Torre sottolinea le aporie e le *impasse* attraverso l'analisi di *Porci con le ali* (1976) e *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974). Il libro di Radice e Ravera e il film di Wermüller sono due spaccati dell'Italia degli anni Settanta, capaci di raccontare il fallimento delle rivoluzioni sessantottine e l'incapacità dei personaggi borghesi di rinnovare la propria identità, sostituendo ai vecchi valori un nuovo modello di vita fondato sul desiderio.

Oggi l'affermazione «siamo tutti borghesi» è ancora valida, ma non significa più, come per Pasolini, che le classi subalterne vengono contaminate dai modelli esistenziali e valoriali della classe media. Significa che tutti condividiamo una *Weltanschauung* borghese incapace di superare le contraddizioni che, attraversando il Novecento, sono sfociate nel Sessantotto: l'imperativo superegotico al godimento, l'inossidabilità dell'istituto familiare, l'individualismo che diventa rivendicazione identitaria di un io ormai irrimediabilmente diviso.

Questo volume nasce da un convegno omonimo che si è svolto all'Università dell'Aquila il 6-7 dicembre del 2022. Ringraziamo tutte le autrici e gli autori che con i loro saggi hanno contribuito alla sua creazione. Un ringraziamento speciale va a Ida Campeggiani che ne ha reso possibile la pubblicazione.

Silvia Cucchi e Gloria Scarfone

Classe media e rivoluzione

Guido Mazzoni
(Università di Siena)

1. *La classe dominante che lavora*

La borghesia ha avuto nella storia una parte sommamente rivoluzionaria. Dove ha raggiunto il dominio, ha distrutto tutte le condizioni di vita feudali, patriarcali, idilliche. Ha lacerato spietatamente tutti i variopinti vincoli feudali che legavano l'uomo al suo superiore naturale, e non ha lasciato fra uomo e uomo altro vincolo che il nudo interesse, il freddo "pagamento in contanti" [...].¹

La borghesia ha avuto nella storia una parte sommamente rivoluzionaria non foss'altro perché quella borghese è la sola tra le rivoluzioni moderne che abbia vinto e il suo trionfo ha avuto un effetto paragonabile a quello che ebbe, nel IV secolo, la conversione dell'Impero Romano al Cristianesimo. Il presente delle società occidentali (il capitalismo, la tecnica, una visione disincantata della natura, l'individualismo, i diritti umani, la democrazia liberale, l'idea che la storia sia metamorfosi e, per i più ottimisti, progresso) sarebbe inconcepibile senza l'egemonia delle classi medie; il progetto di ingegneria sociale uscito vincitore dalle grandi guerre ideologiche del Novecento, la *Western way of life* fondata sull'economia di mercato e su un'idea liberale dell'emancipazione, è modellato sui valori della *middle class*; il cambiamento interno più importante di cui le società occidentali hanno fatto esperienza nel XX secolo, la conquista dei diritti da parte delle donne, non avrebbe avuto luogo senza l'ascesa della borghesia. Il *Manifesto del partito comunista* insiste sugli aspetti di questa trasformazione che generano il capitalismo o che ne dipendono. C'è però un elemento della rivoluzione borghese che viene prima dell'individualismo proprie-

¹ K. Marx, F. Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848), trad. it. *Manifesto del partito comunista*, a cura di E. Cantimori Mazzolari, Einaudi, Torino 2014, pp. 9-10.

tario o della riduzione dei rapporti umani al freddo pagamento in contanti. È stato Norbert Elias a formularlo icasticamente in una pagina della *Civiltà delle buone maniere*:

Oggi non ci si rende generalmente conto del fatto che uno strato superiore 'che lavora' è un fenomeno unico e sorprendente. Perché lavora? Perché si assoggetta a questa costrizione sebbene [...] rappresenti la classe 'dominante' e quindi non abbia dei superiori che possano costringerla?²

La borghesia è la prima classe dominante che lavora, la prima che abbia fondato il suo potere non sulla spada o sul libro, ma su un'attività che per millenni la cultura europea ha considerato inferiore, se non infima. Quando all'inizio dell'XI secolo Adalberone di Laon divide la società feudale in *bellatores*, *oratores* e *laboratores*, la parola *borghesia* ancora non esiste; ma non appena la classe emerge e trova un nome, i borghesi finiscono nel Terzo Stato, tra i *laboratores*, e qui rimangono fino al maggio del 1789, quando Luigi XVI convoca gli Stati Generali. Benché non usino quasi mai le mani (lo fanno gli artigiani, che sono il ceto di passaggio tra la gente meccanica e la classe media: alcuni comuni medievali li collocavano tra le Arti Minori insieme ai locandieri, mentre i protoindustriali e i commercianti, gli usurai e i banchieri, i medici, gli avvocati e i notai finivano nelle Arti Maggiori), i borghesi, nella gerarchia dell'Ancien Régime, sono dei *laboratores* e il loro potere viene da una pratica che alla lettera è ignobile, cioè indegna di una persona nobile. Per secoli i borghesi che facevano fortuna hanno avuto bisogno di cancellare la macchia della propria origine procurandosi, in qualche maniera, un titolo nobiliare.

2. Lavoro e nuda vita

Il Signore, nella *Fenomenologia dello spirito*, antepone la difesa del proprio valore all'autoconservazione accettando il rischio di morire pur di mantenersi libero, mentre il Servo giudica la vita più importante della libertà, del rango o dell'onore e, volendo conservarla a qualsiasi prezzo, si abbassa a lavorare.³ Il mondo morale della classe media è definito dalla consacrazione del lavoro e dalla consacrazione della nuda vita privata immanente, che acquista dignità a prescindere dal posto che si occupa in una gerarchia, o dall'idea che non abbia senso vivere se non si è all'altezza

² N. Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. I. Wandlungen des Verhaltens in den Wetlichen Oberschichten des Abendlandes* (1969), trad. it., *La civiltà delle buone maniere*, Il Mulino, Bologna 1982.

³ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. *Fenomenologia dello spirito*, a cura di V. Cicero, Rusconi, Milano 1995, pp. 275-91.

di qualcosa che trascende la pura sopravvivenza. Dal primo discendono la razionalità strumentale, il disincanto del mondo, il differimento del piacere, l'autodisciplina del lavoro; dalla seconda una novità altrettanto grande che la storia della letteratura permette di cogliere bene quando si pensa al più importante dei suoi *partages du sensible*, quello col quale culmina la storia che Auerbach racconta in *Mimesis*. Per millenni le esperienze delle persone comuni – cioè non nobili, non colte, non rappresentative – e gli ambienti dove queste persone vivevano e morivano, non hanno avuto diritto a quella mimesi seria, tragica e problematica cui avevano diritto gli eroi e le eroine dell'epos e della tragedia, mentre invece il romanzo borghese, al termine di un processo che rappresenta il corrispettivo, in letteratura, della conquista dei diritti umani e della fine dell'ancien régime, ha trasformato la vita quotidiana delle persone private qualsiasi in un argomento degno di una rappresentazione seria.⁴ Dunque la borghesia ha avuto una funzione sommamente rivoluzionaria sia perché ha costruito una forma di vita in cui il potere discende dal lavoro, e nella quale i padroni sono a loro volta dei servi soggetti all'economia,⁵ sia perché ha consacrato la comune vita ordinaria, portando a compimento ciò che era implicito nel cristianesimo, ma che il cristianesimo vincolava alla presenza di Dio e della sua legge patriarcale, mentre la classe media, che pure, soprattutto nei paesi protestanti, nasce iperreligiosa, a un certo punto della sua storia ha potuto fare a meno di Dio e ha ricercato la felicità nella pura immanenza.

Il culto del lavoro e della nuda vita danno al mondo borghese un valore potenzialmente universale: rendono più egualitaria la gerarchia delle azioni umane e permettono a molti di trovare nel lavoro le soddisfazioni simboliche che i guerrieri o i nobili cercavano nella gloria e nel rango, le soddisfazioni creative che gli artisti cercavano nell'arte, o le soddisfazioni morali di chi si guadagna da vivere con dignità, contribuendo allo sviluppo delle forze produttive e a ciò che, tra Ottocento e Novecento, veniva chiamato «progresso». Sono valori che gli esseri umani, qualunque sia la loro cultura di origine, hanno dimostrato a larga maggioranza di apprezzare, perché tutti condividono la nuda vita e molti, moltissimi, la considerano il bene supremo.

⁴ «È vero che [nella letteratura antica] si hanno, nelle poesie pastorali e amorose, alcune forme intermedie, ma nel complesso vige la regola della separazione degli stili [...]: tutto ciò che è bassamente realistico, tutto quello che è quotidiano, dev'essere rappresentato solo comicamente, senza approfondimento problematico [...]. Si deve dire che allora non furono considerati seriamente nella letteratura le professioni e le condizioni quotidiane – commercianti, artigiani, contadini, schiavi –, la scena quotidiana – casa, laboratorio, bottega, campo –, le abitudini di vita quotidiane – matrimonio, figli, lavoro, alimentazione». E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1964, p. 38.

⁵ Cfr. F. Moretti, *Il borghese*, Einaudi, Torino 2017, Cap. I, *Un padrone lavoratore*.

Nel giugno del 1963, otto mesi dopo la crisi di Cuba, John F. Kennedy tiene un discorso all'American University di Washington. Doveva essere un'orazione cerimoniale per la consegna delle lauree ma Kennedy e il suo *speechwriter* Ted Sorensen la usano per aprire un dialogo con l'Unione Sovietica dopo la crisi di Cuba. Scopo del discorso era mostrare che americani e russi, nonostante il conflitto ideologico che li divideva, possedevano alcuni valori comuni. All'inizio del discorso Kennedy condanna il comunismo, ma subito dopo cambia tono e cerca di sottolineare i lati buoni del nemico. La prima cosa di cui parla sono i risultati dei sovietici nella tecnica, nel lavoro e nello sviluppo delle forze produttive, qualcosa che il capitalismo e il comunismo condividevano, essendo forme di vita prive di nostalgie premoderne e fondate su valori servili. Poi Kennedy indica il terreno comune a russi e americani, e qui arriva il passo celebre che è l'acme del discorso:

For, in the final analysis, our most basic common link is that we all inhabit this small planet. We all breathe the same air. We all cherish our children's future. And we are all mortal.⁶

Kennedy presenta come assoluto e universale un valore, la nuda vita, che per millenni non è stato considerato né assoluto né universale, e che pochi decenni prima di Kennedy veniva giudicato plebeo o piccoloborghese da figure molto diverse tra loro: bolscevichi e esponenti della rivoluzione conservatrice, dandy e esteti. Nelle *Memorie di un rivoluzionario* Victor Serge, per esempio, riporta un brano della lettera che Adolf Abramovič Ioffe, colui che aveva negoziato la pace di Brest Litovsk, lascia come testamento prima del suicidio nel 1927, e nel quale si legge che la vita umana non ha senso se non è al servizio di una trascendenza politica:

la vita umana non ha senso se non nella misura in cui essa è al servizio di un infinito, che è per noi l'umanità; dato che il resto è limitato, lavorare per il resto è privo di senso.⁷

Le «grandi forze elementari», scrive Jünger pochi anni dopo parlando da una prospettiva ideologica completamente diversa da quella di Ioffe, nascono dal pericolo, dalla lotta e dall'ignoto e si esprimono nel gesto o nell'opera del guerriero, del credente, dell'artista, del navigatore, del cacciatore o del delinquente, mentre il culto della vita, della sicurezza, dell'interesse privato o della continuità familiare è roba

⁶ J.F. Kennedy, *Commencement Address at American University, Washington, D.C., June 10, 1963* <https://www.jfklibrary.org/archives/other-resources/john-f-kennedy-speeches/american-university-19630610>

⁷ V. Serge, *Mémoires d'un révolutionnaire 1901-1941* (1951), trad. it. *Memorie di un rivoluzionario (1901-1941)*, Edizioni e/o, Roma 2017, p. 256.

da borghesi.⁸ Qualcosa di simile in un frammento di Baudelaire dove si esaltano le gesta del prete, del guerriero e del poeta («sapere, uccidere e creare») e si dice che gli altri uomini sono esseri «da taglia e da corvée, fatti per la scuderia», buoni solo per lavorare.⁹ L'esaltazione di chi vive per la gloria o si brucia nella *dépense*, scrive Bataille nel suo saggio sulla sovranità, è l'opposto della soggezione servile di chi vive e lavora per le necessità del gruppo, ed è anche la sola cosa che abbia senso.¹⁰ Ma se ciò che Kennedy considera universale è stato a lungo oggetto di disprezzo, è indubbio che la maggioranza degli esseri umani gli avrebbe dato ragione, nel 1963 e forse sempre. La classe media mette al centro del mondo etico le persone private, quelle che ricercano la felicità nella famiglia, nel lavoro o in un moderato edonismo, e questa umanità è maggioritaria in ogni tempo e cultura, anche quando non ha l'egemonia o il potere. La borghesia è anche la prima classe dominante a difendere degli ideali non esclusivamente o non prevalentemente maschili e a non pensare che le forme di vita supreme siano quelle del guerriero, del prete, del poeta o del filosofo. La capacità espansiva e la pretesa universalistica della borghesia poggiano su questo.

Lavoro e vita privata sembrerebbero valori congruenti ma in realtà, anche quando agiscono insieme, possono avere conseguenze politiche opposte. Se attribuire alla vita qualsiasi un valore assoluto è infatti un gesto rivoluzionario perché innesca un processo che porta all'eguaglianza giuridica e simbolica, alla libertà negativa, alla democrazia formale e al relativismo dei valori, la consacrazione del lavoro, nel modo di produzione creato dalla borghesia, riscrive la gerarchia tra le azioni umane e genera un progresso tecnico senza precedenti, ma non è un gesto liberatorio di per sé. Presentandosi come il solo modo razionale e naturale di sviluppare le forze produttive, e accettando le differenze di classe fondate sulla proprietà, il capitalismo impone una prassi tutt'altro che egualitaria, democratica, relativistica o libertaria. Questi due volti del mondo borghese, la consacrazione della vita ordinaria e la logica del lavoro, slittano l'uno sull'altro scontrandosi e ibridandosi di continuo, e la storia della civiltà borghese è anche la storia della tensione che li lega.

⁸ E. Jünger, *Der Arbeiter* (1932), trad. it. *L'operaio. Dominio e forma*, Guanda, Milano 1991, p. 44-45.

⁹ Cfr. Ch. Baudelaire, *Mon Coeur mis à nu* (1861-65), trad. it. *Il mio cuore messo a nudo*, in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996, p. 1424.

¹⁰ G. Bataille, *La Souveraineté* (1953-54), trad. it., *La sovranità*, SE, Milano 2009, pp. 31-32.

3. *Rivoluzione conservatrice e rivoluzione proletaria*

Sono due le moderne rivoluzioni antiborghesi che la borghesia sconfigge, diluisce o assorbe. La prima è quella conservatrice. Uso questo termine in senso largo, per intendere non solo la *Konservative Revolution* tedesca, ma tutte quelle forme di politica e di cultura che criticano la modernità provando a recuperare valori d'Ancien Régime o a preservare l'elemento religioso che una parte consistente della classe media a poco a poco abbandona.¹¹ Erede delle critiche antimoderne alla *civilisation* borghese,¹² ideologicamente non lontana dal fascismo, la rivoluzione conservatrice porta già nel nome i segni di un progetto contraddittorio: conciliare la realtà generata dalla tecnica e dall'esplosione demografica moderna con valori che derivavano dal mondo morale del Primo e del Secondo Stato: tradizione, mito, gerarchia, virtù guerriere; il sacrificio della vita, della sicurezza o del denaro in nome dell'onore, della gloria, della distinzione, della polis, della nazione, di tutto quello che si compendia nella formula *noblesse oblige*; e poi la fede, l'appartenenza religiosa, «l'idea di una società cristiana».¹³ Che con la Seconda guerra mondiale alcune di queste parole d'ordine siano diventate sospette o impresentabili fa spesso dimenticare che tra gli intellettuali, almeno fino agli anni Trenta, la forma più diffusa di critica alla società borghese non si ispirava all'anarchismo, al marxismo, al socialismo o al comunismo ma alle idee della rivoluzione conservatrice.

Invece è *absolument moderne* il disegno rivoluzionario che Marx e Engels affidano al proletariato. Gli anni che ne scandiscono il progresso (il 1793, il 1848, il 1871, il 1917) diventano ben presto delle antonomasie, precedute e seguite dal 1789, che la filosofia marxista della storia legge come l'inizio di questa sequenza, e dal 1968, che ha un significato ambiguo. Ma la rivoluzione proletaria, alla fine, non ha avuto luogo, e dove ha avuto luogo è diventata l'opposto di quello che avrebbe voluto essere, e questo perché il progetto di imporre un'economia politicamente guidata e eticamente giusta non sviluppa le forze produttive, ingigantisce lo Stato invece di distruggerlo, contrariamente a quanto prevedeva il programma comunista, e lo trasforma in un apparato repressivo di poliziotti e di burocrati. Ciò accade per molte ragioni: perché le grandi conquiste riformiste del movimento operaio o contadino avvicinano le classi popolari alle classi medie e depotenziano il progetto di una rivoluzione radicale, ma soprattutto perché il capitalismo *funziona*, sviluppa le forze

¹¹ Su questo territorio politico-culturale, cfr. M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, Nottetempo, Milano 2022.

¹² Cfr. A. Compagnon, *Les Antimodernes: De Joseph de Maistre à Roland Barthes* (2005), trad. it, *Gli antimoderni. Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, Neri Pozza, Vicenza 2017.

¹³ T.S. Eliot, *The Idea of a Christian Society*, Faber and Faber, London 1939.

produttive, genera una piccola bolla di benessere attorno alla maggioranza degli individui e delle famiglie. Funziona attraverso lo sfruttamento, lo scambio ineguale, la trasformazione dei beni comuni in merci, l'appropriazione del plusvalore, certo; però crea ricchezza, sviluppa il dominio tecnico del mondo, distribuisce quei beni di consumo la cui mancanza ha contribuito all'implosione del socialismo reale molto più della mancanza di democrazia. Se i proletari del *Manifesto del partito comunista* non avevano da perdere nient'altro che le proprie catene, il capitalismo crea un mondo nel quale molti hanno qualcosa da difendere, e questa è una delle ragioni profonde del consenso che ottiene.

Nel 2001 Silvio Berlusconi vince per la seconda volta le elezioni. Durante la sua prima comparsata pubblica tutti si aspettano che faccia le solite battute, che dica le solite cazzate, e invece Berlusconi, davanti a microfoni e telecamere, tiene un discorso ideologico complesso nel quale spicca questo passaggio:

La combinazione di un sistema politico democratico e di un'economia di libero mercato ha prodotto un benessere senza precedenti nella storia dell'umanità.¹⁴

Quindici anni dopo, in un discorso all'assemblea generale delle Nazioni Unite, Obama dice la stessa cosa – e non qualcosa di simile, ma *proprio la stessa cosa*:

I believe that as imperfect as they are, the principles of open markets and accountable governance, of democracy and human rights and international law that we have forged remain the firmest foundation for human progress in this century [...]. The integration of our global economy has made life better for billions of men, women and children. Over the last 25 years, the number of people living in extreme poverty has been cut from nearly 40 percent of humanity to under 10 percent. That's unprecedented [...]. And as a result, a person born today is more likely to be healthy, to live longer, and to have access to opportunity than at any time in human history.¹⁵

Sarebbe interessante riflettere sulla vicinanza ideologica tra Berlusconi e Obama, ma è ancora più interessante riflettere sul fatto che avessero ragione: nessuna forma di vita ha distribuito tanto benessere su scala planetaria (il concetto di *standard of living* è centrale nell'*American way of life*),¹⁶ soprattutto da quando la globalizzazio-

¹⁴ S. Berlusconi, Dichiarazioni alla stampa e alla televisione, 14 maggio 2001.

¹⁵ *Address by President Obama to the 71st Session of the United Nations General Assembly* <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2016/09/20/address-president-obama-71st-session-united-nations-general-assembly>.

¹⁶ Cfr. Judith G. Coffin, *A "Standard" of Living? European Perspectives on Class and Consumption in the Early Twentieth Century*, «International Labor and Working-Class

ne neoliberale ha unito le economie del pianeta spostando lavoro e capitali nei paesi in via di sviluppo a bassi salari e bassa sindacalizzazione, indebolendo le sacche regionali di socialdemocrazia, aumentando le diseguaglianze su scala locale, diminuendole su scala globale, togliendo ricchezza e diritti alle classi popolari e medie in Occidente e creando una classe media in Asia.¹⁷ Peraltro Obama omette di dire che oltre un terzo di quel trenta per cento di umani usciti dalla povertà vive in Cina e ha migliorato le proprie condizioni grazie all'ultima grande forma di socialismo reale rimasta sul pianeta, quello con caratteristiche cinesi, così perfettamente inserita nell'economia capitalistica globale, così ironica a suo modo. Ma alla ricchezza e al progresso tecnico il capitalismo unisce una sfera di libertà privata, una bolla di autonomia percepita che nelle democrazie liberali è sicuramente più ampia che in altri regimi – ed è qui, dentro questa sfera sottratta alla necessità e al comando, che si apre la domanda etica su come trovare felicità, tranquillità o senso nelle nostre esistenze private e servili.

4. *La borghesia etica e la borghesia estetica*

Quando in *Enten-Eller* cerca di rispondere alla domanda «come si deve vivere?», Kierkegaard scarta per scelta e per principio la vita del filosofo e in nessun momento prende in considerazione la vita eroica o la vita politica. Dà per scontato, in altre parole, che il mondo sia fatto di persone private e che i servi abbiano vinto. Sono servi religiosi, pietisti (l'ultimo stadio nel cammino della vita, per Kierkegaard, è quello religioso), ma già vivono l'aut-aut di tutti i borghesi successivi, religiosi o laici che siano – l'antitesi tra vita etica e la vita estetica, tra il destino del genitore che accetta i doveri del matrimonio e della famiglia e il destino dell'esteta, del seduttore e dell'amante. La vita etica tende alla responsabilità e alla durata, la vita estetica è fatta di irresponsabilità e di momenti; la prima ha una trascendenza mondana che esige sacrificio (i figli, i doveri familiari), la seconda non risponde a nulla e si brucia nell'istante.

I saggi politici che Pasolini scrive tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta sono riscritture di idee circolanti (ciò che l'autore aggiunge è soprattutto un gesto, uno stile) punteggiate da intuizioni nuove e a loro modo geniali. A metà

History», 55, *Class and Consumption*, Spring 1999, pp. 6-26; V. de Grazia, *Irresistible Empire: America's Advance through Twentieth Century Europe* (2005), trad. it., *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006, cap. II.

¹⁷ B. Milanovic, *Global inequality: A New Approach for the Age of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 2016.

tra novità e riscrittura è una delle tesi decisive nella teoria della mutazione antropologica, e cioè l'idea che nel corso del Novecento la classe media si sia trasformata, e che proprio questa metamorfosi sia il segreto della sua forza contagiosa e del suo universalismo. La borghesia di primo Novecento (Pasolini la chiama «paleoindustriale», ma più spesso «clerico-fascista»), che ufficialmente crede ancora in Dio, nella famiglia e nei valori tradizionali, viene sostituita, nel secondo Novecento, da una borghesia edonista dedita ai consumi, agli spettacoli e a una nuova morale sessuale. Il favore con cui la classe media accoglie il divorzio e l'aborto in una nazione ufficialmente cattolica è insieme segno e risultato di questo processo. Nei termini di Kierkegaard, un modello egemone di vita etica viene scalzato da un modello egemone di vita estetica che sostituisce il desiderio a Dio e rimpiazza le trascendenze religiose o mondane col godimento, che è immanenza allo stato puro. «La borghesia è il contrario della religione»,¹⁸ scrive Pasolini, nonché dell'*humanitas* che la cultura tradizionale ancora difende. Cose simili, sia pure con un diverso vocabolario concettuale, le scrivono, più o meno negli stessi anni, Jacques Lacan e Christopher Lasch.¹⁹

Questa metamorfosi delle classi medie è uno dei fenomeni sociali più vasti e affascinanti del XX secolo. Disciplinata, repressa, legata alle idee di parsimonia, risparmio, pudore, dovere, sacrificio, all'ascesi intramondana come la descrive Weber, immersa nella *Stimmung* della serietà,²⁰ la borghesia etica in origine ispira la propria condotta alla religione: sono la fede e la morale cristiana a guidare i Padri Pellegrini e a fortificare, un secolo dopo, la resistenza della borghese Pamela contro il libertinaggio aristocratico di Mr. B in uno dei romanzi più letti e influenti del Settecento.²¹ Inizialmente questa *middle class* persegue il progetto di conciliare la libertà con la religione, che per Tocqueville è costitutivo della democrazia americana;²² col tempo emerge una variante laica, secolarizzata, di un ideale simile, che trasforma le tavole della legge cristiana in un generico senso di responsabilità morale. Resta invariata l'idea che si debba rispondere delle proprie azioni al cospetto di un'entità giudicante,

¹⁸ P.P. Pasolini, *Analisi linguistica di uno slogan* (1973), prima in Id. *Scritti corsari*, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 280.

¹⁹ J. Lacan, *Du Discours psychanalytique* (1972), in Id., *Lacan in Italia 1953-78 en Italie* Lacan, La Salamandra, Milano 1978; Ch. Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* (1979), trad. it. *La cultura del narcisismo*, Bompiani, Milano 1995.

²⁰ Cfr. F. Moretti, *Il borghese*, cit., cap. II, *Il secolo serio*.

²¹ S. Richardson, *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740); trad. it. *Pamela, o, La virtù ricompensata*, Frassinelli, Milano 1995.

²² A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (1835-40), trad. it. *La democrazia in America*, Rizzoli, Milano 1992, p. 54.

che nello schema cristiano è l'occhio di Dio e nel modello laico è un'istanza meno arcaico-patriarcale e più *liberal*, ma pur sempre superegotica, quella cui guardano i «borghesi buoni [...] socialisteggianti»²³ di cui parla Pasolini o il ceto medio riflessivo di cui parla Paul Ginsborg,²⁴ cioè la *middle class* perbene, fatta per lo più di dipendenti pubblici, di professori e di professoresse democratiche, che continua a garantire, non si sa ancora per quanto, una base elettorale ai partiti di centrosinistra in Europa.

Il secondo modello di classe media, quella estetica, è a sua volta divisa in due sottogruppi. Se Pasolini insisteva sull'edonismo della nuova borghesia orale, così diversa dalla borghesia anale di Weber, nei decenni successivi si è visto con più chiarezza che la ricerca di piacere attraverso il consumo, lo spettacolo e il sesso liberato era accompagnata da un modo di agire esteriormente simile ma intimamente diverso che Charles Taylor chiamava espressivismo.²⁵ Si tratta, secondo Taylor, di uno dei *frameworks*, dei quadri etici di riferimento che la cultura di origine europea ha sviluppato nel corso della sua storia. L'espressivismo considera riuscita l'esistenza di colui o di colei che cerca di vivere all'altezza della propria originalità e di esprimere la propria differenza soggettiva. Sorto col romanticismo come fenomeno elitario che presupponeva il conflitto tra il genio eccentrico di pochi artisti e la normalità statistica di molti borghesi, l'espressivismo diventa, nella seconda metà del Novecento, un fenomeno di massa. La forma contemporanea di questo ideale etico è la costruzione pubblica dell'immagine di sé alla quale milioni di persone si dedicano ogni giorno sui social network. Ma vivere ed esprimere non sono la stessa cosa, e infatti dell'espressivismo esistono una versione passiva e una attiva, riassunte da due grandi parole d'ordine della cultura pop, *be yourself* e *express yourself*.²⁶

Prima della mutazione antropologica edonismo e espressivismo non facevano parte del corredo morale della classe media, se non copertamente. Anche quando provenivano dalle classi medie, il poeta, l'artista, il *bohémien*, il libertino erano l'an-

²³ P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon* (1969), ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. de Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1635

²⁴ P. Ginsborg, *Ceti medi: cambiamenti, culture e divisioni politiche*, in Id., *Berlusconismo. Analisi di un sistema di potere*, a cura di P. Ginsborg, E. Asquer, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 48-56.

²⁵ Ch. Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (1989), trad. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993, pp. 451-476, 505-519, 563-586.

²⁶ Un giorno di dieci anni fa arrivai alla Stazione di Porta Nuova a Torino e entrai in un bar: sulla macchina dell'espresso si leggeva *express yourself* – era lo slogan della Lavazza, credo; dalla radio usciva *Supersonic* degli Oasis: *you've got to be yourself | you can be none else*. Pochi momenti, per quanto mi riguarda, hanno condensato così bene lo *Zeitgeist*.

titesi del borghese: Werther è l'opposto di Albert, Wilhelm Meister è l'opposto di Werner; «l'uomo probo, sano e perbene», si legge nel *Tonio Kröger*, «non recita, non scrive e non compone».²⁷ Per la classe media di una volta il sesso era l'indicibile della vita personale, il lato oscuro della Luna: l'adulterio è il topos più praticato della narrativa ottocentesca e primonovecentesca, il bordello la sua eterotopia più frequentata. Alcuni episodi decisivi dei grandi testi pubblicati o finiti di scrivere nell'*annus mirabilis* 1922, di cui ricorre il centenario, sono ambientate nei bordelli: il capitolo più lungo dell'*Ulisse*, l'incipit della *Waste Land* nella sua versione originaria, una memorabile scena sadomasochistica del *Tempo ritrovato*. La mutazione antropologica ha permesso alla borghesia di inglobare nella propria forma di vita le critiche che la *bohème* muoveva alla borghesia medesima, rendendo la classe media più anticonformista e trasformando l'anticonformismo in un prodotto di massa, e la controcultura degli anni Sessanta e Settanta ha trasportato tutto questo nella vita giovanile, e di lì nella cultura pop, e in seguito, durante gli anni Ottanta, nel nuovo spirito del capitalismo.²⁸

5. Le righe di Hanno

In una grande scena allegorica dei *Buddenbrook* Thomas Mann racconta, con settant'anni di anticipo, il passaggio dalla borghesia etica alla borghesia estetica. Nell'ottava parte del romanzo Hanno, aspirante artista preadolescente, scopre il libro di famiglia nel quale si registrano le nascite, le morti, gli eventi notevoli, la continuità dei Buddenbrook nel tempo. Lo guarda, lo sfoglia con un atteggiamento perplessa e traccia diagonalmente due righe di chiusura. Quando suo padre Thomas se ne accorge ha una reazione furiosa, ma Hanno rimane sorpreso e non capisce: «credevo... credevo... che dopo non venisse più nulla».²⁹ La scena significa due cose: che Hanno, di salute precaria, intuisce di dover morire presto, e che l'esteta o l'artista, per lunga o breve che sia la sua vita, non è più l'anello di una catena come invece avrebbero dovuto essere i borghesi responsabili, secondo la lezione che il nonno Johann – di cui Hanno porta il nome – aveva impartito molti anni prima alla figlia Tony:

²⁷ Th. Mann, *Tonio Kröger*, trad. it., Einaudi, Torino 1993, p. 73.

²⁸ Th. Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and The Rise of Hip Consumerism*, University of Chicago Press, Chicago 1997; L. Boltanski, È. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), trad. it., *Il nuovo spirito del capitalismo*, Mimesis, Milano 2014.

²⁹ Th. Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901), trad. it., *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, Einaudi, Torino 1992, p. 477.

Mia cara figlia, noi non siamo nati per quella che con vista miope consideriamo la nostra piccola, personale felicità, perché non siamo esseri staccati, indipendenti e autonomi, ma anelli di una catena; e, così come siamo, non saremmo pensabili senza la serie di coloro che ci hanno preceduti e ci hanno indicato la strada, seguendo da parte loro rigidamente e senza guardare a destra o a sinistra, una tradizione provata e veneranda.³⁰

Per le categorie di Johann Buddenbrook, tutti coloro che perseguono la propria felicità uscendo dal dovere di tramandare sono esseri miopi, come Tony Buddenbrook, che vuole sposarsi per amore senza pensare agli interessi della famiglia, o come fanno quelli che vivono per esprimere se stessi o per il piacere (nel caso di Hanno per il piacere estetico, la musica di Wagner). Per l'innamorato conta solo l'immanenza assoluta dell'amore; per l'edonista gli altri non sono vincoli ma oggetti; per l'espressivista sono soggetti che stanno in una relazione asimmetrica con l'io, il rapporto che l'artista instaura col pubblico essendo sempre sbilanciato. Agli altri l'espressivista chiede l'applauso, il riconoscimento, non un rapporto alla pari. In questo senso l'autoesibizione dei social può essere il *do ut des* di due monologhi, ma non è mai un dialogo, perché è così che funziona l'arte romantica, per gli scrittori come per i tiktokker.

6. Libertà negativa

Al fondo della consacrazione della nuda vita c'è l'emersione di ciò che Isaiah Berlin chiamava libertà negativa.³¹ Nucleo incandescente dell'individualismo moderno, soprattutto nella versione radicale che ha preso forma nel XX secolo,³² la libertà negativa è anche il fondamento della grande ideologia universalistica uscita vittoriosa dalle guerre calde e fredde del XX secolo: l'emancipazione liberale. A differenza della libertà positiva, che parla dal punto di vista della totalità e di una presunta essenza umana da adempiere, la libertà negativa accetta come ultima istanza l'esperienza del soggetto: si è liberi nella misura in cui si percepisce che nessuna autorità politico-morale tangibile inibisce la nostra attività.³³ È grazie alla libertà negativa che l'età

³⁰ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 134.

³¹ I. Berlin, *Two Concepts of Liberty* (1958); trad. it. *I due concetti di libertà*, in Id., *Libertà*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 169-222.

³² Cfr. A. Honneth, *Das Recht der Freiheit. Grundriß einer demokratischen Sittlichkeit*; trad. it. *Il diritto della libertà. Lineamenti per un'eticità democratica*, Codice, Torino 2015, p. 16.

³³ I. Berlin, *I due concetti di libertà*, cit., p. 173.

dei diritti giunge alle sue conseguenze estreme, legittimando forme di vita e comportamenti che la morale arcaica reprimeva o sottometteva all'autorità patriarcale.

Il problema è che la libertà negativa, quando si scatena davvero, è destinata a sgretolare anche due dei muri portanti della cultura illuministico-borghese. Il primo è l'idea che sia doveroso «uscire dalla minorità», «servirsi della propria intelligenza senza la guida di un altro», «ragionare con la propria testa» vincendo «pigrizia e viltà». ³⁴ L'Illuminismo non è andato come pensavano gli illuministi; l'emancipazione liberale ha un aspetto molto più regressivo e anarcoliberalitario di come se lo immaginava Kant quando dava per scontato che l'ingresso nella maggiore età coincidesse con una versione alla portata di tutti di un ideale, la vita guidata dalla ragione, che è stato elaborato dai filosofi e che va bene per i filosofi o per quelli che Nozick chiamava *wordsmiths*, 'le persone abili con le parole' – 'i parolieri' se si vuole – che non amano e non capiscono ciò che la maggioranza desidera davvero nelle società capitalistico-liberali. ³⁵ La libertà negativa è sempre legata al desiderio, ma non necessariamente ha a che fare con la ragione o con la democrazia, ³⁶ e può tranquillamente ignorare l'*askesis* dell'emancipazione illuminata e regredire, sognare, giocare, delegare a un'autorità paternalistica o maternalistica purché la delega sia vissuta come una scelta e l'autorità lasci uno spazio di autonomia percepita. La libertà negativa comporta la fine degli ideali superegotici, ivi compreso il dovere di uscire dalla minorità, che è comunque un ideale ascetico e una forma laica di trascendenza.

L'altro muro portante della cultura illuministico-borghese che si sgretola è l'individuo in senso forte, etimologico: 'ciò che non può essere diviso'. Nulla lo frantuma così violentemente come la liberazione del desiderio, che è polimorfo per natura. In questo senso la borghesia ha avuto un ruolo così rivoluzionario che ha finito per distruggere anche il borghese nella sua forma classica. Ufficialmente coeso e centripeto, nevrotico ma non schizoide, l'individuo borghese poteva frequentare regolarmente e nascostamente i bordelli, o suonare il violino dietro una porta chiusa insieme al tenente von Trotha, come Gerda Buddenbrook, lasciando spazi di silenzio lunghi e angosciosi per il marito Thomas Buddenbrook, in una delle scene più strazianti del romanzo, ma solo fin quando tutto questo rimaneva in uno spazio separato, a porte chiuse appunto, o in una casa chiusa, conservando la facciata della rispettabilità, difendendo l'unità esteriore della persona, salvando le apparenze, mentre la classe

³⁴ I. Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784), trad. it. *Risposta alla domanda «Che cos'è l'Illuminismo?»*, in Id., *Scritti di storia, politica e diritto*, a cura di F. Gonnelli, Laterza, Roma-Bari 1995.

³⁵ R. Nozick, *Why Do Intellectuals Oppose Capitalism?*, in Id., *Socratic Puzzles*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1997, pp. 280-95.

³⁶ I. Berlin, *I due concetti di libertà*, cit., p. 180.

media trasformata dalla mutazione antropologica rivendica esplicitamente il diritto alla scissione, alla molteplicità, alla fluidità dei legami.

7. *Il Grande Ripieno*

Abbiamo visto come la classe media, nel corso della sua storia, abbia sconfitto, assorbito o addomesticato le forze di Ancien Régime e le rivendicazioni del movimento operaio. «Siamo tutti borghesi», scriveva Pasolini nel 1968 su «L'Espresso»;³⁷ «la storia del mondo è diventata storia borghese»,³⁸ diceva a Ferdinando Camon in un'intervista del 1969; la classe media scolora su tutto e assorbe la classe operaia, i contadini, i sottoproletari, il Terzo Mondo, perché è inevitabile che la modernità (nel lessico di Pasolini «l'industrializzazione») porti a questo. Sono idee che circolavano da anni nella scuola di Francoforte, nella sociologia americana, ma anche negli scritti di Moravia, che Camon cita nelle domande, o in quelli di Calvino, che nel 1964 aveva pubblicato sul «Menabò» il saggio *L'antitesi operaia*.³⁹

C'è però un'ultima classe residua che la classe media non ha del tutto addomesticato. Marx la definisce *Lumpenproletariat*, 'proletariato straccione'; il testo italiano dell'*Internazionale*, più gentile, la chiama «plebe»:

Compagni, avanti! Il gran Partito
noi siamo dei lavorator.
Rosso un fiore in noi è fiorito
e una fede ci è nata in cuor.
Noi non siamo più nell'officina,
entro terra, nei campi, al mar,
la plebe sempre all'opra china
senza Ideale in cui sperar.

Nella versione italiana dell'*Internazionale* ciò che divide la plebe dal proletariato è l'Ideale, l'utopia rivoluzionaria che la plebe non possiede; ciò che la divideva dalla borghesia era la ricchezza e prima ancora le maniere, le soglie più invalicabili essendo quelle culturali, perché i soldi, almeno in teoria, si possono rimediare in un attimo con un'eredità o un colpo di fortuna, come nei romanzi ottocenteschi, la cultura no. Ma da quando la classe media ha incorporato elementi orali e concede piena citta-

³⁷ P.P. Pasolini, *Perché siamo tutti borghesi* (1968), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. de Laude, tomo I, Mondadori, Milano, 1999, p. 1651.

³⁸ P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon*, cit., pp. 1634-1635.

³⁹ I. Calvino, *L'antitesi operaia* (1964), prima in Id. *Una pietra sopra* (1980), poi in Id., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 127-142.

dinanza al desiderio abbattendo le mediazioni, la differenza di modi tra borghesia e plebe si è ridotta, perché anche la plebe, proprio come la borghesia, pensa che non ci sia più alcun ideale comunitario, *philia*, libertà degli antichi, fraternità, solidarietà da costruire, che non esista in altre parole una società nel senso enfatico del termine, ma solo individui e famiglie, o al massimo *identities* e tribù.

Sono molti gli scrittori e i filosofi che si sono formati quando i conflitti di classe avevano ancora un aspetto novecentesco e che osservano, con straniamento e con disagio, la nascita di questo individualismo interclassista postbellico. La «società mediocre» di Enzensberger,⁴⁰ la «piccola borghesia planetaria» di Agamben⁴¹, il «Grande Ripieno» di Pecoraro⁴² sono tutti modi per dare un nome alla nuova classe media estesa. Il *Lumpenproletariat* Walter Siti lo chiama «borgata» e lo vede stingere sulla borghesia generando una società indifferenziata di massa, e non viceversa, come pensava Pasolini:

L'appassionata analisi di Pasolini, vecchia di oltre trent'anni, andrebbe rovesciata: non sono le borgate che si stanno imborghesendo, ma è la borghesia che si sta (se così si può dire) "imborgatando". Al di là dell'esperienza biografica di pochi individui sbracati, o dell'arroganza esibizionista di qualche ricco che gioca al sottoproletario ("se hai soldi, una bella macchina e un po' di cocaina, puoi scopare chiunque" è il motto del carcere ammirato e condiviso da Fabrizio Corona) – al di là dei casi singoli, vige un'effettiva solidarietà strutturale: nel continuum indifferenziato di chi il mondo non sa più vederlo intero, è l'ideologia di quelli che una volta si chiamavano gli esclusi (i lumpen, sub-culturali) a risultare egemone.⁴³

Oggi la frase «siamo tutti borghesi» non significa che le maniere di superficie della classe media hanno prevalso dappertutto (è vero il contrario: la borghesia si è contaminata assimilando ciò che in altre epoche apparteneva alla *bohème* o alla plebe); significa piuttosto che il grande ripieno condivide il fondamento etico della *Weltanschauung* borghese, il suo l'individualismo e familismo radicale. Per Pasolini il mondo egemonizzato dalla classe media non sarebbe stato privo di eventi, tutt'altro: «*Il futuro non sarà un atroce limbo ma una bolgia*»⁴⁴ piena di battaglie che la borghesia combatte con se stessa, e il Sessantotto, nella sua lettura, ne è il primo

⁴⁰ H.M. Enzensberger, *Mittelmass und Wahn: gesammelte Zerstreungen* (1988), trad. it., *Mediocrità e follia*, Garzanti, Milano 1991, pp. 165-184.

⁴¹ G. Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990, p. 42.

⁴² F. Pecoraro, *Lo stradone*, Ponte alle Grazie, Firenze 2019, pp. 160 ss.

⁴³ W. Siti, *Il contagio*, Mondadori, Milano 2008, p. 313.

⁴⁴ P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon*, cit., p. 1636.

esempio. Cinquant'anni dopo il Grande Ripieno è lacerato da *culture wars* che agiscono almeno a tre livelli: dividono la società (lo scontro tra chi ancora difende il legame con gli antichi valori religiosi, patriarcali, criptocoloniali e chi rivendica il compimento pieno, *woke*, dell'emancipazione liberale); attraversano i tempi della vita (l'antitesi tra ciò che siamo durante il lavoro e ciò che siamo nel tempo libero); scindono gli individui (le personalità multiple, blandamente schizoidi, che tutti, o quasi, abbiamo sviluppato da quando i desideri si sono liberati, da quando abbiamo cominciato a vivere senza Dio, nell'immanenza pura, e il desiderio di essere più cose contemporaneamente per non perdersi nulla è diventato il corrispettivo laico della promessa religiosa di eternità)⁴⁵. Questi conflitti danno forma alla vita di miliardi di persone, ma chi guarda le *culture wars* con uno sguardo novecentesco ne vede subito il limite, lo stesso che Pasolini coglieva nel 1969:

Il dilemma che qui si pone è questo: Guerra Civile o Rivoluzione? [...] Gli studenti stan facendo oggi la Guerra Civile, non la Rivoluzione: e si tratta semplicemente di una lotta che la borghesia combatte con se stessa. Se la borghesia combatte con se stessa, a quale scopo lo fa? Allo scopo di fare delle riforme: si tratta cioè della borghesia giovane e buona che si batte contro la borghesia vecchia e cattiva. La Guerra Civile è la strada che porta alle riforme, e serve ai suoi militanti per dire "Siamo dalla parte dei buoni". Tutti siamo dalla parte dei buoni, cioè siamo oggi con gli studenti che vogliono le riforme, però non possiamo dimenticare che siamo nati e cresciuti con l'idea di Rivoluzione, e *la Rivoluzione è un'altra cosa, cioè è classista*: gli operai da una parte, la borghesia dall'altra.⁴⁶

La superficie del mondo sembra sempre meno borghese se si pensa a ciò che questa classe era fino agli anni Sessanta del Novecento, la struttura profonda lo è sempre di più: una società di persone private che vivono solo per sé e per i propri cari, dentro le impalcature dell'economia di mercato, avendo perduto la capacità anche solo di immaginare che un altro mondo sia possibile. Una frase attribuita ora a Jameson ora a Žižek, e citata da Mark Fisher, dice che è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo:⁴⁷ «per molte persone che hanno meno di vent'anni in Europa e negli Stati Uniti la mancanza di alternative al capitalismo

⁴⁵ Cfr. H. Rosa, *Beschleunigung und Entfremdung: Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit* (2013), trad. it., *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica nella tarda modernità*, trad. it. Einaudi, Torino 2015.

⁴⁶ P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon*, cit., p. 1634.

⁴⁷ Cfr. M. Fisher, *Capitalism Realism* (2009), trad. it. *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2018, p. 26.

non è neppure un problema».⁴⁸ Lo stato di cose presente disegna l'orizzonte di ciò che si può immaginare e anche i desideri nascono presupponendo l'economia di mercato e modellandosi secondo la sua forma. Oggi non esiste più alcun partito non macchiettistico, testimoniale e fermo all'un per cento che sostenga non già un modello sociale alternativo (la pretesa è così impensabile che anche metterla per iscritto suona strano), ma anche solo una politica riformista come quella che fino agli anni Sessanta era sostenuta dai partiti socialisti e socialdemocratici europei. Le *culture wars* sono battaglie per cambiare gli arredi interni del sistema, mentre l'architettura o l'urbanistica restano quelle concepite dall'economia di mercato. Certo, gli arredi interni sono fondamentali, il loro disegno cambia il destino di milioni, forse miliardi di persone, non fosse altro perché gran parte delle nostre vite, fuori e dentro questa metafora, trascorre al chiuso, tra cose prossime, dentro case già costruite, in città già formate che non avremmo la forza, la possibilità e prima ancora la voglia di modificare. Ma che non ci sia più in giro alcun discorso politico che ricordi come la prima e la più diffusa forma di gerarchia sia quella su cui si regge l'economia di mercato ci dà la misura di quanto sia stata definitiva, e a suo modo grandiosa, la vittoria della borghesia.

⁴⁸ M. Fisher, *Realismo capitalista*, cit., p. 37.

*Raccontare la borghesia:
i modelli opposti di Alberto Moravia (Gli indifferenti)
e Umberto Barbaro (Luce fredda)*

Michela Rossi Sebastiano
(Fondazione Camillo Caetani di Roma)

Nei primi decenni del Novecento, in ritardo rispetto al resto d'Europa, l'Italia intraprende un percorso di modernizzazione in cui rientrano fenomeni quali l'industrializzazione della cultura, l'incremento dell'alfabetizzazione, l'ampliamento del pubblico culturale,¹ l'acquisizione di modelli di vita stranieri e la diffusione di nuovi *media*, tra cui il cinema. In quest'ottica l'ingresso nella modernità coincide con l'acquisizione e la diffusione di uno stile di vita eminentemente borghese, almeno nelle sue coordinate complessive. In ambito letterario e in rapporto ai cambiamenti economico-culturali in atto, la nuova generazione di scrittori e scrittrici – nati indicativamente all'inizio del secolo – sente la necessità di aggiornare gli strumenti della creazione letteraria al fine di rappresentare in modo pregnante la società in evoluzione. A partire, infatti, dall'influenza della letteratura straniera, *in primis* tedesca e americana,² nel corso degli anni Trenta prende consistenza la volontà di ripensare l'atto narrativo come strumento di partecipazione etica e morale alla realtà, insieme

¹ A proposito delle attività editoriali, dell'espansione del pubblico non specializzato e della commercializzazione del lavoro culturale, cfr. I. Piazza, «*Canonici si diventa*». *Mediazione culturale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palumbo, Palermo 2022, in particolare il paragrafo *La legittimazione culturale delle collane "popolari"*, pp. 45-62.

² In merito all'influenza che il romanzo tedesco della *Neue Sachlichkeit* ha esercitato sul campo letterario italiano cfr. D. Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Quodlibet, Macerata 2022. Anche il modello narrativo americano contribuisce alla «diffusione di costruzioni sintattiche elementari, prolungati dialoghi, lessico basso, e, su un altro piano, di personaggi solitari e un po' cinici, abituati a vivere alla giornata» (N. Turi, *Tradurre gli americani*, in G. Alfano e F. De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, Carocci, Roma 2018, p. 305).

con la necessità di superare il carattere astratto e poetico della prosa d'arte favorendo la creazione di prodotti letterari non elitari e ad ampia diffusione.³

In virtù del suo valore costruttivo, quindi, il romanzo viene identificato come forma letteraria della modernità. A questo proposito, all'inizio degli anni Venti Giuseppe Antonio Borgese dà un contributo decisivo alla definizione di una nuova poetica romanzesca: in *Tempo di edificare* (edito da Treves nel '23) l'autore sostiene infatti che la realtà vada rappresentata per mezzo di un'ampia architettura narrativa, offerta dal romanzo, al fine d'integrare la rappresentazione del particolare con la resa delle tensioni universali e universalizzanti dell'opera letteraria. Borgese propone inoltre d'impiegare una lingua semplice, ma non facile,⁴ che svincoli la scrittura italiana dai virtuosismi poetici, rinforzandone il potere comunicativo e referenziale. In questa direzione, la tendenza rappresentativa che si diffonde e si colloca al centro del campo letterario degli anni Trenta è quella – usando un termine coniato nel dibattito letterario del periodo – del contenutismo.⁵ Vale a dire che la maggior parte degli autori e delle autrici esordienti sceglie di rappresentare il 'contenuto' della realtà attraverso un filtro linguistico ed espressivo-stilistico trasparente, in grado d'intercettare l'interesse del pubblico e di contribuire attivamente al ragionamento morale condotto sul mondo contemporaneo e sulle nuove sfide della modernità.

L'idea, dunque, che il romanzo abbia una vocazione e una funzione etica è al centro della riflessione intellettuale degli anni Venti e Trenta. Gli autori coinvolti nel dibattito affiancano la riflessione con l'impegno creativo, stabilendo cioè una connessione tra le proposte teoriche e le realizzazioni narrative. Nel caso di Alberto

³ A questo proposito si pensi a Cajumi che in un articolo del '28 intitolato *La crisi del romanzo* riconosce l'importanza del modello straniero nonché la necessità di lavorare a un nuovo e popolare romanzo italiano (A. Cajumi, *La crisi del romanzo*, «Il Baretto», V, 2, febbraio 1928, pp. 10-11).

⁴ In particolare, Borgese segnala la «necessità di una lingua italiana moderna, prosaica, piana e polifonica allo stesso tempo» (come nota Biagi in *Prosaici e moderni* cit., p. 156; il secondo capitolo, in particolare, è dedicato al contributo teorico-letterario di Borgese, pp. 87-180).

⁵ In merito al dibattito sul romanzo e alle sue valenze letterarie e generazionali, alla definizione di "contenutisti" e "calligrafi" e alle dichiarazioni programmatiche degli intellettuali cfr. S. Guerriero, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, Unicopli, Milano 2012, in particolare il paragrafo *Contenutisti vs calligrafi*, pp. 86-96; C. Van den Bergh, *Il rinnovamento del romanzo "realista" intorno al 1930 fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili. 1926-1936*, tesi di dottorato, Università di Lovanio, KU Leuven, 2015, in particolare il paragrafo *Fra calligrafi e contenutisti: "Che cos'è un nome?"*, pp. 19-23; e A. Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet, Macerata 2023, in particolare il paragrafo *Posizionamenti e schieramenti: cronache del 1929*, pp. 272-281.

Moravia e Umberto Barbaro il nesso è particolarmente evidente, e nonostante entrambi gli autori sostengano il potenziale sociale della scrittura romanzesca, gli esiti argomentativi e rappresentativi divergono sensibilmente. Sono esemplificativi, a questo proposito, due loro articoli. Nel '27 Moravia pubblica su «La Fiera letteraria» un articolo intitolato *C'è una crisi del romanzo?*⁶ in cui sostiene che il romanzo di pensiero, analitico e psicologico – i cui maestri, «stelle fisse di prima grandezza nel cielo letterario», sono Pirandello, Joyce e Proust – è ormai preda di una riproduzione epigona che ha insterilito l'efficacia rappresentativa del modello. A partire da queste premesse l'autore evidenzia la necessità di «rifare la strada fino al bivio dal quale erroneamente ci siamo dipartiti», ovvero di tornare al romanzo della realtà concreta, di matrice ottocentesca e realista, ma aggiornato in virtù di una sensibilità letteraria ormai evoluta. Nell'articolo citato, Moravia scrive:

Per la maggior parte dei casi bisogna riconoscere che siamo ancora lontani da una rappresentazione vera, e soprattutto convincente della vita. [...] Dopo questa constatazione dalla quale si potrà dissentire per la forma mai per la sostanza: che cosa distingue in modo più evidente il Romanzo moderno? Il problema della realtà. [...] Tornare indietro significa ridare al romanzo le sue funzioni che non sono filosofiche o didattiche o religiose o sperimentali, ma solamente di testimonianza, cioè rifare la strada fino al bivio dal quale erroneamente ci siamo dipartiti; tornare indietro, vuol dire in questo caso andare avanti, lasciando da parte l'inutile zavorra psico-analitica, ché esperienze come quelle del dopoguerra sono preziose ma è bene non abusarne.

Nell'articolo del '27 Moravia connette quindi la rappresentazione della realtà «vera» e «convincente» con un romanzo chiamato a soddisfare la funzione di testimonianza, attraverso il ripristino di un equilibrio narrativo di tipo classico. Nella testimonianza risiede quindi la cifra etica, ossia relazionale e morale, della scrittura romanzesca.

Nello stesso anno Barbaro affronta la questione in un articolo uscito su «La ruota dentata» (rivista del Movimento Immaginario diretta dall'autore con Paolo Flores, Dino Terra e Vinicio Paladini, e destinata a cessare le pubblicazioni dopo il primo numero),⁷ intitolato *Una nuova estetica per un'arte nuova*. Qui Barbaro propone

⁶ A. Pincherle [Moravia], *C'è una crisi del romanzo?*, «La Fiera letteraria», 9 ottobre 1927, ora in P. Voza, *Nel ventisette sconosciuto. Moravia intorno al romanzo*, «Belfagor», XXXVII/2, 31 marzo 1982, pp. 207-213.

⁷ «Nonostante il termine “immaginario” possa richiamare l'omonima tendenza artistica russa, o l'*imagism* di Ezra Pound, il nuovo gruppo romano era stato concepito in piena autonomia, come un tentativo di aggregare tutti gli altri movimenti d'avanguardia attorno ad una

«un'arte che sia l'anima stessa della nostra vita operante»,⁸ e definendone il ruolo e la funzione sostiene:

L'arte non è espressione di sentimenti ma composizione ritmica di stati d'animo suggestivi di universali valori [...]. Ed è invece nell'arte che converge ogni attività ed è proprio l'arte creatrice di quegli universali valori che il Croce vuol riservati alla filosofia [...]. Colla fantasia noi ci qualificiamo attraverso il molteplice, attraverso il qualitativamente e quantitativamente diverso [...]. Il valore dell'arte è dunque un valore di relazioni ritmiche e armoniche [...] fino ad elevarsi alla evocazione dell'armonia universale. [...] ed i sentimenti si placano nelle soluzioni e nelle affermazioni morali.⁹

Entrambi gli autori proseguono il ragionamento impostato nel '27 in altre occasioni. Nello specifico, in un articolo uscito su «L'Italia letteraria» nel '30 Moravia afferma che lo «scopo principale del romanzo è creare personaggi, non inventare situazioni»,¹⁰ segnalando inoltre la necessità di istituire un intreccio solido ed efficace (nella misura in cui la sua costruzione sia «il risultato logico dei contrasti tra i diversi comportamenti e caratteri dei personaggi»).¹¹ Il discorso dell'autore, teso ad argomentare la sua idea di romanzo – fondata sulla volontà di recuperare lo sviluppo del racconto e mantenere l'equilibrio tra pensiero e azione, onde evitare naufragi analitici – marca la valenza costruttiva del personaggio e le potenzialità logicamente strutturanti, a livello narrativo, del sistema relazionale.

Nel '32 anche Barbaro prosegue il discorso su finalità e forme della creazione letteraria nell'articolo *Considerazioni sul romanzo*, uscito su «Quadrivio», in cui si legge:

La vera moralità dell'arte sta nel ricongiungere, ricostringere nelle angustie della quotidianità il lettore, per dargli l'ansia insopprimibile di uscire, di farsi

prassi di militanza antiborghese, la cui idea chiave è la scomposizione caotica della dimensione mortificante della realtà quotidiana, cui deve far seguito la ricomposizione di un nuovo ordine libero da costrizioni economiche e ipocrisie morali» (C.I.R.C.E., Scheda a cura di A. Castaldo e C. Van den Bergh, visionabile al link: <https://r.unitn.it/it/lett/circe/la-ruota-dentata>; ultima consultazione: agosto 2023).

⁸ U. Barbaro, *Una nuova estetica per un'arte nuova*, «La Ruota Dentata», I/1, febbraio 1927, p. 3.

⁹ *Ibidem*, pp. 2-3.

¹⁰ A. Moravia, *Appunti sul romanzo*, «L'Italia letteraria», II/13, 30 marzo 1930, p. 3.

¹¹ *Ibidem*.

migliore, di trasformare sé stesso e il mondo, con rinnovata e vigile fiducia nelle proprie forze e con ardore sempre più maschio per la propria opera.¹²

E nel '35, nell'articolo *Doveri della critica* pubblicato ancora su «Quadrivio», l'autore precisa:

Il valore morale non è un dato in sé, ma qualche cosa che giorno per giorno occorre conquistare; né esiste, mi si consenta ripetermi, uno spirito nuovo che gli artisti hanno il compito di esprimere; essi hanno il compito di crearlo, hanno il compito di un'arte nuova e per una vita nuova.¹³

Confrontando le dichiarazioni degli autori si nota che il discorso di Moravia impiega fin da subito riferimenti diretti alla tradizione e alla strumentazione letteraria, esplicita i propri modelli ed entra nel merito della questione attraverso l'individuazione di pratiche narrative da coltivare e riprendere e altre, invece, da evitare. Dall'altro lato, Barbaro adotta un linguaggio dalle valenze più ampie e, insieme, più sfuggenti, e tuttavia il suo discorso si fonda, al pari di quello sviluppato da Moravia, sull'idea che il romanzo possenga una funzione conoscitiva e si qualifichi perciò come strumento necessario a interpretare la realtà per trarne insegnamenti e soluzioni d'impianto etico-morale. Si nota quindi come, nonostante le differenze argomentative e retoriche, le riflessioni di entrambi gli scrittori rilevinano un'attenzione primaria al dato di realtà, inteso nella sua valenza concreta e relazionale, insieme con l'intenzione di ribaltare l'idea crociana di intuizione a favore di un atto creativo che verte sul processo di composizione e costruzione letteraria.

A partire da queste premesse teoriche gli autori scrivono due romanzi ambientati nello spazio sociale, reale e contemporaneo, della borghesia romana (alta e aristocratica nel caso di Moravia, medio-impiegatizia nel caso di Barbaro): *Gli indifferenti* esce nel '29 per l'editore Alpes, *Luce fredda* viene pubblicato nel '31 da Carabba. I romanzi condividono dunque l'ambientazione, il soggetto, i temi e, nel complesso, le premesse etiche e rappresentative. Entrambi, inoltre, impostano un discorso narrativo di tipo realista, ossia un racconto che non presenta la problematizzazione esistenziale e formale di matrice modernista incentrata sull'inaccessibilità del senso – almeno in forma conchiusa e attingibile – e sull'opacità, come inaffidabilità e inadeguatezza, della parola letteraria. La narrazione è quindi tesa a costruire uno schema di coordinate trasparenti e concrete entro cui il lettore può riconoscere la configurazione del mondo abitato e, insieme, la forma etico-morale del racconto.

¹² U. Barbaro, *Considerazioni sul romanzo*, «Quadrivio», I/1, dicembre 1932; ora in Id., *Neorealismo e realismo I*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 138.

¹³ Id., *Doveri della critica*, «Quadrivio», III, 1935, ora in Id., *Neorealismo e realismo cit.*, p. 179.

Se dunque, da un lato, l'opinione degli autori converge in relazione ad alcune idee di base, d'altro lato si registra una differenza sul piano dell'intenzione compositiva: Moravia parla di funzione di testimonianza, mettendo quindi l'accento sul significato che risulta – o scaturisce – dalla scrittura. Vale a dire, cioè, che il romanzo è inteso come un oggetto artistico che produce in sé le proprie valenze morali. Barbaro, invece, sostiene che la soluzione ai problemi rappresentati preceda la scrittura e sia quindi compito del racconto portare a emersione le potenzialità morali che risiedono nella realtà. In questa direzione il romanzo è più marcatamente segnato da un rapporto di subordinazione nei confronti della configurazione etica del mondo sociale. Quindi, nell'ottica di Barbaro, il romanzo è considerato anzitutto come strumento necessario a rendere visibili i problemi e le soluzioni che la realtà contiene. Ciò non significa che Moravia disconosca una connessione di tipo etico e conoscitivo tra il piano reale e il piano della sua rielaborazione narrativa; tuttavia, l'autore de *Gli indifferenti* evidenzia la correlazione nei termini di una co-significazione reciproca piuttosto che di una relazione di natura funzionale e strumentale.

A livello testuale l'articolazione del discorso narrativo de *Gli indifferenti* e *Luce fredda* può essere ricondotta all'applicazione dei principi teorici espressi dagli autori. E anche sul piano compositivo le divergenze individuabili tra i due romanzi s'inseriscono in un contesto raffigurativo che condivide alcune coordinate di base. Il discorso si applica, ad esempio, alle tecniche di caratterizzazione dei personaggi. I protagonisti dei romanzi – Michele e Carla ne *Gli indifferenti*, Sergio in *Luce fredda* – sono infatti accomunati dall'inerzia e dall'indifferenza, ma l'espressione narrativa dei loro caratteri deriva da schemi rappresentativi divergenti. L'incipit di *Luce fredda* introduce il personaggio di Sergio nel momento in cui è alla ricerca di un nuovo appartamento da affittare. Il racconto dell'evento si sviluppa in via maggioritaria nella mente del protagonista:

Anche quella [stanza] non si può dire che l'avesse scelta lui. [...] «Fortunatamente è un alloggio provvisorio!» aveva pensato alla prima impressione disastrosa. Ed ora gli dispiaceva andarsene via [...]. Ma perché ci si era adattato, abituato.

Non c'è stato di essere, per miserabile che sia, a cui non ci si abitui, disgraziatamente [...]. Ebbene, vatti un po' a levare un vizio, quando ci hai preso gusto, se sei capace!... C'è evidentemente una specie di legge d'inerzia anche nel mondo morale e intellettuale, indipendentemente dai suoi punti di appoggio fisici [...]. Ed è per questo che si muore di noia quaggiù!

Le aspirazioni al movimento delle zone stagnanti, che sono poi le forze stesse che dovrebbero agitarle, agiscono per conto loro sopra se stesse...¹⁴

¹⁴ U. Barbaro, *Luce fredda*, Editori del Grifo, Montepulciano 1990, pp. 10-11.

La narrazione è quindi focalizzata nel personaggio: il narratore eterodiegetico assume il punto di vista di Sergio attraverso il discorso indiretto libero («Anche quella [stanza] non si può dire che l'avesse scelta lui»). Dopo di che, il discorso del narratore azzera la mediazione attraverso il discorso diretto libero («Ed è per questo che si muore di noia quaggiù!») e la riflessione di Sergio assume le proporzioni di un monologo pensato, dall'andamento riflessivo-dimostrativo.

La scena, così come accade nella maggior parte del romanzo, colloca le riflessioni del personaggio in un contesto di tipo dialogico, incentrato sulla riflessione monologica, come accade in questo passo, o sullo scambio locutorio tra i personaggi. Inoltre, il discorso ha un focus sincronico (basato appunto sulla rappresentazione di scene statiche di dialogo-confronto-riflessione) e le evoluzioni diacroniche della vicenda sono di preferenza limitate e riassunte. Si veda il passo seguente, che riassume molti eventi in poche righe:

Si sono sbandati.

Sergio e Vincenzo si evitano, Leone con la moglie e il pupo è andato a Santa Marinella, Maria ha trovato altre lezioni e poi ha deciso di prepararsi un concerto per quest'inverno e passa le ore libere a studiare, Lorenzo non si fa più vedere al caffè.¹⁵

L'attenzione dei personaggi, quindi, è spesso rivolta a episodi la cui esistenza è funzionale al ragionamento – quindi allo svolgimento mentale – che ne deriva. Si legga, ad esempio, il passo in cui Sergio e Lorenzo discutono intorno al caso dell'amico Vincenzo:

«Io penso che egli si accanisca in sforzi che non riescono ad altro che ad allontanarlo da quei risultati ai quali dovrebbe logicamente tendere... Lo scopo che l'uomo deve proporsi di raggiungere, su questo mi pare che possiamo essere d'accordo...»

(Su questo punto *almeno*. Ma se sono sempre andati d'accordo su mille idee!...)
«...è il raggiungimento della serenità...».

«Certo, ma non si può intendere serenità statica che sarebbe immobilità, inconcepibile se non nella morte...».¹⁶

Quest'ultima citazione esemplifica e conferma la tendenza, in *Luce fredda*, a presentare i fatti e gli eventi all'interno di un approccio speculativo. Detto altrimenti, gli elementi esterni, prettamente narrativi come le azioni, sono spesso subordinati a un

¹⁵ Ivi, p. 201.

¹⁶ Ivi, p. 195.

ragionamento di tipo argomentativo, che trasfigura, generalizza o amplifica i fatti attraverso processi induttivi che rielaborano il modello del dialogo filosofico classico.

Ne gli *Gli indifferenti*, a differenza di quanto avviene nel romanzo di Barbaro, la sostanza critico-argomentativa del racconto rimane implicita e anima una rappresentazione che si mantiene estesamente narrativa. A titolo esemplificativo si legga il passo seguente; si tratta di una scena in cui i personaggi si aspettano che il protagonista prenda le difese della sorella – in qualità di fratello maggiore e capofamiglia (com'è noto, la famiglia Ardengo è composta da Mariagrazia e i figli Carla e Michele, il padre è assente e Leo Merumeci è l'amante della madre) – dopo che un giovane coetaneo le ha mancato di rispetto:

Michele trasognato guardava Carla: quella storia l'aveva sorpreso nel bel mezzo della sua più grande indifferenza, avrebbe voluto convincersi della ignobiltà di Pippo, dell'offesa recata alla sorella, ma non ci riusciva [...] Si sentiva freddo e speculativo; esaminava Carla; gli pareva seducente, gli pareva di capir meglio la libidine di Pippo che l'indignazione della fanciulla [...]. Con una fantasia dilettesca e freddissima immaginava sua sorella tra le braccia di qualcheduno: così... svestita, scapigliata, le gambe accavalcate, rannicchiata contro il petto di lui, seminuda [...]. Tra queste ironie taceva: ed ecco, ad un tratto, si avvide che doveva parlare [...] esprimere uno sdegno adeguato e sincero [...]. Guardò la madre: «Davvero mascalzone», ripeté, e si sentì agghiacciare dalla propria voce, che era fredda e banale come se avesse voluto dire “buon giorno” o “che ore sono”.¹⁷

Sergio e Michele sono mossi da «una specie di legge d'inerzia» – così viene definita dal protagonista di *Luce fredda* – e hanno entrambi coscienza del proprio stato d'indifferenza (Michele infatti sente che «doveva parlare», forzando, appunto, il proprio naturale cinismo). Mentre però, da un lato, il racconto di *Luce fredda* verte in via maggioritaria su scene in cui il dialogo è statico (non conta quello che i personaggi fanno, ma ciò che dicono), d'altro lato ne *Gli indifferenti* le scene sono dinamiche e l'impiego del dialogo – ricorrente in uno schema romanzesco d'ispirazione teatrale¹⁸ – è drammatico. La differenza è evidente se si considera l'ultimo passo citato:

¹⁷ A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2011, pp. 202-204.

¹⁸ Moravia nel '64 afferma: «Mi ero convinto che l'apice dell'arte fosse la tragedia» (A. Moravia, *Ricordo de "Gli indifferenti"*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, p. 63). Il progetto de *Gli indifferenti* muove infatti da una riflessione che è anzitutto stilistico-formale e l'attenzione alla forma drammatica consente all'autore di ripristinare la centralità del personaggio, mantenere il focus sull'azione e garantire la densità narrativa in base all'unità di tempo e di luogo. A questo proposito cfr. M. D'Urso, *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Bulzoni, Roma 2008.

qui il racconto pone l'accento sul comportamento di Michele; l'istanza narrativa eterodiegetica riporta il suo pensiero e il contenuto mentale del personaggio è sempre correlato all'azione che ne deriva (anche in modo contraddittorio, registrando lo scarto tra pensiero e azione, com'è noto). Si nota altresì che il pensiero di Michele ha forma visuale, crea cioè delle immagini (in questo caso l'immagine della sorella in atteggiamenti intimi e compromettenti). Quindi, mentre l'indifferenza di Sergio è detta e spiegata dal protagonista stesso, quella di Michele è rappresentata per mezzo di una scena che mostra al lettore gli effetti della sua caratterizzazione.

A conferma di quanto appena evidenziato si nota che in altri luoghi del romanzo il pensiero di Michele arriva ad assumere la forma di scene alternative che si sovrappongono agli episodi reali e presentano uno svolgimento tragico-romantico, opposto, cioè, al codice morale borghese in cui dominano inerzia, corruzione e ipocrisia. In quest'ottica è esemplificativa la *rêverie* dell'omicidio di Leo, ovvero il racconto immaginoso con cui Michele tenta invano di «montarsi»,¹⁹ un «impasto di grandezza dostoevskijana e di teatrale volgarità da “reportage” di cronaca nera»²⁰ destinato a realizzarsi – o meglio: a non realizzarsi – all'insegna di coordinate opposte e rocambolesche, tragicomiche.²¹ Altrove, per fare un altro esempio, lo sforzo che Michele compie al fine di amare sinceramente Lisa – nella speranza che il sentimento lo svincoli dall'indifferenza – acquista la forma di un comportamento ideale e auspicato che si oppone in modo netto all'atteggiamento reale tenuto del personaggio:

[Michele] avrebbe voluto lasciare questa commedia, inginocchiarsi davanti a Lisa come davanti alla donna che si ama, e dir tutta la verità: «Lisa, io non sono sincero: non m'importa nulla di mia sorella» [...]. Ma Lisa non era la donna amata e non l'avrebbe compreso; come tutti gli altri ella esigeva da lui un atteggiamento necessario e naturale.²²

¹⁹ Giunto di fronte alla porta di Leo, Michele si scopre totalmente tranquillo e pensa: «Bisogna montarsi» (Moravia, *Gli indifferenti* cit., p. 264).

²⁰ E. Sanguineti, *Introduzione* a Moravia, *Gli indifferenti* cit., p. XIII.

²¹ Nel momento cruciale, Leo «dava l'impressione di un uomo sicuro di sé e della sua vita; poi si voltò; allora, non senza odio, Michele alzò la mano e sparò». L'uomo «alla vista della rivoltella spaventatissimo si era gettato con una specie di muggito dietro una sedia», e nel tentativo di difendersi la alza in aria mostrando «tutto il corpo» (Leo indossa una vestaglia, che nella confusione si apre). Michele, come imbambolato, ritenta, ma anche questa volta non c'è «né fumo né fracasso» e finalmente realizza: «È scarica, e le palle le ho in tasca io» (Moravia, *Gli indifferenti* cit. p. 267).

²² Ivi, p. 286.

Si nota quindi come l'approccio di Moravia dia luogo a un racconto prettamente narrativo (anche quando rappresenta l'attività mentale di Michele) entro il quale i fatti e le relazioni tra i personaggi costituiscono gli spazi privilegiati della significazione romanzesca. Le possibilità del racconto, immaginate dai personaggi o prospettate dal narratore, entrano nel discorso sotto forma di comportamenti e azioni (Michele immagina infatti come si dovrebbe comportare qualora avesse la forza di cambiare il suo pensiero). Nel romanzo di Barbaro i fatti e le relazioni tra i personaggi sono invece centrali nella misura in cui introducono l'elaborazione discorsiva del problema morale. Per Sergio, quindi, la realtà agisce da pretesto ai suoi esercizi mentali, o alle sue conversazioni, che non di rado assumono l'andamento di un dialogo socratico.

La conclusione de *Gli indifferenti* e *Luce fredda* conferma le differenze tra il modello rappresentativo di Moravia, di tipo drammatico-narrativo, e quello di Barbaro, che rielabora e impiega lo schema del romanzo a tesi. Il finale dei romanzi è segnato dal fallimento dei protagonisti; si registra infatti, in entrambi i casi, l'affossamento nella dimensione d'inerzia morale patita dai personaggi. Lo scacco finisce dunque per connotare in modo inequivocabilmente negativo la classe sociale rappresentata, ovvero la borghesia – quella alta de *Gli indifferenti* e quella medio-impiegatizia di *Luce fredda*. Nel romanzo di Barbaro il suicidio di un giovane personaggio spinge il protagonista a meditare sull'evento e, in particolare, sul tipo d'insegnamento che l'evento può impartire. Si legge quindi:

Questo triste suicidio segna, nel loro mondo, l'apparizione della Giustizia in terra.

È la prova della perfettibilità del male in bene, della esistenza categorica della morale [...]. Ed ecco, – pensa Sergio – io mi getterò nell'azione; costi quel che costi, anche se illogica, anche se incomprensibile, vedremo chi arriverà prima, se io o la realtà...

Dubitò ancora di sbagliare e un fiotto di ironia amara gli venne alle labbra.

Perché anche la natura è piena di adattamenti.

Alzarsi e uscire: avrebbe riacquisito il senso del concreto e della realtà.²³

Alla fine de *Gli indifferenti*, invece, Carla ha accettato la proposta di matrimonio di Leo ma non ha ancora detto nulla a sua madre, la quale, quindi, è ignara dell'accaduto ed è illusoriamente convinta di essersi riavvicinata all'antico amante. L'ultima scena del romanzo, celeberrima, rappresenta madre e figlia sulle scale di casa, prossime a uscire per recarsi a un ballo in maschera. Carla e Michele hanno ormai accettato lo stato di corruzione dal quale, in un primo momento, avevano progettato di evadere. La resa e il successivo adeguamento al flusso vischioso della

²³ Barbaro, *Luce fredda* cit., p. 224.

morale borghese sembrano inoltre contenere un principio di liberazione e sollievo: a Carla «pareva *infatti* che Michele si stesse rovinando la vita; “e invece tutto è così semplice!”». All’insegna di questi pensieri, la giovane e sua madre Mariagrazia

Discesero la scala, l’una accanto all’altra, il Pierrot bianco e la spagnuola nera [...]. Discesero la seconda rampa. Ora la madre sorrideva soddisfatta: pensava che anche l’amante sarebbe venuto al ballo, e pregustava una piacevole serata.²⁴

La chiusa de *Gli indifferenti* suscita l’ironia amara che Sergio sente «venirgli alle labbra» alla fine di *Luce fredda*, mentre l’adattamento è veicolato dal pensiero e dal comportamento di Carla. Nel romanzo di Moravia, inoltre, il senso concreto e di realtà che Sergio s’appresta a recuperare è interno al racconto: le ultime righe del romanzo sono infatti segnate dall’aderenza allo stato superficiale delle cose, e il racconto si compone in un explicit che, così com’è, potrebbe essere l’incipit di un nuovo romanzo, in cui la borghesia non ha superato, anzi ha pienamente accettato, la sua natura corrotta e adattata.

Complessivamente, quindi, *Gli indifferenti* e *Luce fredda* condividono alcune coordinate rappresentative di base ed entrambi gli autori animano la rappresentazione di un coefficiente morale che dà luogo a sistemi narrativi divergenti: nel caso di Moravia il contenuto etico è narrativo e implicito, in Barbaro è esplicito e argomentato. Il fallimento con cui si chiudono i romanzi testimonia inoltre la natura ambigua e non circoscrivibile della dimensione morale. Michele, Carla e Sergio non hanno altra scelta se non quella di abbandonarsi allo stato delle cose e al respiro grezzo e vischioso della morale borghese. Ne *Gli indifferenti* l’ambiguità è interiorizzata dalla narrazione, vale a dire che è narrata piuttosto che detta. Il senso critico del lettore nasce dunque in relazione ai comportamenti dei personaggi, e si manifesta anzitutto come insoddisfazione, fastidio, frustrazione.²⁵ *Luce fredda*, invece, è costruito in modo tale che l’ambiguità costituisce il risultato cui perviene un discorso che ha tentato, fin dall’inizio, di riscattare i personaggi e i loro ragionamenti da una dimensione di relativismo morale (e non ci è riuscito).

In conclusione, si nota che la formulazione implicita e prettamente narrativa de *Gli indifferenti* restituisce al racconto un principio ambiguo che rinnova e perpetua la problematizzazione morale del romanzo, diventando in tal senso testimonianza della realtà. Mentre *Luce fredda* di Barbaro si chiude con la mancata risoluzione (quindi

²⁴ Moravia, *Gli indifferenti* cit., p. 285.

²⁵ Come afferma Schettino, «Carla e Michele vengono riassorbiti nella mascherata della vita e noi lettori ce ne sentiamo sommamente irritati, come se il narratore avesse voluto prenderci in giro» (F. Schettino, *Oggettività e presenza del narratore ne Gli indifferenti di Moravia*, «Revue des études italiennes», 1974, 3/4, p. 319).

con una risoluzione sostanzialmente negativa) di un'interrogazione discorsiva giocata sul senso e sulla verità. Il romanzo è quindi irrisolto perché non riesce a comporre in forma unitaria ciò che avrebbe voluto dire in merito alla realtà e, in particolare, in merito alle soluzioni che la realtà contiene. A questo punto è lecito pensare che l'*impasse* di *Luce fredda* risieda nella composizione etica del romanzo. Alla fine di *Luce fredda* e de *Gli indifferenti*, infatti, lo sforzo morale si presenta come ambiguo e non risolvibile. E mentre in Moravia l'ambiguità costituisce la sostanza critica del romanzo, in Barbaro rappresenta l'ostacolo oltre il quale la rappresentazione non riesce ad andare.

«*La borghesia ha una sua utilità, ma non mi interessa*»:
visioni della borghesia nel teatro di Alberto Moravia

Valeria Merola
(Università dell'Aquila)

Nell'*Intervista sullo scrittore scomodo* rilasciata a Nello Ajello, Alberto Moravia guarda retrospettivamente alla sua vita e definisce il proprio impegno politico in relazione al moralismo che contraddistingue anche la sua visione politica. Come giovane borghese d'un paese «in cui la vita politica non esisteva» e come figlio della «borghesia romana»¹ all'epoca dell'ascesa del fascismo, egli si sentiva completamente assorbito dalla letteratura al punto da poter affermare che «i grandi avvenimenti della mia adolescenza furono la scoperta di Rimbaud e di Dostoevskij».² Nella ricostruzione proposta, lo scrittore settantenne legge dunque il proprio moralismo nella chiave di un nascente impegno politico, che si definiva in una prospettiva strettamente letteraria come lente attraverso cui guardare alla vita e con cui elaborarne una personale rappresentazione.

Tuttavia, esisteva in me un elemento che inconsciamente stava diventando politica: ed era il mio moralismo, qualcosa che si sviluppava prepotente e istintivo come un bisogno fisiologico. L'interesse politico nacque in me su questa base morale, e non – come dire? – ‘tecnica’. [...] La mia rivolta era individuale, solitaria e perciò forse, più violenta.³

La questione economica diviene un elemento dirimente nella percezione della condizione borghese, in cui lo scrittore smette di riconoscersi negli anni del matrimonio con Elsa Morante. «Nato da una famiglia agiata» e con grandi disponibilità,

¹ A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a c. di N. Ajello [1978], Laterza, Roma-Bari 2008, p. 3.

² *Ibidem*.

³ Ivi, pp. 3-4.

Moravia rivela che «improvvisamente, nel 1941 [...] mi scoprii assai povero» visto che «l'unica cosa che avevo in tasca, nei primi anni del matrimonio, era un contratto per una sceneggiatura che dovevo fare insieme con Mario Soldati». ⁴ Lo scrittore inizia a legare la propria esistenza al lavoro e a non poter contare sugli aiuti familiari o su una condizione esistenziale facilitata dal denaro: «Certo è che, da quel momento in poi, mi son trovato a dover vivere del lavoro delle mie mani, o del mio cervello. Creavo degli oggetti, dei libri, che l'editore metteva a frutto. Che cos'altro è un proletario?». ⁵

Pur sentendosi affine al proletariato, negli anni Sessanta, Moravia diviene bersaglio delle contestazioni giovanili che criticano la sua appartenenza alla borghesia e gli rimproverano la collusione con il sistema capitalistico. ⁶ Ad Ajello confida di aver condiviso i «meccanismi psicologici» della rivolta e di aver provato un analogo senso di colpa «in cui entrava la questione del denaro»:

mi sembrava di non essere libero. Trovavo ingiusto che i miei pensieri, i miei giudizi, si lasciassero influenzare da una circostanza economica del tutto accidentale. In altre parole, provavo dispetto nel constatare di aver perso parte della mia autonomia di giudizio per una bega di soldi. Era un motivo per odiarli, i soldi, non per desiderarli. ⁷

Ma agli studenti che criticano la sua posizione politica e lo definiscono uno strumento del potere e della classe sociale cui appartiene, lo scrittore risponde:

Mi permetta di definire l'artista. L'artista è l'uomo, il solo uomo che sia tenuto a rimanere simile ai bambini, cioè a non reprimersi e condizionarsi in favore di una società purchessia. La funzione sociale dell'artista, insomma, è in certo modo, di essere antisociale. [...] Conoscenza, per un artista, vuol dire trasformazione del mondo. ⁸

Come osserva Simone Casini, pur non essendosi mai percepito come intellettuale organico, Moravia arriva negli anni Sessanta a considerare l'intellettuale la migliore

⁴ Ivi, p. 9.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Sul rapporto di Moravia con le contestazioni studentesche rimando al saggio di A. Favaro, *Un proletario che si chiama artista: A. Moravia e il '68, a mente fredda*, «Sinestesia», XVII, 2019, pp. 169-186.

⁷ Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo* cit., p. 10.

⁸ A. Moravia, *Impegno controverso*, a cura di R. Paris [1980], introduzione di S. Casini, Bompiani, Milano 2008, p. 100.

espressione della borghesia:⁹ «egli è dunque interno, ma non organico alla borghesia, e il suo unico “impegno” è quello di “andare fino in fondo” e di testimoniare la verità, non quello di guidare, incontrare o educare le masse».¹⁰ Mentre nelle opere giovanili degli anni Quaranta e Cinquanta lo scrittore ripone speranza nell’azione e nella partecipazione attiva, per quanto impossibile, a partire dagli anni Sessanta egli «rinuncia consapevolmente ad agire – e la sua conoscenza è apparentabile a una forma di “contemplazione”, di accettazione della realtà (“il mondo è quello che è”) o di testimonianza».¹¹ Compito dell’artista è modificare il mondo e descriverlo, però anche dare senso a qualcosa che «significa, esprime, rivela», ma che senza il suo intervento «non ci sarebbe, resterebbe sepolto nell’inconscio».¹² «Amministratore del pensiero»,¹³ lo scrittore costruisce rappresentazioni e dà sistematicità a ciò che altrimenti rimarrebbe inafferrabile, guidando nella lettura della realtà, ma non agendo su di essa.

In dialogo con Dina D’Isa nel 1987, Moravia continuerà a ribadire il legame tra arte e realtà, ma creando una triangolazione con la borghesia, come creatrice di falsità e convenzioni: «L’artista è fuori dalle regole, proprio perché è un realista. Mi spiego. Le convenzioni sono false. La borghesia segue delle orme basate sul nulla. L’artista è un emarginato che si emargina volutamente per essere più vicino al reale, per capirlo meglio. La realtà è antisociale».¹⁴

Fedele al reale e al «contatto con il presente», Moravia si definisce contrario alle «direttive» e alle omologazioni, pur non considerandosi «anti-borghese».¹⁵

La borghesia segue delle norme basate sul nulla. [...] La società borghese, in sostanza quella attuale, vive nella menzogna, perché la verità fa paura, e allora si instaura il rifiuto di conoscerla, di afferrarla, di percepirla. La borghesia vive obnubilata dalla routine, dal benessere, dalle illusioni. Le regole sociali hanno il compito di proteggere la gente dalla realtà, come l’ombrello la protegge dalla

⁹ Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 73: «a mio parere l’intellettuale è il solo personaggio positivo espresso dalla borghesia. Certo, se il suo compito consiste nel dire la verità, è una mansione abbastanza religiosa».

¹⁰ S. Casini, *Lo scrittore e l’intellettuale*, cit., pp. V-XLIX, p. XVII.

¹¹ Ivi, p. XVIII.

¹² Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 70.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. Moravia, *Dialoghi confidenziali con Dina D’Isa*, Newton Compton, Roma 1991, p. 82.

¹⁵ Ivi, p. 83.

pioggia. [...] La borghesia ha una sua utilità, ma non mi interessa, non vado d'accordo con le sue leggi, perché credono in cose in cui io non credo.¹⁶

Ombrello per proteggersi dalla pioggia della realtà, la borghesia è la normalità che Moravia descrive come aspettativa utopica di tanti dei suoi personaggi, aspirazione impossibile ma al contempo orizzonte di sicurezza. Come osserva Ugo Dotti, rappresentare la borghesia significa però anche «liberarsi da quel sentimento di noia e d'insipido che a suo giudizio inevitabilmente comporta una vita “normale” (ossia borghese) e quasi prepararsi, attraverso questo bagno totale nella miseria della normalità borghese, alla possibilità di attingere quell'eroico e quel tragico dai quali si sentiva profondamente attratto».¹⁷

L'attrazione per la tragedia è evidente fin dagli *Indifferenti* in cui Moravia afferma di aver cristallizzato il proprio desiderio di vivere la tragedia: «tutto ciò che era delitto, contrasto sanguinoso e insanabile, passione spinta al grado estremo, violenza, mi attraeva profondamente. Ciò che si chiama vita normale non mi piaceva, mi annoiava e mi pareva privo di sapore».¹⁸ Nelle lettere giovanili che invia ad Andrea Caffi, lo scrittore cerca la «chiave della tragedia moderna» ovvero «un movente morale» o una «tragicità logica pura e trasparente» che possa consentirgli di raccontare il «moderno orrore, angoscia dei nostri tempi».¹⁹ A Umberto Morra di Lavriano nel 1927 confida però la sua sfiducia nella possibilità di trovare la tragedia moderna e di ripercorrere la strada dei classici, perché «al destino coturnato di un tempo si è sostituita una meschina fatalità fatta di abitudini umane» e di «denaro, sciocchezza, bassezza».²⁰

Se della teatralità degli *Indifferenti* – che poi è anche il romanzo con cui lo scrittore si qualifica come scrittore borghese o meglio come critico della borghesia, vista dall'interno – si è ampiamente parlato, a partire almeno dalla auto-definizione di *tragedia in forma di romanzo* – meno si è parlato invece dei primi esperimenti teatrali, che risalgono agli stessi anni. Il giovane Moravia scrive un dramma su Amleto, che condivide con il romanzo la tematica dell'indifferenza.²¹ Il protagonista tragico

¹⁶ Ivi, p. 82.

¹⁷ U. Dotti, *Borghesia e realismo nell'opera di Alberto Moravia e Carlo Emilio Gadda*, in Id., *Gli scrittori e la storia*, Aragno, Torino 2012, pp. 97-130.

¹⁸ A. Moravia, *Ricordo de "Gli indifferenti"*, in Idem, *Opere. 1927-47*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano 1986, p. 1061.

¹⁹ A. Moravia, *Se questa è giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano 2015, pp. 37-38.

²⁰ Ivi, p. 40.

²¹ Su cui mi permetto di rinviare a V. Merola, *La scacchiera. Sul teatro di Alberto Moravia*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2017 e in particolare alle pagine 47-57.

del *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca* soffre della stessa incapacità di agire di Michele, della stessa impossibilità a ergersi ad eroe, perché è completamente assorbito nella banalità della condizione borghese e in una normalità che gli impedisce di imitare l'antenato. L'esempio dell'avo «non ha giovato alla nostra famiglia», cosicché il Principe sa di essere: «uno come tutti gli altri, mi piacciono le donne, la vita tranquilla e ogni specie di divertimento: automobile, aeroplano, nuoto, polo, non c'è sport di cui non mi intenda, inoltre viaggio, ballo, ho scritto persino un libro». Il blocco che contraddistingue il protagonista della tragedia è la sua condizione ordinaria, normale, che lo rende incapace di reggere quella furia delle passioni, di cui ha invece bisogno la tragedia. Espressione del proprio tempo, di cui ha assunto icone e valori, il Principe non è in grado di emulare l'illustre avo di cui condivide il destino, perché non prova sentimenti e «tutto questo mi lascia completamente indifferente».²²

L'impossibilità della tragedia nasce dalla banalità della borghesia, che è legata al denaro e alla sua volgarità, alla sua miseria morale. Nella sua emblematicità il teatro offre rappresentazioni non realistiche, ma che comunque mirano a cogliere le dinamiche dei rapporti umani. Luogo civile in cui si parla dei problemi del mondo, come nell'antica Grecia, per Moravia il teatro è una «scacchiera», «sulla quale i personaggi rappresentano valori morali: e il pubblico assiste a questo gioco di scacchi».²³ Nel suo teatro moralista e di idee, il drammaturgo sembra abbandonare il realismo per il grottesco e l'esagerazione anche espressionista, in cui il mondo borghese appare deformato. È l'idea di normalità ad essere maggiormente caricata di una visione eccessiva e grottesca. Nella *Beatrice Cenci* (1955) Moravia definisce l'idea di normalità borghese in relazione alla privazione cui Francesco Cenci ha condannato la figlia, relegandola nella Rocca della Petrella. Il senso della mancanza di una vita normale, fatta di affetti familiari, casa, spazio, libertà si concretizza nell'insoddisfazione di Beatrice che vorrebbe recuperare quanto le appartiene. La polarizzazione tra normalità e anormalità della sua condizione si cristallizza nella pazzia, che la donna spesso invoca - «sento che farò davvero qualche pazzia»²⁴ - come estrema sovversione. Sul versante opposto, l'eccesso di normalità si traduce in noia nel personaggio di Francesco, che, per sentirsi vivo e scuotere «i sensi ottusi» dalle abitudini mondane, si lascia andare al vizio e alla crudeltà.²⁵

²² A. Moravia, *Dialogo tra Amleto e il principe di Danimarca*, in idem, *Teatro*, a cura di A. Nari e F. Vazzoler, Bompiani, Milano 1998, vol. II, pp. 723-726, p. 724.

²³ Intervista rilasciata a Lietta Tornabuoni, «La Stampa», 10 aprile 1969.

²⁴ Moravia, *Teatro*, cit., I vol., p. 204.

²⁵ Per un'analisi più approfondita della tragedia rimando ancora al mio *La scacchiera* cit. e in particolare al capitolo III.

Mira a una soluzione ancora più radicale il protagonista della pièce del 1968 *Il dio Kurt*, il cui obiettivo è di estirpare la morale e garantire una vita libera da pregiudizi e costrizioni borghesi. L'ufficiale SS, che nel campo di concentramento nazista allestisce una messinscena dell'*Edipo re* di Sofocle interpretato dai prigionieri ebrei, vuole realizzare un esperimento culturale, volto a dimostrare agli attori e agli spettatori come la morale e il concetto di famiglia da essa veicolato siano ingannevoli e non necessari. Unico «ostacolo alla creazione di un'umanità veramente libera», la famiglia per Kurt è un «nodo inestricabile di rapporti naturali e innaturali, di tabù e di pregiudizi, di passioni represses e di sentimentalismi, di pretesi affetti e di vere libidini, di frustrazioni, di deviazioni, di menzogne e di egoismi» che deve essere distrutto, in quanto «impuro e morboso». ²⁶ È per questo che nei panni del Fato l'ufficiale vuole estirpare la morale e dichiarare l'implosione definitiva del modello familiare. ²⁷

In una lettera indirizzata ad Umberto Morra di Lavriano nel capodanno del 1933, Moravia descrive l'«ozio forzato» a cui lo aveva costretto la vita familiare durante le festività e si ripromette di «rivedere tutte queste mie belle schiavitù» prendendosi «un'indigestione di libertà». Al giovane autore che sta scrivendo *Le ambizioni sballiate* e che si interroga sulle qualità del suo romanzo, preme di risolvere «alcuni problemi pratici: per esempio quello veramente serio della famiglia». ²⁸

Ti dirò la verità – l'idea di tornare a Roma e in famiglia mi fa paura – vorrei poter vagabondare tutto l'anno e viver solo – vivere in famiglia mi pare un'assurdità, una falsificazione, un avvelenamento – tu dirai che sono eccessivo – ma per me [...] è una questione di libertà – sarebbe bello che dopo esser sfuggito a tante trappole cadessi nelle manie tenaci e inguaribili di mia madre e di mio padre. ²⁹

La moralità è la lente attraverso cui guardare al reale e costruire la propria visione letteraria e se anche l'amico lo invita a «considerare le persone indifferentemente da sé stesso», Moravia fatica a non provare «impotenza» e «rassegnazione» davanti ai propri genitori e a non percepire l'aria della sua famiglia come «irrespirabile». Se nelle case degli altri «i più piccoli problemi sono almeno universali, nella mia si

²⁶ Moravia, *Teatro*, cit., I vol., pp. 445-446.

²⁷ Per un'analisi della tragedia rimando a V. Boggione, «*Cose che fanno impallidire la reggia di Micene*»: la tragedia moderna di Moravia, in Id., *Edipo dopo Amleto*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012; A. Fàvaro, *Il dio Kurt: il sadismo della storia nella tragedia*, in *Il mito, il sacro e la storia, nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, a c. di R. Giulio, Liguori, Napoli 2013, vol. 1, pp. 477-502 e ancora al mio *La scacchiera* cit., in particolare il capitolo II.

²⁸ Moravia, *Se questa è giovinezza*, cit., p. 155.

²⁹ Ivi, p. 156.

tratta invece di cameriere, di porte lasciate aperte, di dicerie, di sciocchezze insomma del tutto irrilevanti». ³⁰ È soprattutto la madre, «diretta dalla sua fatalità angusta e personale», a provocare il senso di fastidio e di estraneità nei confronti della vita familiare.

Affascinato dalle donne, Moravia dedica uno spazio considerevole ai personaggi femminili e alla loro fisicità, con un'attenzione che oscilla tra la fascinazione e lo sguardo ironico. I corpi delle donne moraviane sono seducenti, come quello della madre di *Agostino*, e decadenti, come quello di Maria Grazia, negli *Indifferenti*, ma anche grotteschi, come quello di Carla, con lo stigma della testa sproporzionata. Il grottesco è il segno dell'impossibilità di aderire completamente alla prospettiva femminile, anche quando si cerca di adottarne il punto di vista, come nelle raccolte di racconti *Il paradiso* (1970), *Un'altra vita* (1973) e *Boh* (1976). La stessa lente del grottesco serve alla rappresentazione dei personaggi femminili del teatro degli anni Ottanta: *Voltati, parlami* (1984), *L'angelo dell'informazione* (1985) e *La cintura* (1986) mettono in scena tre donne e il loro modo di ribellarsi ad una condizione di corpi-oggetto di cui sono pienamente consapevoli. Il punto di partenza è quel «sentirsi sospesa nel vuoto» e la percezione della «realtà come qualcosa di esterno, di straniero», in cui Moravia aveva individuato la risposta delle sue donne alla presa di coscienza del proprio ruolo nella società. Le tre protagoniste dei testi teatrali incarnano l'idea moraviana del sesso come «ultima spiaggia della comunicatività», ³¹ ma in ogni caso allontanandosi dall'ideale utopico della «normalità».

Alice, la protagonista di *Voltati, parlami* che traspone drammaturgicamente il racconto *La vergine e la droga* (contenuto nella raccolta *Boh*), è l'emblema del tentativo di sottrarsi allo stereotipo del corpo-oggetto. Oppressa da una figura materna molto ingombrante, la giovane donna vive nella roccaforte della sua verginità, che difende fino a quando non si innamora di Byron, un poeta americano con una seria dipendenza dall'eroina. La ragazza ha una forte rivalità con la madre, «pittrice fallita e priva di talento», di cui contesta la vita dissoluta e dominata dall'alcool. Nella giovane arredatrice, appartenente all'alta borghesia romana, Moravia cristallizza un'idea rigida di normalità, che si contrappone alla provocatoria trasgressione della madre alternativa e hippy. La normalità borghese di Alice è quello che sua madre considera un «ostinato perbenismo», che vorrebbe «scalzare» presentandole il poeta americano, «un genio, [...] per giunta bello come un dio». ³² Come previsto dalla donna, la ragazza si innamora di Byron e per la prima volta si rende conto di assomigliare alla madre molto più di quanto non credesse. La vita di Alice era stata condizionata

³⁰ Ivi, p. 166.

³¹ C. Ravaioli, *La mutazione femminile: conversazioni con Alberto Moravia sulla donna*, Bompiani, Milano 1975, p. 150.

³² A. Moravia, *Voltati, parlami*, in idem, *Teatro cit.*, II vol., pp. 595-608, p. 598.

dalla preoccupazione di distinguersi da lei, che era «la personificazione vivente del peggiore dei disordini, il disordine borghese».

Per differenziarsi dal modello materno la giovane aveva rinunciato alla propria sessualità, chiudendosi in una «rabbiosa [...] verginità».

Può sembrare questa fissazione antimadre, un fatto di nessuna conseguenza, una questione di gusto, estetica; e invece, proprio a causa della fissazione, a venticinque anni, io ero ancora vergine. Tutto il resto, modo di vestire, opinioni politiche, rapporti umani, rapporti sociali, letture, occupazioni, tutto, dico tutto dipendeva dalla mia rabbiosa, polemica, aggressiva verginità. Già, perché c'è la verginità naturale, inconsapevole; e c'è la verginità voluta come il contrario della normalità, la verginità volontaria, anormale.

La centralità della tematica sessuale nella definizione moraviana della normalità borghese caratterizza il personaggio di Alice come elemento critico e polemico. Il monologo della giovane protagonista mostra però il progressivo omologarsi alla logica materna tanto contestata e quindi l'adozione della sua stessa visione borghese. Innamorandosi di Byron, la ragazza ha di fatto rinunciato alla sua anormalità e si è integrata nel sistema borghese della madre, che «sapeva che la verginità per me era il simbolo di tutto ciò che mi opponeva a lei».³³

Nel tentativo di riuscire a cambiare Byron e di salvarlo dal destino di perdizione cui lo sta condannando la droga, Alice prova a trascinare l'amato nel vortice della mondanità della sua vita. Ma a nulla servono «pranzi, colazioni, cocktails, ricevimenti, défilés»,³⁴ perché il giovane la rifiuta preferendole una donna che, in un ulteriore raddoppiamento, potrebbe essere sua madre. Con un finale che non nasconde il gusto per i colpi di scena e per i rovesciamenti tragici tipico del teatro moraviano, Alice si scoprirà «cambiata nel mio contrario», rinnegando «il mio ideale di vita integrata, sana, morale e produttiva».³⁵

In un orizzonte di vita integrato e produttivo e quindi apparentemente sano e morale, si trovano i protagonisti della pièce *L'angelo dell'informazione*, che sono rappresentati nel loro ménage coniugale. La relazione matrimoniale si regge su un gioco erotico con cui i due scherzano su una presunta somiglianza tra la moglie Dirce e l'iconografia tradizionale (da Beato Angelico a Dante Gabriel Rossetti) dell'angelo dell'Annunciazione. L'apparizione della donna, vestita con una tunica bianca e con un giglio in mano, nutre l'ispirazione della scrittura del marito Matteo, che fa il giornalista e che per questo la chiama ironicamente Angelo dell'informazione. Quasi un

³³ Ivi, p. 601.

³⁴ Ivi, p. 606.

³⁵ Ivi, p. 608.

rituale blasfemo che consacra il vincolo matrimoniale, la scena si ripete quotidianamente: «dice che dopo questa mia apparizione, lavora meglio e che io lo ispiro».³⁶

Nel rappresentare la dinamica sessuale della coppia, Moravia mette in scena un altro nodo cruciale nella sua analisi della normalità borghese, ovvero la relazione tra pubblico e privato. Tema centrale nella scrittura moraviana, il nesso tra le due dimensioni trova ovviamente nel teatro la sua migliore elaborazione e in questa commedia quasi una analisi emblematica. È infatti nel privato della camera da letto coniugale che il giornalista trae ispirazione per la sua scrittura, che gira intorno alla notizia dell'abbattimento di un Jumbo e allo scoppio di una crisi tra Stati Uniti e Unione Sovietica. Mentre Matteo cerca di raccogliere informazioni necessarie a costruire una verità giornalistica da offrire ai propri lettori, Dirce lo invita a parlare dei problemi della loro vita di coppia:

Anche nella vita privata c'è sempre una crisi. Ma la differenza tra la vita privata e la vita pubblica è che nella prima non c'è la possibilità di risolvere la crisi, dicendo la verità. Invece nella vita pubblica lo potete fare.³⁷

Se nel racconto che è all'origine del testo teatrale, *Un angelo m'annuncia ogni giorno la verità*, il marito paragona la crisi tra USA e URSS a quella personale: «ecco che scoppia la crisi, tutta privata, questa, del mio rapporto coniugale»,³⁸ nella pièce Moravia mostra come la crescente preoccupazione di Matteo per l'accumulo di informazioni sia parallela al progressivo annullamento della comunicazione tra marito e moglie. La realtà è continuamente distorta, tanto dall'affastellarsi delle notizie che di fatto non comunicano niente, quanto dalle sempre più confuse dichiarazioni di Dirce, che arriva a confessare il tradimento con un uomo di nome Vasco.

Il motivo del triangolo borghese è però delegittimato dal continuo smentirsi della donna, che dissimula la verità, confondendo tanto il marito quanto l'amante, confidando a entrambi una gravidanza di cui li considera responsabili e parallelamente rassicurandoli sui propri sentimenti. La situazione serve al drammaturgo a evidenziare i diversi comportamenti dei due uomini, soprattutto mostrando la razionale freddezza di Matteo. L'analisi moraviana si concentra sulla dinamica coniugale nella sua componente più privata, soffermandosi sul feticismo e sul voyeurismo come elementi fondamentali. Oltre l'apparenza borghese di normalità si celano comportamenti blasfemi e ossessivi, per cui il marito è attratto feticisticamente dallo sfregio

³⁶ Ivi, p. 633.

³⁷ Ivi, p. 620.

³⁸ Il racconto è contenuto nella raccolta A. Moravia, *La villa del venerdì* [1991], Bompiani, Milano 2007, pp. 149-154, p. 150.

sul volto della moglie e dal contrasto con il volto angelico e ascolta con curiosità morbosa i racconti degli incontri con l'amante.

Morboso è anche il rapporto di un'altra coppia di coniugi, che vivono in modo sadomasochistico la propria relazione matrimoniale. I protagonisti della pièce *La cintura* esplicitano nella «violenza e crudeltà»³⁹ che caratterizza il loro legame la propria aspirazione a una vita borghese quasi esemplare. Nella simmetria dei nomi, Vittorio e Vittoria esibiscono una apparente reciprocità, che però non trova corrispondenza nelle loro visioni del mondo. A Vittoria, che vorrebbe essere la protagonista della pièce di Čechov e ritrovare la borghesia ottocentesca, risponde Vittorio, che immagina una fine apocalittica per la normale vita di una città come Roma. Il trionfo della borghesia di Vittoria è rappresentato da un mondo incantato e mitico, in cui l'arte e la poesia si possano confondere con la vita.

Ah, come doveva essere bello vivere all'inizio del secolo e avere tante illusioni. La borghesia alla quale, nonostante i tuoi sarcasmi, sono fiera di appartenere, era allora sana e perversa, seria e frivola, potente e debole, scettica e religiosa, rivoluzionaria e conservatrice. Quante cose era la borghesia allora! E per questo dico: grazie alla borghesia, grazie alla società della Belle Epoque, grazie soprattutto a Čechov la cui opera, per tutto il tempo che dureranno le recite, mi permetterà di vivere tra persone civili, gentili, sensibili e delicate e non esseri cinici e volgari come te e i tuoi amici di ieri sera.⁴⁰

L'illusione del teatro consente a Vittoria di recuperare il senso della borghesia ottocentesca e dei suoi valori, da contrastare con quelli nichilisti e materialisti del marito e della sua società. A Vittorio piace solo «filosofeggiare sulla fine del mondo, sulla bomba atomica, su come tutto finirà», ma Vittoria pensa al suo mestiere di attrice e che «il giorno che getteranno la bomba atomica andrò a recitare a teatro come tutti gli altri giorni».⁴¹

Il testo teatrale insiste sul personaggio della moglie, ritratta nel suo rapporto coniugale e nella deviazione costante dalla linea della normalità, costantemente invocata dalla donna come un ideale quasi utopico. La relazione matrimoniale si presenta segnata dalla predilezione per la violenza fisica: «adesso io non sapevo più se mi aspettavo la tua violenza con odio o con desiderio, con paura o con attrazione e così, alla fine, ci siamo sposati ed è cominciata l'agonia di questo matrimonio».⁴² La dinamica sadomasochistica in atto tra i due coniugi è presentata come implicita nel loro

³⁹ A. Moravia, *Teatro cit.*, II vol., p. 664.

⁴⁰ Ivi, p. 659.

⁴¹ Ivi, p. 660

⁴² Ivi, p. 664.

stesso legame, che su di essa si è costruito fin dall'inizio come modalità relazionale alterata, ma anche unico canale di comunicazione. Proiettati in due diverse dimensioni di esagerazione, che li allontanano dalla realtà, i due sono accomunati dall'astrazione dal reale, cui sembrano ritornare soltanto nella violenza dei loro rapporti fisici. Ugualmente assorbiti da prospettive distanti dal presente, Vittoria attaccata a un passato mitico e idealizzato, Vittorio preoccupato da un futuro fantascientifico, i coniugi si incontrano soltanto sul piano carnale.

È nel finale di una pièce costruita sulla sistematica esibizione dell'anomalia delle dinamiche matrimoniali, che si riflettono in una serie di rapporti alterati – intrattenuti da Vittoria tanto con la madre, quanto con la domestica Nora – che l'incomunicabilità tra i mondi dei due protagonisti si afferma come insuperabile. La tensione esplose quando i due tolgono legittimità ai rispettivi orizzonti di riferimento: mentre Vittoria rinfaccia al marito di essere «il solito individuo apatico che si serve della bomba e della fine del mondo [...] per giustificare la propria apatia»,⁴³ Vittorio le risponde con la forza e la violenza della sua tautologica constatazione, annientandone ogni illusione: «noi non siamo due personaggi di Čechov, neppure un poco». ⁴⁴ Non importa che poi la donna continui sul suo bisogno di credere nel mondo della *Belle Époque* e nei suoi valori, né che ribadisca il suo desiderio di normalità. La distanza tra i due è data dalla disperazione, che, pure se scatenata dalle piccole cose, li separa in modo inesorabile, come la «corrente» della vita partecipata dalla morte dell'astrazione evasiva.

Vittoria (con uno scoppio di voce rabbiosa): Ma non te ne accorgi che sono disperata. Vittorio: Ma perché dovresti esserlo? Sei una donna bella e intelligente, un'attrice nota e apprezzata. Infine, secondo le tue stesse parole, te ne infischi della fine del mondo. Perché dovresti essere disperata?

Vittoria: Sono disperata per delle piccole, piccolissime cose, come i personaggi di Čechov.⁴⁵

A Vittoria, che nella scena incipitaria della commedia si era definita «una donna normale», che voleva essere trattata «come gli uomini trattano le donne nei drammi di Čechov», non resta che far calare il sipario sulle parole delle *Tre sorelle*. La normalità è possibile solo nella finzione del teatro.

⁴³ Ivi, p. 699.

⁴⁴ Ivi, p. 698.

⁴⁵ Ivi, p. 701.

Elegia Borghese.
Il silenzio del desiderio nella prosa di Natalia Ginzburg

Giacomo Di Muccio
(Università La Sapienza di Roma)

La produzione letteraria di Natalia Ginzburg è stata più volte descritta attraverso la chiave tematica del silenzio,¹ della «grigia fissità del dolore»² e della centralità che gli oggetti, gli enti inanimati, assumono nei suoi testi.³ Le storie di Ginzburg posseggono una componente elegiaca fondativa, un'attenzione all'ineliminabile sofferenza umana che attraversa le rappresentazioni del maschile e del femminile, su di esse si sofferma, e immancabilmente le supera attraverso modalità narrative che le equiparano nei dolori pur lasciandone intatte le differenze specificamente culturali e familiari. La famiglia borghese costituisce un tema ossessivo che nei suoi testi assume configurazioni sempre nuove, pur rimanendo legate dal comune denominatore dell'inabitabilità degli schemi di potere che ne hanno determinato la necessità per la società e, dunque, per i suoi componenti. Inoltre, affinché tale dispositivo strutturale per la stabilità della società novecentesca esista, è necessario che esso riesca ad essere anche produttivo, o meglio, riproduttivo attraverso la generazione di nuovi individui: i figli. Lee Edelman, teorico dei *queer studies* nel più noto dei suoi studi, *No future. Queer Theory and the Death Drive*, ha discusso l'importanza fondante della

¹ Ciò è vero soprattutto per quanto riguarda la produzione teatrale per cui si rimanda a F. Vasarri, *Due silenzi a teatro (Sarraute, Ginzburg)*, «Rhexis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», 4/2, 2013, pp. 356-380.

² L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 15.

³ Sull'argomento si era pronunciato Italo Calvino che aveva definito la prosa di Ginzburg «tutta d'occhio», I. Calvino, *Saggi*, Milano Mondadori, 1995, p. 1086. Si rimanda anche a E. Mondello, *Baffi, pipe e bottoni: appunti sulla narrativa tutto occhio di Natalia Ginzburg*, in A. Carli, D. Savio (a cura di), *Inseguo il colpo d'ala: studi sulla modernità letteraria in onore di Giuseppe Langella*, Casalini, Fiesole 2022, pp. 161-168.

nascita e della procreazione non solo sul piano biologico, ma anche su quello ideale, discutendo le modalità attraverso cui i bambini incarnano, al livello del discorso e dell'immaginario pubblico «il fine dell'ordine sociale»⁴ determinando, dunque, anche la necessità della funzione riproduttiva dell'eterosessualità. Ai bambini si lega strettamente la funzione che l'ordine sociale prescrive alla famiglia: garantire ad essi un futuro che, prima di ogni altra cosa, sia migliore del passato da cui i suoi genitori provengono. Secondo Edelman le società occidentali basano la propria comunicazione e la costruzione dei propri obblighi nei confronti dei membri che ne fanno parte su ciò che chiama «futurismo riproduttivo».⁵ Così, attraverso la lente dei *queer studies*, scopo del nostro lavoro sarà di osservare le modalità di rappresentazione attraverso cui Ginzburg descrive le inquietudini del nucleo familiare eterosessuale e borghese, formato da e fondato su legami problematici che opprimono i soggetti imponendo loro di tacere sui propri desideri – sessuali e non – e, dunque, di rinunciare; allo stesso modo, si darà conto di come tale silenzio legato alla potenziale adattabilità della funzione sociale-riproduttiva della famiglia spesso sfoci in eventi tragici in cui la morte occorre e, forse, soccorre i personaggi. Vittime predestinate di tale funzione soccombente sono proprio i bambini, emblemi del futuro che in un mondo narrativo tutto volto alla precarietà del presente non possono trovare spazio: esistono, vivono e necessariamente scompaiono, così come le speranze di coloro che li hanno messi al mondo. Ripercorrendo alcuni degli snodi narrativi presenti nei romanzi brevi *È stato così* e *Valentino*, e nei racconti, *Un'assenza*, *Casa al mare* e *Mio marito*,⁶ vedremo come la famiglia e più in generale il legame eterosessuale borghese venga immerso spesso in condizioni di disagio sinistre, a volte legate alla follia e all'orrorifico, derivanti dall'impossibilità dei componenti di costruire una vita, una personalità e un'identità desiderabili poiché cristallizzati nelle maglie di una rete la cui inestricabilità emerge in ogni momento delle relazioni con gli altri.

Dicevamo come le famiglie siano uno snodo cruciale delle scritture di Natalia Ginzburg; e anche laddove esse non siano al centro della narrazione – pensiamo per esempio ad alcuni testi de *Le piccole virtù* – le vicende dei protagonisti, più spesso protagoniste, assumono consistenza narrativa a partire dalle relazioni frequentemente di natura coniugale che instaurano con altri soggetti. Ginzburg non ricerca il superamento di tale struttura sociale; la sua messa in scena fa sì che tale istituto, considerato nucleo fondante della vita – soprattutto attraverso la funzione riproduttiva – sia più spesso legato ad un impulso di morte che prolifera nelle sue fila più che in

⁴ L. Edelman, *No future. Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham 2004, p. 11.

⁵ Ivi, p. 3.

⁶ Le citazioni sono tratte da N. Ginzburg, *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi, Torino 1964.

qualsiasi altro contesto narrativo. I personaggi implicati sono spesso statici, incapaci di mutare le proprie condizioni se non attraverso gesti estremi i quali, a loro volta, quasi mai costituiscono una risoluzione reale ai problemi che li hanno generati. La famiglia, così, da simbolo di vita si trasforma in macchina di morte, la cui fine può assumere la forma dell'estinzione fisica o metaforica. A tal proposito, è interessante notare che anche a livello temporale gli individui di tali gruppi sociali sono necessariamente asincroni: Eli Zaretsky già nel 1986 notava come la famiglia avesse sincronizzato i propri ruoli con le azioni naturali del dormire, del mangiare e della cura dei figli.⁷ Nella produzione di Ginzburg, tale elemento di sincronia è sostanzialmente assente: benché nei suoi testi le riunioni familiari siano più che frequenti e minate da conflitti sottesi mai dichiarati, quasi mai riuniscono il nucleo per intero. Come avviene al protagonista di *Mio marito*, un uomo la cui infelicità culmina nel suicidio finale (non messo in scena ma evocato attraverso il colpo di pistola che l'ha causato), i dolori del personaggio soggiacciono e si esplicano attraverso l'asincronia dei comportamenti rispetto alle vicende: incapace di porre fine alla propria relazione coniugale e a quella extraconiugale con Mariuccia, costretto a ripetere quotidianamente la strada lungo la quale incontra la sua amante, quando essa sarà sul letto di morte egli, medico, arriverà solo dopo l'ultimo respiro della giovane.⁸

Le vicende di *È stato così* e *Mio marito* sono, per molti versi, piuttosto simili. Le trame, i pensieri, i desideri e i fallimenti dei personaggi seguono uno schema narrativo che può lasciar pensare ad una dipendenza diretta l'uno dall'altro. Tuttavia, alcune variazioni permettono di riconoscere l'effettiva autonomia dei due testi che assumono reciproca indipendenza narrativa anche a partire dalla forma assunta dalle famiglie rappresentate. Nel primo la vicenda si apre attraverso l'immagine della protagonista che spara e uccide suo marito Alberto per poi tornare nel passato attraverso l'azione della memoria e ricordare i fatti che hanno portato all'omicidio. Da parte della voce narrante – che nel romanzo rimarrà senza nome – il matrimonio costituisce il desiderio che segna tutto il corso della sua giovinezza; ed è proprio alla luce di tale spinta che accetterà di sposare un uomo da cui sa di non essere amata. Dapprima rifiutata poiché Alberto dichiara di essere «innamorato di una donna da tanti anni» che non poteva sposare «perché era già sposata»,⁹ in un tempo narrativo assai rapido non solo muta proposito, ma la radicalità di tale metamorfosi prende forma attraverso una proposta di matrimonio: «allora m'ha detto che se gli volevo molto bene e avevo coraggio noi potevamo forse stare molto bene insieme, e c'è tanti matrimoni così perché è molto difficile e raro quando due si sposano che si vogliano bene tutti

⁷ E. Zaretsky, *Capitalism, the Family, and Personal Life*, Harper Collins, New York 1986, p. 33.

⁸ Ginzburg, *Cinque romanzi brevi* cit., p. 394.

⁹ Ivi, p. 98.

e due».¹⁰ Il rapporto coniugale si prefigura sin da principio come relazione infelice, basata su un duplice desiderio: lei vuole sposarsi e lui dimenticare Giovanna, la sua amante. E se da un lato il vincolo matrimoniale appare quale unico mezzo di risoluzione dei propri desideri, dall'altro sarà lo sfondo dei destini tragici dei suoi componenti. Come in *Mio marito*, anche *È stato così* è segnato dalla morte di una bambina: la lunga scena dell'agonia dell'infante è posta in entrambi i testi in prossimità della conclusione ed è contraddistinta dall'assenza del padre; nel romanzo, infatti, Alberto fa la sua comparsa sulla scena nel momento in cui la bambina è già morta: «Alle dieci di sera la bambina è morta. [...] Alle cinque è arrivato Alberto».¹¹ L'asincronia, ancora una volta, è l'elemento determinante di una mancanza connaturata alla famiglia e il motore della dissoluzione dei conflitti matrimoniali. A seguito dell'evento i coniugi sembrano riconciliarsi, uniti dal comune dolore della perdita; allo stesso tempo, col ricominciare dei rapporti sessuali («così facevamo all'amore»), rinasce il desiderio di un «nuovo bambino».¹² Nel romanzo la prole è intercambiabile: non importa quale bambino entri a far parte del nucleo familiare: l'importante è che ce ne sia uno. La figura dell'infante è reificata, ridotta a cosa alla stregua di un qualsiasi altro elemento d'arredo della casa coniugale, segnata dall'attesa della realizzazione o dell'oblio dei propri desideri. L'attenzione alle cose si manifesta come attenzione alle forme e, dunque, agli elementi strutturali che danno forma alle cose. Nella scrittura di Ginzburg anche gli umani sono oggetti con funzioni specifiche e potenzialmente interscambiabili. Il futurismo riproduttivo di cui parlava Edelman viene meno: i figli muoiono giovani, a loro volta senza figli, troppo piccoli per garantire un futuro, un'eredità, una genealogia al proprio cognome. La famiglia perde la sua funzione e diventa emblema della fine nel ciclo riproduttivo anziché esserne garante. La medesima circostanza si verifica, come già anticipato, in *Mio marito*. La morte di Mariuccia non solo avviene in assenza dell'uomo con cui ha una relazione, ma soprattutto a seguito del parto di un bambino che morirà immediatamente dopo la nascita. I figli, siano concepiti dentro o fuori il matrimonio, non sopravvivono, non è loro garantito il futuro e non possono assicurarlo all'istituzione eterosessuale da cui vengono prodotti. La gravidanza, da una parte, si carica di una dimensione inquietante, una circostanza segnata dalla deformità del corpo, dall'altra la sovrabbondanza di prole diventa paradossale emblema di povertà o, come accadrà in *Valentino*, di mostruosità. «Mentre percorrevamo in automobile il paese, vidi passare Mariuccia col ventre deformato»,¹³ così la voce narrante del racconto descrive la giovane in-

¹⁰ Ivi, p. 101.

¹¹ Ivi, pp. 143-144.

¹² Ivi, p. 146.

¹³ Ivi, p. 392.

cinta; di converso, la famiglia d'origine della ragazza e la condizione d'inedia in cui Mariuccia versa prima di incontrare l'uomo col quale avrà una relazione è segnata da un'ironia cechoviana particolarmente cara a Ginzburg: «I suoi sono poveri, ma più ancora che poveri, avari, hanno una dozzina di figli e non volevano saperne di comprarle le medicine». ¹⁴ Mentre la famiglia borghese – è sufficiente che solo uno dei componenti sia tale – è impossibilitata a perpetuare la propria esistenza attraverso i figli, i 'poveri' sono invece descritti quali figure ferine, dalla riproduzione compulsiva, incapaci di atti di cura a causa di mancanze economiche e, prima ancora, culturali. Ad essere problematica è la relazione di eterosessualità obbligatoria che *deve* esistere tra individui e che ne determina necessità e desideri: entrambe le coppie coniugali dei testi si sposano per un bisogno che ha poco a che fare con l'amore. D'altra parte, anche il matrimonio sullo sfondo di *Un'assenza* è «combinato», ¹⁵ segnato dall'indifferenza, eppure performato e connotato dalla perturbante psicosi del protagonista che immagina – il verbo 'immaginare' ricorrerà più volte nel racconto – la propria moglie nell'atto di tradirlo con un giovane sconosciuto a Sanremo. Così come la gravidanza, anche l'atto sessuale esiste nel segno dell'abnormità e del disgusto: i rapporti in seno alla famiglia di *È stato così* vengono immaginati, e poi effettivamente scoperti in quanto tali, dalla voce narrante con paura e ribrezzo:

Allora quando mi sono spogliata quella sera nella mia stanza e quando mi sono coricata nel mio letto dove avevo dormito da bambina, m'è venuto come uno spavento e un ribrezzo a pensare che presto ci saremmo sposati e avremmo fatto all'amore. Mi dicevo che era magari perché non avevo mai fatto all'amore, ma mi son chiesta se davvero lo amavo e ricordavo che quando mi baciava sentivo un po' di ribrezzo. ¹⁶

Avevo freddo e non riuscivo a dormire. Battevo i denti nel buio. Su quel letto avevamo fatto all'amore la prima volta dopo il nostro viaggio di nozze. [...] Avevo ribrezzo e vergogna quando faceva all'amore con me, ma pensavo che forse così succede a tutte le donne nei primi tempi. Mi piaceva sentirlo addormentato vicino a me. Ero calma. Gli ho detto come sentivo nel fare all'amore e gli ho chiesto se a tutte le donne succedesse così. Mi ha detto che lui non sapeva cosa diavolo succede alle donne, e che io avevo bisogno di avere un bambino perché questa è la cosa più importante per una donna e anche per un uomo. ¹⁷

¹⁴ Ivi, p. 386.

¹⁵ Ivi, p. 370.

¹⁶ Ivi, p. 102.

¹⁷ Ivi, p. 105.

I passi riportati sono riferiti rispettivamente a un rapporto sessuale che ancora non c'è stato e subito dopo a uno che si è già verificato; entrambi mostrano disgusto e disagio tanto nel prefigurarli quanto nel ricordarli. Non solo, a partire dai propri pensieri sembra che tra l'insoddisfazione, il ribrezzo e l'obbligatorietà di tali atti esista una correlazione di responsabilità personale. Il personaggio femminile si domanda se «tutte le donne» siano accomunate da tale disgusto, evidenziando come la percezione di sé sia segnata dal sentimento di appartenenza ad un gruppo che, forse, si trova spesso di fronte alle medesime situazioni e alle medesime difficoltà.

A questo punto, potremmo chiederci quale sia il quadro familiare tipico che emerge dalle scritture di Ginzburg. Le numerose vicende simili permettono certamente di individuare la centralità dell'eterosessualità e della riproduttività. Tuttavia, perché la famiglia sia tale non può essere assente un terzo elemento, l'extraconiugalità. L'adulterio è parte fondante di quel nucleo, indispensabile affinché la sua stessa esistenza sia legittima. Famiglie borghesi che implicino solo la struttura triangolare – padre, madre, figli – piuttosto che quella quadrangolare – padre, madre, figli, più eventuali amanti – sono rare nella narrativa ginzburghiana e la loro conformazione è resa ancora più instabile da un vuoto identitario che investe gli stereotipi di genere.

Prima di osservare più da vicino questi aspetti attraverso la lettura di *Valentino*, soffermiamoci su *Un'assenza* e *Casa al mare*. In entrambe le vicende la voce narrante è maschile: nel primo caso, attraverso il soliloquio delirante del protagonista che poco spazio concede al dialogo con suo figlio e la balia, conosciamo la storia del suo matrimonio con Anna. L'importanza ricoperta dalla maschilità eslege, lontana dai canoni della muscolarità, segnata dall'inadeguatezza rispetto ai propri compiti e ai ruoli per essa designati è già stata segnalata con efficacia nei lavori di Beatrice Manetti e Marco Bazzocchi.¹⁸ Tale caratteristica appare in forma particolarmente didascalica in *Un'assenza*:

«Anna... ora starà ballando, e poi berrà dello champagne, e poi... col suo amante... Mio Dio perché non sono geloso di Anna? [...] Mio Dio, se ci sei, fammi essere geloso di Anna... fammi, per un momento solo, essere orribilmente geloso di Anna...» [...] Non ricordava d'aver mai desiderato, follemente, una donna. [...] E a un tratto gli parve d'aver capito quello che veramente egli era. «Mio Dio, perché non hai voluto che anch'io fossi un uomo, un uomo come gli altri? Perché non mi dai la forza di proteggere il mio bambino, di

¹⁸ B. Manetti, *Il vuoto del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della maschilità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, «Narrativa nuova serie», 40, 2018, pp. 117-127 e M. A. Bazzocchi, *L'estinzione della specie maschile: Caro Michele di Natalia Ginzburg*, «Narrativa nuova serie», 40, 2018, pp. 105-116.

difendere Anna?» [...] «Un bambino sono [...] Neanche a Villi voglio bene davvero. Mi diverto con lui e coi suoi giocattoli».¹⁹

Non solo l'adulterio è fantasticato e accettato, ma il personaggio ne conferma la legittimità collegandolo alla propria inadeguatezza rispetto alla personale incapacità di svolgere il ruolo maritale quale normativamente dovrebbe essere, privo com'è di gelosia, di desiderio per le donne, privo persino dello statuto d'adulto, bloccato allo stato infantile come il Manolo di *Ti ho sposato per allegria*. Il bambino non è più il figlio di cui avere cura, da educare e da crescere, l'essere cui garantire un futuro, ma un compagno di giochi con cui divertirsi. La responsabilità del *pater familias* è rinnegata, implorata attraverso la preghiera assieme ad una pulsione eterosessuale che evidentemente nel protagonista è assente. Il punto di vista della narrazione tematizza il terrore di non essere ciò che si dovrebbe. Si potrebbe sostenere che il personaggio è, come Valentino, omosessuale, ma è proprio lo statuto di bambino a scoraggiare tale ipotesi. Indipendentemente dal fatto che, secondo i *queer studies*, ricercare l'omosessualità come caratteristica di un personaggio presuppone una visione essentialista degli orientamenti sessuali, anche solo limitandoci a quanto emerge dal testo, il protagonista ribadisce la propria preferenza per il ruolo che ricopriva da bambino rispetto a quello del proprio presente narrativo. L'attenzione e lo spazio dedicati all'infanzia costituiscono una parte fondamentale dell'impianto testuale: non solo conosciamo «quanto a lungo avrebbe voluto parlare dei suoi giocattoli», ma è anche la preferenza per i «bei balocchi variopinti» piuttosto che per «i giochi meccanici»²⁰ che ci permette di comprendere che tale inadeguatezza strutturale, dal punto di vista di una cultura che impone il comportamento opposto, influisce sulla formazione del personaggio più del timore dello scioglimento della propria famiglia. È così che tale evento potrà essere evitato unicamente riportando ruoli e comportamenti al proprio statuto di 'normalità' attraverso l'adulterio conclusivo. Il tradimento coniugale serve a riconciliarsi idealmente con Anna, per rimettere le cose «a posto»²¹ e tornare a interpretare un ruolo da cui in realtà desidererebbe allontanarsi. La componente extraconiugale rientra, anche in tal caso, nel novero degli eventi necessari per l'esistenza della famiglia: è necessaria e indispensabile perché le vicende seguano il proprio 'normale' corso. La voce narrante non è priva di desideri e anzi deve sopprimerne alcuni, rivelandoli esclusivamente in uno di «quei pochi momenti di sincerità, così rari nella sua vita».²² L'eteronormatività si rivela insufficiente per soddisfare le necessità individuali. Così, se l'adulterio costituisce la reazione allo statuto di potere

¹⁹ Ginzburg, *Cinque romanzi brevi* cit., p. 373.

²⁰ Ivi, p. 372.

²¹ Ivi, p. 374.

²² Ivi, p. 373.

che opprime i personaggi, in quanto anch'esso parte dello stesso potere non può che rivelarsi fallimentare.

La conclusione di *Un'assenza* riguarda l'accettazione da parte del protagonista della necessità dell'adulterio per la corretta (r)esistenza del nucleo familiare.²³ La menzogna è il mezzo che i soggetti borghesi eleggono non solo per raccontare sé stessi ad altri ma per raccontare la propria vita a sé stessi, per costringere e costringersi a comportamenti che ne garantiscano la conservazione. I «rari momenti di sincerità», spazio della reminiscenza e della nostalgia per un passato perduto e che si desidera riportare in vita, costituiscono a loro volta le fondamenta dell'impianto narrativo di *Casa al mare*. Già il titolo prefigura l'argomento del racconto: al centro della vicenda è la casa, con tutte le presenze e le assenze che la attraversano. Alcune di esse – i membri della famiglia – strutturali; altre – il narratore e l'amante della moglie – passeggiere. Il posizionamento narrativo è ancora una volta affidato ad un personaggio il cui nome è taciuto e la cui relazione principale, che dà origine alla vicenda e che ne garantisce lo svolgimento, è legata a Walter, amico di cui non ha notizie da molti anni. Tra le caratteristiche peculiari vi è certamente la voce che racconta e, quasi cronachisticamente, riporta le vicende della famiglia cui va a fare visita; se di solito nei testi dell'autrice tale compito è affidato a uno dei componenti interni al nucleo, in *Casa al mare* tale ruolo è ricoperto da un estraneo. Anche a livello lessicale l'amicizia con Walter è declinata al passato, «io ero il suo solo amico»,²⁴ e per l'intero arco narrativo tale relazione non troverà altro sviluppo se non nello spazio della memoria. E l'ignoranza riguardo al destino del suo amico investe anche i membri che compongono la sua famiglia, ancora ignota al narratore e di cui pure è costretto a farsi testimone. Tornando a quanto sostenuto da Zaretsky, i personaggi appaiono in scena tutti insieme e per la prima volta attorno alla tavola; una scena di conflitto segnata dalla rabbia dell'uomo per la scarsa qualità del cibo servito da sua moglie:

²³ A proposito del potere e della performatività della lotta contro di esso, Foucault sosteneva come chiunque, indipendentemente dalla propria posizione nelle gerarchie sociali, concorra alla sua sopravvivenza: «Bisogna insomma ammettere che questo potere lo si eserciti piuttosto che non lo si possieda, che non sia “privilegio” acquisito o conservato dalla classe dominante, ma effetto d'insieme delle sue posizioni strategiche – effetto che si manifesta e talvolta riflette la posizione di quelli che sono dominati. D'altra parte, questo potere non si applica puramente [...] a quelli che “non l'hanno”; esso li investe, si impone per mezzo loro e attraverso loro. [...] Bisogna piuttosto ammettere che il potere produce sapere [...]; che potere e sapere si implicano direttamente l'un l'altro; che non esiste relazione di potere senza correlativa costituzione di un campo di sapere» (M. Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014, pp. 30-31).

²⁴ Ginzburg, *Cinque romanzi brevi* cit., p 375.

Durante il pranzo, il bambino non voleva mangiare e la madre lo incitava con voce stanca, imboccandolo. Walter taceva e spezzettava del pane, guardando fisso davanti a sé. Poi a un tratto s'arrabbiava e diceva che il cibo era malcotto e cattivo e che se fosse stato migliore, certo anche il bambino avrebbe mangiato. Vilma non rispondeva, ma sospirava e abbassava il capo. Il bambino volgeva dall'uno all'altra gli occhi spaventato.²⁵

La tavola, emblema del tempo sincronico durante il quale la famiglia può riunirsi si fa primo luogo di conflitto. Il passaggio tra la battuta del marito e le reazioni in successione di moglie e figlio permette a Ginzburg di soffermarsi sull'infelicità di ogni singolo membro della famiglia. Ma a segnare il vero elemento di continuità con l'intero impianto narrativo autoriale è l'adulterio: «Pare che lei si sia innamorata [...] era un artista – un musicista».²⁶ Il nome dell'amante è Vraști, assiduo frequentatore della casa coniugale. Anche in tal caso, l'adulterio è constatato piuttosto che combattuto; Walter sa che il suo matrimonio segue un funzionamento in cui, come in una farsa, ogni personaggio svolge la propria parte reprimendo le proprie singolari aspirazioni. Ciò che si desidera è al centro delle sue riflessioni: quando la voce narrante confessa all'amico di aver passato la notte insieme a sua moglie, Walter non si mostra preoccupato dal momento che l'extraconiugalità non è una caratteristica che dall'esterno mina la famiglia, ma una necessità che la rafforza dall'interno. I dolori dei componenti sono solo una conseguenza di tali automatismi; la condizione d'infelicità non è qualcosa che accade fortuitamente, ma una caratteristica prevista nella finzione che regola tale formazione: «E così adesso hai visto anche tu come siamo»²⁷ dice Walter, rassegnato e cosciente, all'amico preoccupato per ciò che il proprio comportamento avrebbe potuto comportare in quell'ordine apparentemente così rigido. È interessante notare come il rapporto tra l'io narrante e la donna si verifichi senza nessuna anticipazione: nessun segnale narrativo, nessun accenno precedente lascia presagire ciò che avverrà; come per lo sparo di *È stato così*, il tradimento c'è e basta. Affinché possa avvenire, poi, è necessario che il terzo elemento del rapporto coniugale, l'amante/narratore, diventi esso stesso parte della famiglia, momento segnalato dal proprio adattamento all'ambiente domestico e al proprio agio nella permanenza in tale spazio: «Io ero là da diversi giorni, mi sentivo molto a mio agio e la mia salute ne godeva. Il pensiero di dovermene andare mi rattristava».²⁸ Dunque, l'elemento esterno deve essere assunto, diventare parte dell'organismo più grande di cui la casa è contenitore, per assumere un ruolo effettivo e riconoscibile.

²⁵ Ivi, p. 376.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 381.

²⁸ Ivi, p. 378.

L'espressione di Walter riguardo il 'come sono' assume una maggiore valenza se inserita all'interno del binarismo volere-potere: secondo Walter, la coppia che forma con Vilma è segnata dall'incapacità di comprendere i propri desideri: «Non sa più neanche lei quello che vuole [...] Neppure io so quello che voglio».²⁹ La ciclicità comportamentale, la ripetizione per dirla con Butler,³⁰ non permette loro neppure di decodificare le proprie aspirazioni individuali, narrativamente irrisolvibili. Il rapporto sessuale con Vilma getta la voce narrante in una condizione di «pena e disgusto».³¹ Allo stesso modo, le fila della vicenda, ovvero ciò che succede dopo il ritorno a casa al narratore, sono tirate dall'autrice attraverso poche righe in cui ritornano i *topoi* che sino ad ora avevano caratterizzato le narrazioni delle sue famiglie narrative: «Più tardi seppi da estranei che il bambino era morto, essi si erano separati e Vilma era andata a stare col musico».³² La morte del bambino, l'abbandono di una famiglia per ricrearne un'altra (non a caso la scelta formale attraverso cui esprimere tale evento riguarda il verbo 'stare', che implica un luogo in cui agire insieme ad un altro soggetto), la separazione coniugale, sono tutti elementi attraverso cui gli individui tentano di inseguire desideri che, spesso, non realizzano perché neppure conoscono; necessità che rimangono loro oscure poiché impossibilitate ad emergere, finché un qualche «momento di sincerità» le porterà a galla.

Da ultimo, uno sguardo alla storia di *Valentino* permetterà di notare come le vicende elegiache delle famiglie borghesi possano caricarsi di significati ancora più gravi e di vite ancora più eccentriche. Il romanzo incentra gli accadimenti sulla composizione della famiglia dell'omonimo protagonista, sulla sua crescita, sul passaggio dalla famiglia d'origine a quella eterosessuale borghese che il ragazzo costituirà con Maddalena. Una grande quantità di studi ha messo al centro l'omosessualità del protagonista,³³ ma siamo d'accordo con Manetti quando sostiene che piuttosto che su tale elemento, il nodo cruciale del racconto sia da ricercare altrove;³⁴ la studiosa mette al centro l'impossibile costruzione di una maschilità virile di cui molti dei per-

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ J. Butler, *Imitation and gender insubordination*, in H. Abelove, M. Aina Barale, D. M. Halperin (eds.), *Lesbian and gay studies reader*, Routledge, New York-London 1993, p. 314.

³¹ Ginzburg, *Cinque romanzi brevi* cit., p. 380.

³² *Ivi*, p. 381.

³³ Segnalo, in aggiunta al già citato lavoro di Manetti, J. M. Fortney, "Con quel tipo lì": *Homosexual Characters in Natalia Ginzburg's Narrative Families*, «Italia», 86/4, 2009, pp. 651-673 e il più recente G. Cascio, *Valentino, il ragazzo impossibile di Natalia Ginzburg*, «Rassegna mensile di Israel», 86/1, 2020, pp. 95-108.

³⁴ Ginzburg, *Cinque romanzi brevi* cit., p. 122.

sonaggi di Ginzburg soffrono. Allo stesso modo, Valentino funge da «specchio»³⁵ delle aspettative degli altri personaggi, a lui legati da un qualche rapporto familiare. Il personaggio, pur non essendo in grado di ricoprire nessuna funzione “di successo”, possiede una forte densità narrativa, un peso nello spazio narrativo tale per cui ciascuno degli altri componenti della famiglia non può che gravitargli attorno e instaurare dei rapporti con lui.

Affermare che l'argomento del romanzo sia l'omosessualità significa sostenere che tale caratteristica primeggia su tutti gli altri aspetti del romanzo. L'orientamento sessuale di Valentino, mai esplicitato, è dedotto dalla relazione con Kit: come se la scoperta di quell'adulterio fosse la tanto attesa uscita fuori dal *closet*, per usare le parole di Sedgwick,³⁶ utile a spiegare l'inefficacia della propria funzione di marito e di padre. Il conflitto segna il romanzo già nella sua fase iniziale: i genitori del protagonista, infatti, osteggiano la relazione con Maddalena, il cui corpo – vero agente narrativo – sarà visto attraverso una sequenza di deformazioni che, prima di essere fisiche, sono anzitutto percettive. Il suo corpo appare per la prima volta in scena come mostruoso e inquietante: i membri della famiglia di Valentino sono «sbalorditi» alla vista di una donna il cui aspetto presenta caratteristiche maschili, «i baffi», e una bruttezza che la rende ai loro occhi indesiderabile, – «piccola e grassa»³⁷ – elementi tutti compensati dalla più importante delle caratteristiche stereotipiche del maschile: la disponibilità economica. In seconda istanza, le gravidanze che scandiscono lo scorrere del tempo trasformano il personaggio in una macchina la cui capacità riproduttiva non può compensare la mancanza della muscolarità di Valentino o della sua incapacità di performare i ruoli previsti per la sua vita e la sua posizione in famiglia. L'omosessualità del protagonista non costituisce la verità intorno alla sua identità, quanto un tentativo di fuggire all'oppressione della famiglia – fuga che, anche in tal caso, è senza *pathos* e, soprattutto, senza successo. Il suicidio di Kit e il successivo ritorno di Valentino ad uno stato pre-familiare non costituisce tanto un problema per colui che decide di porre fine alla sua vita, quanto un elemento di significazione che può porre fine a una dimensione coercitiva che nulla avrebbe potuto risolvere. Se i due coniugi, nonostante i rispettivi dolori generati dal proprio legame, non possono dividersi in virtù della prole che hanno generato,³⁸ attraverso l'onta dell'omosessualità entrambi possono essere liberi. È per tale ragione che Valentino non può proseguire nella relazione con Kit: come in ogni altro testo dell'autrice, un rapporto

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ E. K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley 1990.

³⁷ Ginzburg, *Cinque romanzi brevi* cit., p. 160.

³⁸ Ivi, p. 185.

adulterino è un rapporto ‘normale’ e ‘normato’ e come tale non sarebbe in grado di risolvere il conflitto interno dei personaggi. *Valentino* è anzitutto un testo dell’abnormità, che si mostra attraverso la moltiplicazione delle famiglie, dei personaggi, dei dolori, delle morti e, soprattutto, dei bambini. E attraverso tali raddoppiamenti, i personaggi vivono condizioni di infelicità ancor più difficili da risolvere alla luce dei numerosi elementi di conflitto che ne caratterizzano le vite. Valentino, capriccioso tanto all’inizio quanto alla fine, è un bambino come tanti altri personaggi maschili di Ginzburg, e in quanto tale tende al futuro rifuggendo le responsabilità normative che dovrebbe abbracciare. Perno delle relazioni con gli altri, coagulo pulviscolare di affetti, egli rifugge, meglio, riflette le aspettative altrui condannando bambinescamente tutti gli altri a un ineliminabile dolore. L’adulterio, in *Valentino*, è inefficace per chi lo pratica, ma allo stesso tempo imperdonabile da parte di Maddalena poiché il suo rivale è un uomo. Allora, possiamo concludere riflettendo sul fatto che l’omosessualità non è affatto la cifra peculiare del romanzo, tantomeno lo è del suo protagonista: è piuttosto un effetto, una modalità di rinegoziare l’immutabilità. Il sesso di Kit impedisce il futuro, riporta Valentino al passato, negli spazi e negli affetti della sua infanzia, unico momento in cui, forse, l’identità del soggetto può trovare riscatto.

*Il borghese va in città.
Boom economico e industria culturale
nella Vita agra di Bianciardi e nel Padrone di Parise*

Niccolò Amelii
(Università G. d'Annunzio Chieti-Pescara)

1. *Bianciardi e la mediazione fallita*

Negli anni del cosiddetto “boom” economico i fenomeni di urbanizzazione e di inurbamento, specialmente nell'Italia del Nord, parallelamente ai processi di forte industrializzazione inaugurati nel periodo di ricostruzione postbellica, mutano radicalmente il panorama demografico e socio-economico del paese, dando il la ad un massiccio processo di emigrazione interna. Al potenziamento in senso industriale del settore dell'informazione e della cultura si accompagna l'inglobamento effettivo dell'intellettuale all'interno del processo di razionalizzazione lavorativa del sistema neocapitalista. L'intellettuale-tipo del secondo Novecento, che spesso sfugge a una precisa categorizzazione di classe, subisce un processo di professionalizzazione che, se da un lato lo proietta all'interno di una corporazione o di una categoria lavorativa di appartenenza, dall'altra lo costringe a farsi imprenditore di sé stesso, commercializzando il proprio sapere e il proprio acume critico e artistico.

Ampiamente superato il paradigma dell'“intellettuale chierico” tracciato da Julien Benda, la formazione di una “forza-lavoro intellettuale” diviene allora il vero «aspetto rivoluzionario del rapporto fra intellettuale e mondo capitalistico».¹ Come sottolineato da Simonetta Piccone Stella: «Perché denaro e cultura potessero travasarsi l'uno nell'altra, secondo un commercio non casuale ma lucido e coerente, era neces-

¹ S. Piccone Stella, *Intellettuali e capitale nella società italiana del dopoguerra*, Bari, De Donato 1972, p. 170.

sario che i valori culturali diventassero calcolabili e quantificabili secondo parametri analoghi a quelli in uso per la forza-lavoro manuale».²

Il “trittico della rabbia” di Luciano Bianciardi – composto da *Il lavoro culturale* (1957), *L'integrazione* (1960), *La vita agra* (1962) – testimonia in maniera emblematica le tappe forzose di professionalizzazione e inurbamento che contraddistinguono il tracciato di ascesa e repentina caduta del letterato di provincia nel secondo dopoguerra. Attraverso una forma narrativa ibrida e *sui generis* come quella del romanzo-pamphlet l'autore grossetano racconta criticamente il processo di formazione di una nuova “forza-lavoro” intellettuale, l'alienazione dell'essere umano cooptato dalle leve della nuova realtà neocapitalistica, i tic, le idiosincrasie e le ossessioni maggiormente caratterizzanti della nascente industria culturale, nonché le degenerazioni farsesche del lavoro intellettuale promosso e patrocinato in seno al PCI.

Bianciardi si trasferisce a Milano – città divenuta non solo centro nevralgico del nuovo ecosistema finanziario postbellico, ma vero e proprio spazio mitopoietico del “miracolo economico” – nel 1954, nel solco di un movimento migratorio che coinvolge un numero elevato di intellettuali italiani, tutti confluenti nel capoluogo lombardo con la convinzione che «li si facessero la storia e la cultura del presente».³ Negli anni precedenti, a Grosseto – anche definita, con un paragone destinato ad avere fortuna, “Kansas City” – Bianciardi ha insegnato, fondato e gestito un cineclub, diretto la biblioteca Chelliana, collaborato con *La Gazzetta di Livorno* con articoli di satira e costume, composto un reportage sui minatori della Maremma insieme a Carlo Cassola, che diventerà poi un volume, uscito per Laterza nel 1956. Impieghi, attività e incarichi che possono essere iscritti sotto l'ampia categoria di “lavoro culturale”, svolto con lo slancio ancora ottimistico di chi, pur non professandosi comunista, crede, sulla scia dell'insegnamento gramsciano, che sia fondamentale prerogativa dell'intellettuale dialogare con le masse operaie e contadine, indirizzandole verso una necessaria autocoscienza di classe. Tuttavia, quando nel '57 scrive *Il lavoro culturale* gran parte di questi convincimenti – come ad esempio l'idea che la provincia (sconfessato un certo rischioso provincialismo) rappresenti «un serbatoio spesso ignorato di energie culturali»⁴ – si sono già infiacchiti e il quadro che viene fuori dalla ricostruzione a posteriori di quegli anni di fervente attività è costantemente innervato da una scoperta predisposizione ironica che intende mettere alla berlina non solo gli “archeologi”, i “medievalisti”, gli “eruditi”, ma anche «“le forze sane”

² *Ibid.*

³ R. Ricorda, *Milano negli anni Sessanta: la nostalgia da Bianciardi a Lizzani*, «Studi novecenteschi», 42/90, 2015, pp. 385-399, p. 386.

⁴ L. Bianciardi, *Il lavoro culturale* [1957], Milano, Feltrinelli 2013, p. 81.

della provincia»,⁵ così come le politiche culturali del PCI, denunciandone il carattere velleitario, fumoso, anacronistico.

In tal modo, l'impegno profuso nella costruzione utopica di un futuro migliore, nelle sue plurime e concrete sfaccettature, diventa bersaglio polemico privilegiato di una comicità nera, entro le maglie di una parabola narrativa che ben rappresenta «il primo dei ripensamenti, delle delusioni, dei piccoli fallimenti raccontati dall'*io opaco* di Bianciardi».⁶ Un ruolo decisivo nel repentino cambio di rotta, a prima vista anti-intellettualistico, che informa la visione retrospettiva dell'autore è occupato dalla tragica esplosione di grisù nella miniera di Ribolla, di proprietà della Montecatini, avvenuta il 4 maggio 1954, in cui perdono la vita 43 lavoratori. L'evento drammatico allontana dalla sua provincia, appena un mese dopo, Bianciardi, adesso improvvisamente conscio che nessuno slancio culturale, nessun impegno intellettuale, in special modo se limitati ad un contesto locale e fortemente autoreferenziale, possono avere un impatto vero e migliorativo sulla realtà degli ultimi.

Consapevole delle sue giovanili e ingenui illusioni, del divario ormai troppo ampio tra vita di provincia e vita di città, Bianciardi sbarca a Milano credendo che la battaglia sociale e culturale debba essere giocata proprio lì dove si sta forgiando il futuro del paese. Accetta così prima di scrivere per la rivista «Cinema Nuovo» diretta da Aristarco; poi, su invito di Gaetano Trombadori – direttore, insieme a Carlo Salinari del «Contemporaneo» – di prendere parte “alla grossa iniziativa”, cioè al lancio della nascente Feltrinelli. Nonostante l'impatto difficile con una metropoli spersonalizzante e irrigidita dai ritmi dei processi produttivi e consumistici – descritta in termini antitetici rispetto all'ambiente ancora a misura d'uomo della provincia grossetana – in cui non sembra esserci nulla oltre il lavoro e i dubbi esistenziali che ne conseguono, l'idea politica di mediazione culturale, da portare ora avanti nell'avamposto industriale italiano con l'obiettivo di stringere alleanze non più solamente con i ceti medi come avveniva a Grosseto, ma anche con la classe proletaria, sembrerebbe sussistere, almeno tra le pagine de *L'integrazione*, in cui i due fratelli Bianchi – configuranti, nelle loro numerose differenze, i due “io” possibili e dissociati di Bianciardi –, già protagonisti de *Il lavoro culturale*, ragionano sulla necessità di restare fedeli al compito che si erano prefissati trasferendosi a Milano.

Pur sottraendosi all'idealizzazione ormai superata degli intellettuali come guide del processo di imminente palingenesi storica, Bianciardi rivela un pensiero ancora non del tutto scettico, seppur privo della carica generazionale presente ne *Il lavoro culturale*, sul ruolo potenzialmente utile della cultura nel processo di crescita e affer-

⁵ M. Coppola, A. Piccinini, *Luciano Bianciardi, l'io opaco*, in L. Bianciardi, *L'antimeridiano: tutte le opere*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola, A. Piccinini, Milano, Isbn edizioni 2005, pp. VII-XXXV, p. IX.

⁶ *Ibid.*

mazione della classe operaia. Ciononostante, sebbene i primi tempi siano caratterizzati da ambizione, entusiasmo e serena collaborazione, nel solco di una scommessa rigenerata all'interno di un contesto sviluppato e avanzato, quella di trovare un aggancio tra le varie Italie – quella del nord, quella centrale e quella del sud – anche il lavoro editoriale rivela ben presto i suoi aspetti burocratizzati e schematici, mostrando a Bianciardi come il divario tra i bisogni impellenti della società – pensiero critico, cultura accessibile, autocoscienza individuale e collettiva – e l'impiego culturale – sempre più irretito dal suo furore nomenclatorio, vacuo ed astratto e così disinnescato nelle potenzialità conoscitive e nelle relative coordinate di decodifica del reale – vada a poco a poco ampliandosi. Non sorprende allora che nello scioglimento conclusivo de *L'integrazione* le strade dei due fratelli divergano nettamente. Luciano opta cinicamente, dopo aver abbandonato ogni velleità d'impegno culturale e politico, per un completo adattamento al sistema neocapitalistico, sposandosi e trovando lavoro in una casa editrice dedicata a pubblicazioni di tipo aziendale, cedendo al mantra piccolo-borghese per cui in città «se sai darti un ordine, se sai metterti in linea, trovi lavoro buono e ci stai bene»,⁷ mentre Marcello, prefigurando in parte la sorte del futuro io narrante de *La vita agra*, preferisce la consapevole emarginazione, assumendo su di sé «sia la protesta anarcoide che lo sfaldamento linguistico».⁸

Ne *La vita agra* l'io narrante, destinato a rimanere senza nome, ingloba in sé i *doppelgänger* presenti nelle due opere precedenti, in vista di un superamento sintetico che parrebbe conciliare la serafica quanto ambigua calma di Marcello e lo spirito *borderline* e però innocuo di Luciano (che infatti è, come abbiamo visto, quello che infine si lascia “normalizzare”), in direzione di una marcata predisposizione ribelle, dissacrante e anarcoide, tesa questa volta a portare fino in fondo le conseguenze presagite nel volume precedente, facendole cioè esplodere all'interno di un discorso narrativo che assurge paradigmaticamente a “storia di una solenne incazzatura”, come ebbe a scrivere lo stesso Bianciardi descrivendo il testo. È questa una scelta compositiva decisiva perché disvela le sottili geometrie che intersecano autore, io narrante ed io narrato, nonché la crescente sfasatura tra desideri di rivolta e impellente senso di sconfitta. Ne *La vita agra*, la fusione tra la figura finzionale di Marcello, considerabile più vicina biograficamente a Bianciardi stesso e quella di Luciano, proiezione del sé «mancata, irrealizzata e pertanto desiderata»,⁹ costituisce un avanzamento narrativo che permette a Bianciardi di tenere insieme esperienza e invenzione, dato fattuale e ispessimento allegorico, verità e verosimiglianza, e di oltrepassare le incertezze dialettiche antecedenti, introiettandole all'interno di una

⁷ L. Bianciardi, *L'integrazione* [1960], Milano, Feltrinelli 2014, p. 92.

⁸ M. A. Grignani, *La lingua 'agra' di Luciano Bianciardi*, in Ead., *Novecento plurale: scrittori e lingua*, Napoli, Liguori 2007, pp. 49- 67, p. 52.

⁹ M. C. Angelini, *Bianciardi*, Firenze, La Nuova Italia 1980, p. 23.

soggettività “pura”, assoluta, che ben sopporta il maggior investimento autobiografico.

Proprio nel contrappunto ambivalente di false partenze e apparenti depistaggi che opacizza il tracciato autobiografico emergente al fondo della cornice diegetica nel passaggio da *L'integrazione* a *La vita agra*, diviene centrale il motivo della vendetta, che muove il protagonista e lo indirizza a Milano con intenzioni bellicose, pronte a concretizzarsi nella volontà di far esplodere il Torracchione, sede trasfigurata della Montecatini, azienda proprietaria della miniera di Ribolla saltata in aria, nonché simbolo di quel potere neocapitalistico che abbraccia e, anzi, accelera le storture e le contraddizioni della rapida modernizzazione italiana, segnata dalla deriva merceologica di un posticcio americanismo “di rimbalzo”.

Eppure, così come la “grossa iniziativa” de *L'integrazione*, si tramuta, almeno per l'io narrante, nell'ennesimo progetto sprecato e insensato, privo di mordente e incapace di reale efficacia sociale, anche ne *La vita agra* le intenzioni iniziali, sebbene connotate da un'impronta evidentemente metaforica, rimangono ben presto frustrate. Il protagonista rinuncia alla vendetta perché viene tacciato di essere «un deviazionista, un opportunista»,¹⁰ che preferisce anteporre la propria linea individuale, la propria ideologia personale agli indirizzi dettati dal partito. Inoltre, una volta inseritosi nel micromondo milanese, gli assunti orientativi attraverso cui interpretare i sommovimenti del presente cominciano a confondersi. In uno scritto del febbraio 1955 apparso sul «Contemporaneo» e intitolato *Lettera da Milano*, lo scrittore grossetano afferma, proprio sottolineando la difficoltà di rimanere fedeli, nel nuovo ambiente metropolitano, a pregresse polarizzazioni assiomatiche di ordine morale e politico, che se a Grosseto le «linee strutturali sono in genere nette e schematiche, mentre nella città esse sono, innanzi tutto, più numerose, e poi intrecciate, accavallate, coincidenti a volte», dimodoché se in provincia è facilmente intuibile quali sono e come si combinano davvero i rapporti di forza, per cui «hanno ragione i badilanti, e hanno ragione i minatori, hanno torto i latifondisti», in città i posizionamenti e le opposizioni tra amici e nemici si confondono, «le acque si mischiano» e anche l'intellettuale «diventa un pezzo dell'apparato burocratico commerciale, diventa un ragioniere».¹¹

Di conseguenza, anche la funzione militante dell'intellettuale, che in un primo momento avrebbe dovuto trovare nel contesto metropolitano il reagente decisivo per ingrossarsi e prendere consistenza, si sgonfia, si indebolisce, ingabbiata com'è dall'apparato produttivo con cui deve fare i conti nel più ampio fenomeno di razio-

¹⁰ L. Bianciardi, *La vita agra* [1962], Milano, Feltrinelli 2013, p. 53.

¹¹ Id., *Lettera da Milano*, «Il Contemporaneo», 5 febbraio 1955; ora in Id., *L'antimeridiano: tutte le opere cit.*, pp. 700-705.

nalizzazione e parcellizzazione del lavoro. L'apertura verso il popolo, la già citata mediazione culturale, il dialogo con la classe operaia, si rivelano tessere di una stessa incongrua utopia rapidamente smentita – quella della politica delle alleanze tra intellettuali, proletari e ceti medi –, prodromi di un fallimento collettivo che non può non comportare un ripiegamento su sé stessi, sul dato individuale – ne è una spia significativa anche l'uso della prima persona singolare, che nei primi due capitoli del “trittico” viene, al contrario, sostituita spesso da un “noi” inclusivo. I motivi di una scissione di classe, che va, al contrario, rinsaldandosi, si oggettivizzano nel testo nell'impossibilità più volte denunciata di incontrare fisicamente gli operai, apparentemente “invisibili”, di discutere con i lavoratori, di organizzare con loro un piano d'azione unitario e condiviso. Così nella *Vita agra* l'alleanza con il proletariato che, nelle idee originarie dell'io narrante, avrebbe dovuto dare il la alla riscossa e alla rivoluzione cittadina – quella stessa rivoluzione narrata ucronicamente in *Aprire il fuoco* (1969) – si rivela impraticabile perché tra le spire della nebbia a farla da padrone sono il servilismo, l'indifferenza, la stanchezza, la solitudine, fattori che, ingrossati dalla crescente mercificazione e omologazione sociale e culturale, sembrerebbero mutare geneticamente la massa, instradandola sulla via della meccanizzazione degli istinti e dei comportamenti, inaugurando così una nuova setta di “umanoidi”, alterati radicalmente nei tratti psicofisici dalla mutazione generale del panorama circostante.

Nel momento in cui appare evidente che il protagonista «è destinato a non incontrare mai i suoi potenziali interlocutori lungo i labirinti tracciati di una metropoli senza vere comunicazioni trasversali»,¹² per cui l'unica reale inchiesta davvero realizzabile risulta essere «quella giocata dall'interno»,¹³ *La vita agra* diviene a tutti gli effetti un «romanzo sulla classe operaia senza classe operaia». ¹⁴ Leggendo allora in chiave contrastiva i due romanzi del '60 e del '62 come variazioni diversificate innestatesi su uno stesso tema iniziale, appare evidente che *La vita agra*, smarcandosi ampiamente da moduli neorealistici e sorpassando l'annosa quanto faziosa contrapposizione tra cronaca e storia, sia a tutti gli effetti un'opera sperimentale che, facendo uso del montaggio, del plurilinguismo, della commistione stilistica, di un caleidoscopico apparato retorico e di una costruzione frastagliata delle linee temporali, descrive le tappe cruciali di un percorso di anti-integrazione e parallelamente, se si volessero sovrapporre i motivi letterari con quelli autobiografici rivisitati in chiave retrospettiva, di germinante autodistruzione, capace di rovesciare il finale tutto sommato conciliatorio dell'opera precedente. In effetti, mentre *L'integrazione* si chiude con l'immagine di un impotente Marcello, che alza verso il cielo di Milano

¹² A. Rosa, *Lo stato democratico e i partiti politici*, in Id. (a cura di), *Letteratura italiana. I: Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi 1997, pp. 549-643, p. 626.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

un mattone senza però poi scagliarlo davvero, *La vita agra* si conclude col sonno benarrivato del protagonista, il riposo del “vinto” che riconosce a malincuore l’impossibilità della rivolta.

La vita agra può essere perciò letta come una riscrittura de *L’integrazione*, impostata sin dall’inizio su una linea prospettica differente, più irosa, acrimoniosa e furoreggiante, meno lenita dalla verve ironica sinora caratteristica, rovescio sofferto di un’anatomia del potere in cui il malessere crescente del protagonista si trasforma in una rabbia non più riscattabile e in un astio impietoso. Sul palcoscenico illuminato de *La vita agra* si consuma la storia, in fondo tragica, di una graduale nevrosi eteroindotta, incorniciata tra le luci fasulle di un «miracolo balordo»,¹⁵ di uno pseudo-progresso per molti aspetti inventato a tavolino, ma anche, specularmente, quella di una strenua opposizione portata avanti con gli strumenti a disposizione, senza cedimenti o compromessi, sino all’accettazione amara della propria sconfitta. Messi da parte i sogni barricadieri e collettivistici, accantonati gli impeti estremistici, Bianciardi coltiva un’utopia minima e minoritaria, apertamente antiborghese, votata ad una sorta di stoico sabotaggio nei confronti dell’apparato produttivo-consumistico, alimentata dalla consapevolezza crescente che per rigenerare la società «non basta sganasciare la dirigenza politico-economica-social-divertentissima italiana. La rivoluzione deve cominciare da ben più lontano, deve cominciare in *interiore homine*. Occorre che la gente impari a non muoversi, a non collaborare, a non produrre, a non farsi nascere bisogni nuovi, e anzi a rinunciare a quelli che ha».¹⁶ Solo in questo modo sembrerebbe davvero possibile liberarsi di tutte le coercizioni, dei condizionamenti, delle manipolazioni occulte e inconsciamente introiettate in seno ai meccanismi sociali, alle abitudini di comportamento, alle gerarchie valoriali dei perbenisti, alla morale spicciola del senso comune.

Questa filosofia rinunciataria, che si pone al polo opposto all’ideologia sottesa al mercato neocapitalista, andrà esacerbandosi tanto più quando a Bianciardi saranno riconosciuti i suoi meriti letterari e il successo unanime de *La vita agra* lo renderà una personalità pubblica acclamata, interrogata, chiamata a interloquire sul palcoscenico del *demi-monde* nazionale. L’“incazzatura” originaria e visceralmente sentita che aveva mosso per dieci anni la penna feroce di Bianciardi viene fagocitata da quella stessa industria culturale che egli ha cercato di mettere all’angolo, trasformandola in una posa, in un atteggiamento confezionato e “vendibile” nel più vasto gioco di ruolo a cui si è stata ridotta la società italiana. In tal modo la carica eversiva, ribellistica e innovativa del messaggio bianciardiano viene prontamente disinnescata e neutralizzata. Il potere mediatico e pubblicitario proprio del sistema neocapitalista non condanna più nessuno, nemmeno i suoi nemici. Esso è talmente esteso, sfaccet-

¹⁵ L. Bianciardi, *La vita agra* cit., p. 159

¹⁶ Ivi, p. 162.

tato ed epidermico da riuscire ad inglobare a sé anche i propri oppositori, culturali e politici, mediante una tattica di accomodamento e smussamento che li rende innocui e fruibili, trasformandoli in “personaggi”, merce pronta per diventare parte integrante e funzionale del continuo ciclo di produzione e consumo.

2. *Parise e la deumanizzazione del soggetto*

Goffredo Parise si trasferisce da Vicenza a Milano un anno prima di Bianciardi, nel 1953, assunto dalla casa editrice Garzanti e vi rimane fino alla fine del decennio. Il capoluogo lombardo si impone al giovane scrittore come uno shock esistenziale e percettivo, che, se da un lato, fa sfumare in sottofondo le scenografie palladiane, ora rivate come in un sogno, della provincia vicentina, con i suoi tempi morti, le memorie infantili e le ataviche abitudini popolari, dall'altro, permette a Parise di conoscere da vicino per la prima volta il funzionamento del mercato del lavoro e delle severe dinamiche sociali di lotta e predominio all'interno di un mondo in rapida evoluzione.

La sua esperienza lavorativa nei primi mesi trascorsi nella grande azienda editoriale e l'impatto difficile con un contesto metropolitano che inibisce la sua fantasia e che si trasforma ben presto in «una scuola di estraneità»¹⁷ diventano materiale narrativo centrale del romanzo *Il padrone*, scritto a Roma nel 1964 e uscito nel 1965 per Feltrinelli, dopo il rifiuto di Garzanti, che aveva intuito di aver funzionato come modello ispiratore principale per la costruzione della figura del “padrone” protagonista del libro, in un'operazione di traslazione trasfigurante che non può non ricordare quella compiuta da Bianciardi ne *L'integrazione* nei confronti di Giangiacomo Feltrinelli (trasformato nel “Giaguaro”). Del resto, sia Parise che Bianciardi sono due autori di cui non si possono tralasciare, considerandoli superflui, i sommovimenti biografici, così come i relativi saliscendi dell'esperienza emotiva ed affettiva, che fungono, anzi, da matrice contestualizzante e da contrappunto – non esclusivo, ovviamente – attraverso cui meglio sondare il fitto e quanto mai vivace dialogo che viene a intersecarsi tra vita e opera, tra progressione o regressione esistenziale e processo poetico e compositivo.

Con *Il padrone*, che interrompe un silenzio letterario di sei anni e che sarà l'ultimo romanzo pubblicato in vita, Parise entra a tutti gli effetti in una nuova fase della sua parabola artistica, lasciandosi alle spalle le prove giovanili e il trittico “vicentino” – *Il prete bello* (1954), *Il fidanzamento* (1956), *Amore e fervore* (1959) – per addentrarsi nei miasmi della metropoli, che sostituisce ora la provincia come ambientazione delle vicende narrative, e nei corridoi della “ditta commerciale”, restituiti con

¹⁷ S. Perrella, *Fino a Salgareda: la scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli 2003, p. 42.

una scrittura nitida, tesa, a tratti nervosa, in parte impostata sul modello della prosa raziocinante e argomentativa moraviana. Parise sembra aver perso, rispetto alle opere precedenti, un po' di quella fresca ingenuità e di quell'innocenza preservata di fronte ai fenomeni del mondo, che facevano da reagente a uno sguardo acuto e però sempre sorpreso, gettato obliquamente sui fatti della realtà, poi filtrati attraverso una memoria poetica in costante lavoro, trasfigurata secondo un peculiare sentimento del tempo. Se fino a quel momento la sua letteratura è stata votata ai sentimenti primari dell'uomo fungendo da enzima ricettivo e sensoriale nei confronti del mondo esterno, adesso subisce un rovesciamento copernicano.

Perrella ha parlato, a tal proposito, di «procedimento di inversione»,¹⁸ per cui da questo momento in poi, almeno fino alla stesura del primo *Sillabario* (1972), «non sarà più l'immaginazione della mente a dare forma al mondo, attraverso una finzione, ma il contrario: sarà il mondo a costituire il limite dei pensieri, la misura oltre la quale non è giusto farli andare».¹⁹ Pur rimanendo refrattario a qualsivoglia ideologia politica e senza rinunciare al primato della sensibilità visiva e del valore corporale dell'esperienza quale strumenti conoscitivi fondamentali per stabilire un contatto diretto con la realtà, per provare a comprenderne i tratti più oscuri, Parise si dota dunque di una visione del mondo che, se negli anni precedenti risultava solamente presagita, intuita nel suo nucleo primigenio, adesso va rapidamente definendosi. Prima che il darwinismo sociale parisiense si definisse al meglio, era infatti già presente *in nuce* nella sua opera, come fosse una tendenza innata, una «visione utilitaristica e spontaneamente darwiniana dei rapporti umani, e soprattutto delle relazioni sociali, che rendeva impossibile o metteva almeno in sordina ogni idea teleologica».²⁰

Nei primi anni Sessanta lo scrittore veneto, dopo essersi trasferito a Roma compie due esperienze che fungono da spartiacque nel prosieguo della sua parabola artistica ed espressiva: legge, su suggerimento di Gadda, le opere di Darwin e compie un primo viaggio a New York. Qui, infatti, il nostro può sperimentare da vicino il funzionamento perverso della macchina produttivo-consumistica e della contestuale *struggle for life*, e tastare con le proprie mani la nuova natura dei rapporti umani nella società di massa, che nella megalopoli americana è amplificata sino all'apogeo e all'assurdo. In questo senso *Il padrone* è un romanzo darwiniano al negativo, in cui Parise innesta i mesti ricordi milanesi sulle più recenti e traumatiche esperienze americane, fatte sobbolire sino alle estreme conseguenze. Mediante un ispessimento allegorico che opacizza dati referenziali troppo specifici, l'autore veneto racconta con toni da satira beffarda il processo di alienazione totale che colpisce il genere umano nello stadio avanzato della

¹⁸ Ivi, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ N. Scaffai, *Goffredo Parise*, in F. de Cristofaro, G. Alfano (a cura di), *Il romanzo in Italia. IV: Il secondo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 217-231, p. 219.

società dei consumi e del sistema neocapitalistico, per cui “l’uomo naturale” lascia il campo al suo successore: l’“uomo artificiale”. Tuttavia, l’alienazione che Parise addita e tematizza nel romanzo a stento coincide con l’eccezione marxista del termine perché essa pare, invece, germinare dalla stessa realtà biologica dell’uomo, in cui sono inscritti la legge del più forte e la selezione naturale, processi fondati sugli impulsi primari della violenza, della sopraffazione, dello sfruttamento. Per Parise allora la lotta per la sopravvivenza – fisica e psichica – travalica la lotta di classe, ne è un antecedente consustanziale alla stessa esistenza dell’essere umano, sin dai primordi della civiltà.

Ovviamente il modello economico occidentale postfordista, così come si afferma nel dopoguerra, non fa altro che accelerare i fenomeni propri del darwinismo sociale, producendo squilibri, degenerazioni, aberrazioni destinate a imprimersi al fondo dello stesso corredo genetico del genere umano, mutandone definitivamente l’evoluzione in senso però regressivo, verso una nuova tipologia di uomo-cosa, pronto a immolarsi per la sua totale disponibilità alla volontà altrui, un ulteriore passo in avanti rispetto allo stadio raggiunto dall’uomo-massa imborghesito, de-personalizzato e mercificabile. Se nella massa l’uomo primonovecentesco divinizzava il leader politico, il dittatore, e al contempo sacralizzava lo stato-patria, sacrificando la propria individualità per sentirsi parte di una più ampia congrega pronta a essere condotta a grandi falcate nella storia, a fondare le basi di una nuova civiltà, investita dei più superbi compiti etici ed estetici, nella società narcisistica del benessere il singolo divinizza il suo stesso ideale di vita – la casa di proprietà, il lavoro, la famiglia, la macchina, i beni funzionali a una esistenza agiata –, che è poi frutto di un immaginario convenzionale, mediato ed eterodiretto, proiettando questa idolatria verso il referente a lui più prossimo, sia esso il vicino di casa o il suo superiore, mostrandosi capace di sacrificare tutto, persino ciò che lo rende umano, per essere conforme al sistema che lo ha inglobato, per farsi egli stesso sistema.

Ne consegue, all’interno del romanzo, una dialettica ambivalente e però fruttuosa tra storicizzazione del discorso, ben puntato sulle storture della civiltà industriale, e ampliamento in senso storico e universale del sottotesto bio-ideologico, che si riverbera poi puntualmente anche sul piano stilistico e del registro espressivo, orientato verso i modi del grottesco, della favola macabra, dell’apologo fantastico. Così come Bianciardi, anche Parise, che si è sempre sentito estraneo all’esperienza del neorealismo, s’ingegna per adottare un’opzione formale in grado di superare le secche di un abusato neorealismo e i moduli già schematici della letteratura industriale, che mal s’adattano alla sua tempra un poco fanciullesca e un poco visionaria. Ecco allora che il giovane di provincia – questa “cavia da laboratorio” ideale messa in attrito con un embrione biografico estremizzato sino al parossismo – che giunge nella grande azienda della grande città (Milano) resta senza nome e senza specifiche determinazioni anagrafiche, rappresentante prototipico di tutti i ragazzi umili e sprovvisti d’individualità arrivati dalla provincia per cercare fortuna nella metropoli

con alle spalle il bagaglio educativo tipico della piccola borghesia cattolica e la relativa scala morale e valoriale. Ma tutto il *background* provinciale si sfalda al primo contatto con i meccanismi spietati della vita lavorativa aziendale, che pare svolgersi in un emisfero lontanissimo, all'interno di un universo a sé stante in cui i connotati umani vanno confondendosi con sembianze zoomorfe, producendo fisionomie ibri-date, simboleggianti l'evoluzione regressiva che sta cominciando a compiersi.

All'apice di questo micromondo onnivoro e dalla fattezze allucinate e stranianti si staglia la figura del padrone, il dottor Max, che instaura con il protagonista un rapporto da subito ambiguo e imprevedibile, oscillante tra una cordialità eccessivamente affettata e squarci di improvvisa cattiveria e severità. Iniziano così, da un lato, la parabola discendente dell'io narrante in quanto uomo cosciente e senziente, destinato a perdere ogni libertà e ogni volontà di scelta, e, dall'altro, in un movimento inversamente proporzionale, la sua atroce scalata come capostipite di un nuovo tipo umano, frutto di una selezione naturale al contrario, ovvero l'«uomo-barattolo»,²¹ completamente reificato e asservito, oggetto privato e non mercificabile del padrone in un'economia relazionale di stampo neo-feudale. Queste due traiettorie vengono insufflate all'interno di un *Bildungsroman* rovesciato, in cui la tappa finale – l'integrazione globale con la ditta e con chi la comanda – corrisponde alla definitiva deumanizzazione del soggetto. La ditta assume, infatti, nel corso dell'opera, i connotati ontologici di una religione secolarizzata, che richiede un'appartenenza cieca e fideistica, in cui il padrone è un novello dio tecnologico che impone ai suoi sudditi di rinunciare al mondo e alla propria anima, di entrare in una relazione osmotica con il proprio lavoro, di annullarsi nella mistica venerazione del capo, di diventare un suo naturale prolungamento, essendo capace altresì di far leva sull'introiettata predisposizione agli imperativi sociali e all'obbedienza di matrice cattolica del protagonista per plasmarne il carattere sino a disattivarne la volontà e il libero arbitrio, “armi” da deporre per poter accedere a una nuova “comunità”, in cui l'unico imperativo morale è quello di amare il padrone e in cui i confini tra vita privata e vita lavorativa vengono a mancare definitivamente.

Frustrato dall'ombra di un padre “divoratore”, vero responsabile della potenza finanziaria raggiunta dalla ditta, la figura di Max, nella sua incoerenza manipolatrice, rivela al fondo speculari somiglianze con quelle del protagonista in un gioco di specchi in cui i confini tra vittima e carnefice si fanno spesso labili. Anch'egli appare, infatti, in alcuni passaggi del testo, vittima del proprio destino, consapevole che la sua superiorità non gli assicura il controllo totale dei suoi dipendenti, insofferente dunque nei confronti di una realtà piena di imprevisti, di scontri, di capovolgimenti e che invece vorrebbe liscia, pura, assoluta, almeno all'interno delle mura dell'azienda. Riemerge allora la dialettica servo-padrone di matrice hegeliana per cui il

²¹ G. Parise, *Il padrone* [1965], Milano, Adelphi 2011, p. 268.

padrone ha bisogno del servo tanto quanto il servo del padrone, in una dinamica vicendevolmente configurante in cui sia il sottomesso che lo sfruttatore paiono incatenati inscindibilmente alla stessa logica di violenza e dominio.

Tuttavia, se il turbamento del padrone si iscrive in una tensione che mira verso l'alto, verso la distopia di un potere ultramondano dettato dal totale arbitrio di chi lo esercita, gerarchico però naturale, autoritario però fraterno, in cui la schiavitù morale del lavoratore sia valutata come massima espressione d'eticità, quello del protagonista traccia, al contrario, una parabola tendente verso il basso, destinata a rivelare, nel suo tratto finale, un pieno desiderio di sottomissione ai diktat del suo deuteragonista. Preso atto del proprio irrimediabile disfacimento e riconosciuta l'impossibilità di continuare a giocare una partita persa sin dall'inizio, le cui regole si sono dimostrate truccate ma insindacabili, non resta all'io narrante che confessare la propria costitutiva fragilità biologica, l'incapacità di gareggiare nella lotta per la sopravvivenza e accettare mestamente una regressione autocosciente e dis-identitaria, una sorte di "morte in vita" a bassa intensità, liberandosi a poco a poco di tutto ciò che rende umano un uomo – sentimenti, libertà, intelletto –, sottrarsi così all'impari dinamica «riconquistando *à rébours* una verginità animale e vegetale»,²² accedendo di fatto ad uno stato ultimo di assoluta oggettivazione, apatia, stoicismo capovolto. Rovesciando l'imperativo kantiano, il protagonista rientra volontariamente in uno stato di minorità, immolando sé stesso in un processo di contro-emancipazione, per trasformarsi in primo anello di un nuovo stadio della specie, quello della "cosificazione", espressione tipica dell'estrema degenerazione di un post-illuminismo tecnocratico e anti-umanista, che perorando l'«ideologia dominante del successo nasconde la ferocia dell'assolutismo nazista»²³ e disvela «il panorama immutabile e micidiale della lotta biologica».²⁴

²² C. Altarocca, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia 1977, p. 109.

²³ Ivi, p. 113.

²⁴ G. Piovene, *Il nuovo romanzo di Parise*, «Successo», VII, 6 giugno 1965; ora in M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), *Goffredo Parise*, numero monografico di «Riga», Milano, Marcos y Marcos 2016, pp. 272-277, p. 273.

*La borghesia criticata da sé stessa:
l'equilibrio di una cosciente contraddizione
in Ferito a morte di Raffaele La Capria*

Daniela Vitagliano
(CMMC, Université Côte d'Azur)

[...] riconoscere ciò che è rimasto intatto e quello che s'è perduto per sempre, o non si è mai avuto.

R. La Capria, *Ferito a morte*¹

1. *Un'identità sfilacciata*

‘Chiamatemi Massimo’ sembra suggerire l’incipit di *Ferito a morte* col suo inseguimento della spigola, balena bianca delle sponde tirrene del Mediterraneo:

la spigola, quell’ombra grigia profilata nell’azzurro, avanza verso di lui e pare immobile, sospesa, come una fortezza volante quando la vedevi arrivare ancora silenziosa nel cerchio tranquillo del mattino. L’occhio fisso, di celluloido, il rilievo delle squame, la testa corrucciata di una maschera cinese – è vicina, vicinissima, a tiro. La Grande Occasione.²

Così comincia *Ferito a morte*, con un uomo che insegue un pesce e lo identifica, esplicitando la metafora con la «Grande Occasione», miticamente designata con le iniziali maiuscole. Una occasione che sarà, appunto, «mancata»: l’amore per (e con)

¹ R. La Capria, *Ferito a morte* (1961), Mondadori, Milano 2019, p. 7. [Da questo momento siglato FM]

² Ivi, p. 5.

Carla Boursier.³ Non è più tempo di alludere, è tempo di spiegare le metafore ed è così che procede lo scrittore. Al romanzo, per così dire, ‘tradizionale’ in cui un intreccio lineare rimanda a trasposizioni simboliche, *La Capria* sostituisce un romanzo in cui paradossalmente, da una parte, la metafora-fulcro della storia è raccontata e spiegata, e dall’altra, per citare l’autore stesso, la struttura narrativa sfrangiata e l’uso del punto di vista plurimo, il tempo sincronico e la dilatazione del momento, dicono più della trama stessa, più dei personaggi,⁴ e suggeriscono uno scacco esistenziale. L’affermazione ontologica iniziale – l’uomo che insegue il pesce e lo rende protagonista del suo racconto –, si sbriciola subito sotto il peso delle parole che si affollano e delle immagini che si affastellano scompigliando i piani temporali. Per questa ragione, d’altronde, si può negare l’appartenenza di questo romanzo al *Bildungsroman*⁵, come alcuni critici hanno invece sottolineato. Anche ammettendo che esso si sviluppi attorno a un nodo esistenziale temporale e spaziale – il prima e il dopo essere partito da Napoli – e al passaggio dalla vita ‘scioperata’⁶ alla vita attiva – con conseguente delusione e disillusione vissute drammaticamente –, in esso non avviene alcuna vera e propria formazione del protagonista. Le fasi di vita che portano Massimo all’ineluttabile decisione di partire da Napoli sono sfilacciate, tanto quanto la narrazione non lineare. Lo stesso amore per Carla Boursier, la concretizzazione dell’«occasione mancata», cui segue il mancato suicidio, seppur mitizzato, non sembra essere il motivo scatenante il cambio di vita, ma solo un evento in mezzo agli altri che ha portato all’inesorabile resa del protagonista. Inoltre, anche se il *Bildungsroman* è qualificabile come romanzo della *delusione*, nel quale *Ferito a morte* rientrerebbe a pieno titolo, d’altra parte, come osserva Franco Moretti, esso

³ Ma, come nota Donatella Brugnolo, egli «allude anche alla giovinezza, alla felicità, alla vita e a tutte le cose che fuggono e sono irrecuperabili», D. Brugnolo, *La narrativa di Raffaele La Capria*, «Studi Novecenteschi», dicembre 1991, Vol. 18, No. 42 (dicembre 1991), pp. 255-313, p. 268 (n. 33).

⁴ G. Fofi (a cura di), *Il romanzo involontario di Raffaele La Capria*, Liguori, Napoli 1996, p. 2.

⁵ Scrive S. Perrella a questo proposito: «Non è dunque un caso che, tra le possibili esperienze narrative, *La Capria* abbia sempre prediletto quella del romanzo di formazione. Le sue passioni di lettore si sono accese quando ha incontrato storie in cui si seguiva la formazione di una coscienza e insieme non era mai dimenticato il ricordo lancinante di una felicità vissuta un attimo prima che arrivasse il rimuginio del pensiero. Cos’altro è la Grande Occasione se non la sintesi perfetta e fulminea di corpo e mente», S. Perrella, *Introduzione*, in R. La Capria, *L’armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli*, Rizzoli, Milano 1999, p. VIII-IX.

⁶ Si pensi al massiccio uso di questo termine che ne faceva Pavese: gli «scioperati», i giovani senza mestiere, alla ricerca di sé.

è anche, e soprattutto, il romanzo della *possibilità*: un modo nuovo «di immaginare il senso della vita: disperso fra innumerevoli e minuscoli accadimenti, precario, mischiato all'indifferenza o al meschino egoismo del mondo, ma sempre, tenacemente, lì». ⁷ Al contrario, *La Capria* pessimisticamente suggerisce un'atrofizzazione delle possibilità e, con esse, del «senso della vita».

Tuttavia, non è solo l'arditezza stilistica, la costruzione asfittica e multitemporale della narrazione, a indicare questo quadro interpretativo. Da questi macroelementi narratologici, ci sembra necessario mettere in correlazione la specificità delle singole voci che puntellano la narrazione con il contesto da cui emergono. È nel contesto letterario, politico e sociale che le possibilità dell'esistenza umana non appaiono più credibili. Gli anni Cinquanta e Sessanta si rivelano attraverso questo romanzo meno 'miracolosi' di quanto si sia potuto credere, e di quanto sia stato tramandato dopo. In quest'ottica, la «grande occasione mancata» rimanderebbe allora, fuor di metafora, a quest'assenza incolmabile del «senso della vita», della possibilità progressista di aspirare a un vago futuro migliore e saranno proprio i personaggi a permettere di riconnettere le due sfere, simbolica e narratologica, attraverso una prospettiva sociologica.

Le voci di personaggi i cui occhi ricordano quelli della spigola: «fissi e guardinghi»: Massimo è il risultato di una serie di esperienze, filtrate attraverso gli occhi suoi, del suo scapestrato fratello più giovane, Nini, del suo alter ego intellettuale, Gaetano, e in minor misura, di sua madre e suo padre, la signora e il signor De Luca, e dei frequentatori del Circolo. Questi sono i personaggi che 'parlano' nel romanzo, spesso riportando pensieri di Massimo, e che rendono conto di microeventi, in sé e per sé poco importanti, ma necessari alla comprensione del 'quadro di insieme' – un quadro composito, attraverso cui lo scrittore pone una sola domanda scomposta in due rifrazioni simili: chi sono? Chi siamo? Domanda sull'identità, problema esistenziale che comprende tutto, anche la propria posizione all'interno della società e la definizione del sé in rapporto agli Altri. E la risposta è già impressa nella maniera di narrare queste *rêveries*, andirivieni nel tempo e nello spazio, multipli pezzetti della presa d'atto del fatto che è impossibile controllare la Storia così come la Natura.

Più che romanzo di formazione e della delusione allora, *Ferito a morte* si potrebbe definire come il romanzo della presa di coscienza dello scacco identitario. Un fallimento che non è solo ontologico, esistenziale ma anche esperienziale, e deriva dalla posizione dell'individuo all'interno della società, dall'appartenenza a una precisa classe sociale: la borghesia, benché questo sia un termine troppo generico che non inquadra le specificità dei personaggi di *Ferito a morte*. «Parlare di un borghese al

⁷ F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, trad. di Giovanna Scocchera, Einaudi, Torino 2017, p. 59.

singolare è una scelta discutibile»⁸: la borghesia è infatti permeabile, costitutivamente aperta. Ma se si volesse tentare una definizione dell'*ethos* borghese, si potrebbe dire che esso traduce l'autodeterminazione dell'individuo e il raggiungimento del benessere economico, di un riconoscimento sociale attraverso questo benessere e di una legittimazione di questo riconoscimento.

Ci sono diversi studi che hanno affrontato il tema della borghesia rappresentato in *Ferito a morte*,⁹ tra cui il più approfondito è sicuramente quello della studiosa francese Judith Obert,¹⁰ che ha scandagliato le varie 'facce' (narratologiche e metaforiche) del romanzo. Come prolungamento ideale, si analizzeranno in questo contesto la natura e le sfumature della classe 'borghese' delineata da La Capria (gli abitanti di Palazzo Medina da una parte, e i due osservatori, esterni ma non imparziali, dall'altra) attraverso le indagini sociologiche di Pierre Bourdieu e Chantal Jaquet che consentiranno di proporre una nuova chiave di lettura del romanzo.

2. Una galleria di figure 'borghesi'

Nel – pur decadente, così come lo descrive Massimo – Palazzo Medina, dimora familiare e microcosmo che rispecchia la città, il giorno prima della partenza del protagonista, ci sono dei lavori in corso: degli operai stanno rifacendo i bagni. Un dettaglio, così come la presenza di diversi domestici: la cuoca, la stiratrice... Queste figure dell'apparato scenico lasciano intendere che ci si muove in uno spazio 'borghese'.

L'ipocrisia dei personaggi della famiglia che si muovono al suo interno, figure della «Recita collettiva»,¹¹ è suggerita e resa manifesta dalla tecnica narrativa della polifonia: proprio perché ogni narratore e narratrice diventa garante delle parole che

⁸ Ivi, p. 8.

⁹ Si vedano i saggi di E. Golino [1969] e F. Compagna [1961], *9 modi di leggere Ferito a morte di Raffaele La Capria*, Napoli, Fiorentino, 1997, pp. 111-122. Si veda anche: G. Fofi, *L'ultimo borghese*, in AA. VV., *Il romanzo involontario di Raffaele La Capria*, Liguori, Napoli 1996.

¹⁰ J. Obert, *Ferito a morte de La Capria: un "galateo" napolitain des mauvaises manières*, «Italiès», 11 | 2007, pp. 213-243. [Anche online: <http://journals.openedition.org/italies/1782>]

¹¹ La «Recita collettiva» è un concetto espresso da La Capria per indicare la volontà della piccola borghesia napoletana di fingere (nel senso leopardiano) un'armonia perduta con la plebe, da cui è irrimediabilmente separata. R. La Capria, *L'armonia perduta*, cit., p. 24.

dice, queste ultime appaiono posticce e ambigue e vanno reinterpretate alla luce del nesso tra l'Io e gli Altri e della tensione creata dal rapporto al denaro.¹²

A partire dal *pater familias*, il signor De Luca, che nelle prime pagine lamenta l'indifferenza, l'ingratitude della famiglia verso di sé, colui che è il solo artefice del loro benessere materiale: «a loro invece pare sempre che gli manca qualcosa. Mangiano, bevono, dormono, non sanno nemmeno da dove gli viene, nemmeno lo vogliono sentire».¹³ Sin da quest'affermazione egli dispone i termini di una separazione tra sé e loro (marcato tipograficamente dal corsivo), tra l'Io e gli Altri. E prosegue con un ricordo del tempo antico, quando andava a lavorare nel mulino del nonno e guadagnava «diecimila lire, allora diecimila lire era come se tu dicessi qualche milione di oggi».¹⁴ È così che il signor De Luca lascia trasparire la sua identità borghese: la sua fortuna se l'è fatta da solo, rimarca, anche se poi andava «a giocarsela al Circolo Nautico...».¹⁵ La volontà di autodeterminazione si sbriciola nella decadenza.

A ben guardare, il signor De Luca entra nella stessa dinamica che rimprovera ai figli, poiché non riconosce il benessere materiale proveniente dagli sforzi della generazione precedente (il nonno con il mulino).¹⁶ Egli ha in qualche modo 'ereditato' il rango borghese anche se è salito di qualche gradino nella scala sociale grazie all'accumulazione di un maggior capitale economico, pur restando, sin da bambino, uno scialacquatore di denaro. E anche quando sembra deplorare i cambiamenti sociali e ambientali della sua città dovuti alla speculazione edilizia¹⁷ non fa altro che

¹² Scrive Bourdieu: «Une classe est définie par son être-perçu autant que par son être, par sa consommation – qui n'a pas besoin d'être ostentatoire pour être symbolique – autant que par sa position dans les rapports de production (même s'il est vrai que celle-ci commande celle-là)», P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979, p. 564.

¹³ FM, p. 6.

¹⁴ Ivi, pp. 6-7.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Si diverge in tal caso da Obert che invece individua nel signor De Luca un modello di moralità: «le père souffre et perçoit la tragédie que représente la comédie familiale. Il est le seul à avoir de vraies valeurs, ou du moins des valeurs qui permettent de grandir et de ne pas se laisser happer par l'inanité [...] Le père déplore lui aussi les changements advenus dans les mœurs, mais contrairement aux autres, sa critique est justifiée. [...] Le père est capable de voir la décadence généralisée mais n'a pas la force de s'extraire de son milieu qu'il contribue même à dégrader», J. Obert, Ferito a morte *de La Capria*, cit., p. 243.

¹⁷ FM, pp. 112-113.

esprimere un'invidia di classe per gli affaristi, i nuovi ricchi, che si sono trovati al momento e nel posto giusti.¹⁸

Il signor De Luca è il *focus* di un gruppo più omogeneo di borghesi che frequentano il Circolo Nautico, giocatori d'azzardo, *clichés* della classe dirigente napoletana su cui La Capria insiste a più riprese per mostrarne le storture: volgari e cafoni negli spogliatoi, ben vestiti e dal comportamento codificato in società, dove con arroganza e ipocrisia si elevano a modelli probi da imitare.¹⁹ Massimo vi si pone a distanza come osservatore, anch'egli 'pesce con gli occhi fissi e guardinghi', anch'egli vittima di quella che a un certo punto chiama «classe digerente»,²⁰ classe che mangia e digerisce coloro che dipendono da essa invece di creare le condizioni per il loro benessere materiale e per la loro crescita sociale.

Anche Nini, il fratello minore di Massimo, è figura in qualche modo 'borghese', determinata dal suo rapporto al denaro. E sebbene viva come un parassita, dipendente dalle tasche altrui che svuota e sperpera, e non sia spinto dall'autodeterminazione, egli sfrutta la sua appartenenza di classe per continuare a vivere senza codici né regole. Nini è 'determinato' sociologicamente dalla classe di appartenenza della sua famiglia, ma ha anche una fascinazione ingenua per coloro che, pur non avendo agevolazioni e agiatezze alle spalle, riescono a essere riconosciuti come 'eccezionali', come Sasà (capitolo III) o Tonino Peluso (capitolo V). Inoltre, da borghese aristocratico e sfaccendato, egli si permette di porre una separazione tra il *noi* del caffè Middelton e il *loro* (Massimo e Gaetano) – quelli che frequentano il bar Moccia e

¹⁸ A Massimo che afferma: «Ora è arrivato il mascalzone con la Rolls Royce sotto il palazzo e lo yacht a Santa Lucia, è l'epoca dell'appaltesportarmatore. E c'è il grattacielo alto sulla marea edilizia a testimoniare, se ne dubiti, i gusti e la rapida ascesa dal basso verso l'alto del nuovo arrivato. La storia, la stessa storia meschina continua. Baroni re e viceré – e ora questi altri, seduti al ristorante, si sentono sotto il culo un sufficiente numero di piani arbitrariamente costruiti [...]», il padre risponde: «Prima emigri e poi denigri – la solita tiritera: Ti pare bello, ingrato, denigrare così il buon nome?», Ivi, pp. 116-117.

¹⁹ Li vediamo attraverso le parole di Nini: «È un po' prima dell'una un po' dopo mezzogiorno, l'ora dei soci anziani, di quelli che contano nel Circolo e non solo nel Circolo, capi, notabili, decani di questo e di quello [...] negli spogliatoi [...] si lasciano andare al rutto, al peto, girano tutti nudi con quei piedi unghiogialluti, li senti euforici sotto le docce che si raccontano storie di casino, che parlano di troie con competenza, rispondono cordialmente a un insulto, e sempre esagerati nelle parole e nei movimenti, con quelle facce segnate, come dice Massimo, dalle rughe degli infiniti sorrisi servili rivolti ai potenti, e dagli austeri cipigli rivolti agli inferiori. Poi te li trovi nelle sale del Circolo, in doppiopetto, al tavolo di ramino o di baccarà a discutere di questioni di precedenza e di procedura, ti fanno la lezione, statti zitto, io sono più vecchio di te, queste cose le so, ho l'esperienza. Esperienza un cacchio!», FM, p. 66-7.

²⁰ Ivi, p. 102.

«parlano difficile».²¹ La critica degli intellettuali ‘separati’ dal resto della società, in fondo non priva di fondamento,²² in bocca all’eterno giovane non fa che corroborare l’idea dell’esclusività della sua cerchia. I due gruppi si autoescludono ripiegandosi su sé stessi.

Nini è il *focus* di coloro che frequentano il caffè Middleton, seconda generazione debosciata, che gode del benessere della borghesia aristocratica genitoriale e riproduce schemi sociali: finta riverenza nei confronti di coloro che stanno più alto nella gerarchia, snobismo nei confronti di coloro che potrebbero aprire loro gli occhi (Massimo e Gaetano), sfruttamento di coloro che stanno più in basso nella gerarchia (Assuntina e il portiere, cui il giovane spilla denaro in cambio di promesse non mantenute).

Per la domestica, Assuntina, invece, la borghesia è un ideale dai contorni sfocati, un punto di approdo della sua difficile esistenza. Vorrebbe diventare una borghese, amalgamarsi alla classe sociale a cui è soggetta da anni, accettando sfruttamenti e rimproveri,²³ ragion per cui, una delle sue aspirazioni è farsi sostituire i denti d’oro con denti bianchi: ella confonde ascensione e riconoscimento sociale, illudendosi che, grazie al possesso di una grande somma di denaro che le permetterebbe l’accesso a un dettaglio estetico sociologicamente determinante, accedrebbe anche all’integrazione e alla legittimazione all’interno di quel mondo. Non solo accetta ingenuamente di barattare i suoi denti d’oro con Nini, ma si fa anche truffare da quest’ultimo, che li vende per andare al cinema e non le restituirà alcunché.

²¹ «Tu te li stai a sentire, finché ce la fai tieni dietro a questo vai e vieni, e concludi che parlano così perché gli piace il parlare difficile, e che o una cosa o l’altra, per loro è lo stesso», FM, p. 35.

²² Soprattutto quando nota con sferzante sincerità alcune incoerenze del pensiero: «[...] pare come se l’avesse fatta lui la Resistenza, perché quando ne parla dice sempre: *noi*. Ma *noi* chi, scusa? Se tu sei sempre stato con mamma e papà, che dici a fare *noi*?», *Ibidem*, p. 36; «Ma allora perché ci veniva? Gli pareva di essere un fesso in mezzo a noi, ma chi lo chiamava? Perché si sedeva da Middleton, perché aveva sempre bisogno di stabilire che Mimmo era un fascista, che quell’altro non aveva capito niente, che Lauro ce lo meritavamo?», *Ibidem*, p. 38.

²³ Emblematiche le scene iniziali: quando la signora De Luca la apostrofa per aver accettato i soldi da suo figlio, rifiuta di prestarle denaro per pagare i suoi debiti e allo stesso tempo le dà ordini: «Ti sta mangiando gli ultimi soldi che ti sei messa da parte, poi voglio vedere come ti troverai quando non potrai più lavorare. A quest’ora, se mi avessi dato retta, più di un milione tenevi sulla banca. Pigliami per favore le pantofole sotto la sedia, là, là, non ci vedi?» (FM, pp. 10-11). O quando la domestica prova a interagire con i figli: «“I contadini del mio paese, tal’è quali, sempre preoccupati per il tempo che fa” stridula Assuntina, e ride. “E tu sempre a parlare a sproposito.” “Che ho detto, signora?”», FM, p. 14.

Per finire, nel microcosmo abitativo del Palazzo Medina, di non minore importanza è la figura della signora De Luca, che rientra così nello stereotipo della madre e moglie preoccupata che sbraita e lascia fare, spettatrice contrariata che tuttavia si fa garante di quest'ordine sociale e che dirige i componenti della famiglia con una finta convinzione con il solo scopo di salvare le apparenze.²⁴

3. Osservatori parziali

Questa galleria di personaggi più o meno borghesi, così come consente la struttura permeabile della classe sociale, resa nota anche da studi precedenti, è stata scarsamente analizzata alla luce dei due personaggi principali, Massimo e Gaetano, anche loro 'borghesi'.

Due laureati che fuggono da Napoli, uno per un lavoro da giornalista di secondo rango a Milano e l'altro per un lavoro da impiegato a Roma, rientrano nella 'borghesia culturale', poiché posseggono quello che Bourdieu ha appunto chiamato 'capitale culturale', una somma di conoscenze e una laurea che dovrebbe permettere loro di accedere a uno *status* sociale legittimato, che tuttavia non viene riconosciuto nel loro contesto di appartenenza,²⁵ e sono quindi pronti a partire e a lasciarsi dietro lo «sfasciume»²⁶ del dopoguerra della classe dirigente napoletana. Essi rappresentano

²⁴ J. Obert ne fa un ritratto, a giusta ragione, amaro: «La mère de Massimo est la caricature de la bourgeoise casanière et cancanière. Enfermée dans sa maison-forteresse qu'elle ne quitte jamais et d'où elle observe le monde, elle respecte à la lettre les bonnes manières conventionnelles, a des jugements très tranchés sur ce qui est « bien » ou « mal » et classe les individus [...]», J. Obert, *Ferito a morte de La Capria*, cit., p. 242. Concludono il quadro due figure liminari che appaiono durante un pranzo di famiglia: la figura della nonna e dello zio Umberto, accuratamente analizzate da Obert. Cfr. *Ibid.*

²⁵ Scrive Bourdieu riguardo alla categoria dei professori: «Le décalage entre le capital économique et le capital culturel ou, plus exactement, le capital scolaire qui en est la forme certifiée est sans aucun doute un des fondements de [leurs] propension à contester un ordre social qui ne reconnaît pas pleinement leurs mérites parce qu'il reconnaît d'autres principes de classement que ceux du système scolaire qui les a reconnus. Cette révolte méritocratique (donc, en un sens aristocratique) redouble lorsqu'elle se double [...] d'une origine sociale petite-bourgeoise ou populaire [...] qui, joint(e) aux limites purement économiques, [interdit] le plein accès à la bourgeoisie», P. Bourdieu, *La distinction*, cit., p. 331. L'accesso pieno alla borghesia è dunque negato dal divario che esiste tra capitale culturale (scolastico) e economico e provoca una rivolta aristocratica, una contestazione dell'ordine sociale, da una parte, e una presa di distanza dalla propria sfera di appartenenza, dall'altra.

²⁶ Lo «sfasciume» è simbolo del Paese distrutto del secondo dopoguerra ma rimanda anche fonicamente al post-fascismo e alla decadenza di coloro che sono ancora legati a quella

la classe ‘borghese’ dell’età contemporanea, una classe che, come notato da Franco Moretti, praticamente non esiste più, annullata nella massa del capitalismo vigente.²⁷

Gaetano «non è dei nostri, non è un figlio di papà come noi»²⁸ afferma Ninì, poiché fa lezioni private di latino per mettere soldi da parte e darli alla madre, e infatti sta su uno scalino più basso rispetto alla famiglia De Luca. Nonostante ciò, la levatura morale e intellettuale che ha acquisito grazie agli studi gli ha consentito di guadagnare ‘capitale simbolico’ agli occhi di Massimo che lo stima e vorrebbe imitarlo.

Nel capitolo dedicato alla sua voce interiore, Gaetano afferma a più riprese di provare «imbarazzo e vergogna» a contatto con il mondo dei De Luca. A prima vista potrebbe sembrare il simbolo di un complesso di inferiorità, ma, a una più attenta analisi, si vedrà che le sfumature che acquisisce quest’espressione traducono un’ambiguità di fondo legata al suo posto/ruolo nella società.

Egli sperimenta un contraddittorio spettro di sentimenti, di inferiorità economica da una parte, e di superiorità intellettuale e morale dall’altra, subisce la condizione di *transfuge de classe*.²⁹ Si tratta di un concetto sociologico teorizzato da Bourdieu³⁰

ideologia. FM, pp. 80-81 e 82.

²⁷ «[...] dopo la Seconda guerra mondiale, con la diffusa instaurazione di regimi democratici [...] la borghesia europea si rifugiò all’ombra di un mito politico che postulava il suo annullamento come classe; un atto di mimetizzazione reso molto più facile dalla pervasiva retorica della «classe media». E poi, il tocco finale; mentre il capitalismo portava un relativo benessere nelle vite di grandi masse operaie del mondo occidentale, le merci diventarono il nuovo principio legittimante: il consenso si costruiva sulle cose, non sugli uomini – e meno ancora sui principî. Era l’alba dei nostri tempi: il trionfo del capitalismo, e la morte della cultura borghese», F. Moretti, *Il borghese*, cit., p. 21.

²⁸ «[...] queste cose le può far credere solo a Gaetano che non è dei nostri e da quando ha trovato qualche ripetizione di latino pensa solo a mettere da parte i soldi per andarsene a Milano, sua idea fissa. Da Middleton mai visto, non è del nostro ambiente, non ha soldi da sprecare, non ha tempo da perdere, e questo, secondo Massimo, significa che è un ragazzo serio, che si guadagna la vita, che mantiene la madre: non come noi, insomma, tutti inguaiati e figli di papà», FM, p. 41.

²⁹ Si preferisce mantenere l’espressione francese poiché non sembra esserci un vero corrispettivo che renda le sfumature di senso in italiano.

³⁰ P. Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d’agir, Paris 2004. Si veda l’articolo: J. Rose, *Transfuges, transclasses : des parcours singuliers*, Formation emploi [Online], 157.

URL: <http://journals.openedition.org/formationemploi/10560>

e diventato celebre grazie a scrittori come Annie Ernaux³¹ e Didier Eribon.³² Quest'ultimo nel suo *Retour à Reims* lo definisce come un «disagio prodotto dall'appartenenza a due mondi diversi, separati l'uno dall'altro da una distanza così grande che sembrano inconciliabili»: ³³ una migrazione da una classe inferiore a una classe superiore, alla luce della quale la vergogna, quale sentimento che scaturisce dalla presenza altrui – come osserva Sartre – diventa predominante: «Ho vergogna di me stesso quale appaio agli altri [...] la vergogna è, per natura, riconoscenza. Io riconosco che sono come altri mi vede».³⁴ Il *transfuge de classe* non può fare a meno di provare vergogna e sottomissione allo sguardo critico altrui introiettato.

All'inizio del capitolo, Gaetano va al circolo Nautico a prendere Massimo e si pone una serie di domande sul modo di procedere: «Oppure scendere giù, nelle sale del Circolo, e domandare di Massimo De Luca. Pare semplice, è vero? E invece quel senso di imbarazzo, di vergogna appena metti piede lì. Perché imbarazzo, vergogna?».³⁵ In questo contesto, l'espressione «scendere giù», non va solo interpretata come catabasi, ma anche e soprattutto come abbassamento morale: Gaetano scenderebbe al livello di questi borghesi-fascisti, adoratori del Duce, influenzabili e corrotti, che «al massimo sfogliano *Il Popolo dai Cinque Pasti, o Folli Vindici e Pirati: le Arringhe celebri*».³⁶ Per questo motivo, allora, egli prova imbarazzo e vergogna di fronte a loro, così come, più tardi, di fronte allo zio Umberto quando questi, durante il pranzo domenicale a casa De Luca, racconta una partita di pallone avvenuta anni addietro come una battaglia napoleonica. Il complesso di inferiorità di Gaetano, in qualche modo vinto dall'acquisizione di capitale culturale, diventa ambiguo sentimento di superiorità, snobismo intellettuale che lo conduce anche a provare vergogna e imbarazzo riflessi, esperiti anche per *loro*, per la loro stupidità incosciente. In questo contesto, anche la complicità cercata da Massimo, attraverso degli sguardi per deridere lo zio, sarà respinta da Gaetano con «vergogna e imbarazzo»,³⁷ poiché l'atto volontario di presa di distanza è globale e ricaccia l'amico sullo sfondo borghese. Anche qui c'è una divisione netta tra il sé e il *loro*:

³¹ Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011.

³² Didier Eribon, *Retour à Reims*, Fayard, Paris 2009 [Traduzione mia. Traduco i passaggi nel corpo del testo dell'articolo per maggiore fluidità di lettura].

³³ Ivi, pp. 14-15 [Traduzione mia].

³⁴ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1976, pp. 265-266 [Traduzione mia].

³⁵ FM, p. 80.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ FM, p. 86 e 88.

Ed occhi indiscreti ti squadrano dal suo mondo, intuito e fiuto bestiale per annusare in te, non cane né lupo, l'ambigua vittima dell'assurda scala di valori da essi imposti e qui vigenti, ambigua per l'atavica predisposizione a subirla rifiutandoli, insomma tutto questo, e l'impossibilità di fregarsene [...]. Vergogna ed imbarazzo, invece, il grumo vischioso dei sentimenti e oscuri risentimenti sociali, meschini ma giustificati, anche quando si scaricano su Massimo, tuo amico.³⁸

In quanto moralmente superiore ma anche in quanto *transfuge de classe*, Gaetano prova vergogna per la sua presenza in mezzo a *loro*, poiché essa veicola una specie di appartenenza.³⁹ Ritrovarsi tra loro significa collaborare con loro, accettarli, e quindi scendere a patti. Egli, provenendo da una classe sociale inferiore, sa che i problemi della società dipendono da coloro in mezzo ai quali è 'ammesso' grazie all'acquisizione di capitale culturale e simbolico, e grazie all'amicizia con Massimo. Per questo motivo rifiuta la complicità con lui e, durante il pranzo domenicale a Palazzo Medina, avviene la loro separazione. La circostanza e il luogo rendono l'esclusione e l'esclusività di Gaetano ancora più evidenti.

Il suo sguardo esterno conduce al sentimento di vergogna perché il soggetto interiorizza il mondo di quei valori, si sente giudicato dallo sguardo borghese e, in reazione a ciò, giudica quegli stessi valori:

[...] tutti a ridere. Occhi ridenti dal mondo di Massimo puntati attraverso la tavola sulla mia forse-goffa giacca, sul mio forse-sciocco sorriso, sulla mia forse-buffa cravatta: vergogna e imbarazzo.⁴⁰

Quanto deve essere grande la loro grettezza per giungere a giudicare la goffaggine altrui, sembra pensare Gaetano. Siamo alla fine del capitolo, e i suoi ambigui sentimenti rivelano tutta la loro contraddittorietà, quando Nini, senza filtri o alcuna forma di empatia, rivela a tavola che il professor Gaetano è sul punto di trasferirsi a Milano, generando il disappunto di Massimo che si sente abbandonato. Gaetano pensa:

³⁸ FM, p. 81.

³⁹ Lo stesso avviene quando rivendica il rifiuto della gente del vicolo. Gaetano, che osserva le «facce segnate dall'usura del vicolo», pensa: «basterebbe un solo sguardo di simpatia, dato o ricevuto, una semplice occhiata di riconoscimento, un nulla, per sentirsi fagocitato dal magma umano come un albero dalla lava, distrutto, l'appartenenza a sé stesso perduta, risucchiato dalla prevalente unità psicologica, sopraffatto e partecipe di colpe storiche», FM, p. 82.

⁴⁰ Ivi, p. 87.

Gli occhi di tutti addosso. Con simpatia in un attimo di fuggevole interesse. Sono io la bestia rara. Imbarazzo e vergogna. [...] Sbriciolando un grissino, occhi bassi sulla tovaglia, vergogna ed imbarazzo, sotto gli sguardi puntati addosso: “Non posso aspettare, Massimo, lo sai.”⁴¹

Due eventi temuti lungo tutto il capitolo avvengono nello stesso istante: gli sguardi che egli evita accuratamente e la separazione dall'amico. Così si conclude la parabola dell'imbarazzo di Gaetano, cominciata con la discesa negli inferi borghesi. Una parabola che va dal *loro* all'*io* (in un movimento inverso a quello dei borghesi sopra descritti): egli vive la sua migrazione di classe come una sconfitta e non potrà più liberarsi da questo sentimento.

Massimo dal canto suo sperimenta quello che la filosofa Chantal Jaquet ha definito, sulla scia bourdieusiana, *transclasse*, migrazione all'interno dello stesso rango sociale con conseguente spaesamento.⁴² Massimo migra da una classe borghese edonistica a una classe borghese culturale con minore capitale economico. Il sentimento di vergogna e imbarazzo di Massimo non è esplicitato come quello di Gaetano, eppure è presente: basti notare l'ambiguo sentimento di conforto e di imbarazzo che prova nel raccontare quanto (non) è accaduto con Carla Boursier a un passante, definito «uno qualunque, suo simile, ipocrita e fratello».⁴³ Oppure, nell'esempio sopraccitato, quando cerca la complicità con Gaetano per deridere lo zio, per dimostrare all'amico di non appartenere completamente a quell'ambiente e di essere superiore moralmente e intellettualmente.

Al contrario, quando, negli ultimi tre capitoli, Massimo torna a Napoli, dopo qualche anno passato a Roma, ironizza sulla scelta di essere diventato un impiegato,⁴⁴ va alla ricerca dei vecchi compagni. Ninì è diventato una sorta di mito inafferrabile, al pari della spigola sfuggente, mentre Sasà, l'alter ego superomistico del fratello, si mostra disponibile e più concreto di quando da giovani gli altri raccontavano le sue

⁴¹ Ivi, p. 93.

⁴² C. Jaquet, *Les transclasses ou La non-reproduction*, PUF, Paris 2014. Cfr. anche gli articoli di J. Reichstadt, *Les transfuges de classe : des exceptions consolantes ?*, online : <https://www.democratisation-scolaire.fr/spip.php?article340#nh10> e J. Rose, *Transfuges, transclasses : des parcours singuliers*, *Formation emploi*, 157, Gennaio-Marzo, online: <http://journals.openedition.org/formationemploi/10560>

⁴³ FM, p. 7.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 122. Si concorda pertanto con Enzo Golino quando scrive: «Massimo insomma subisce l'assenza di una società articolata dove espandersi compiutamente, rimanendo sé stesso con la propria integrità polivalente. Così che per partecipare a entrambi i nuclei sociali, ai quali per estrazione o per interesse appartiene, egli vive nelle condizioni dell'uomo dimidiato, insoddisfatto e protestatario», E. Golino, *9 modi di leggere* Ferito a morte, cit., p. 114.

peripezie, definendolo «eccezionale» e «mitico». Infatti per un certo lasso di tempo Massimo trova in lui un nuovo amico. In questo nuovo contesto, egli occupa psicologicamente entrambe le sfumature della borghesia ed è accompagnato dal sentimento del ‘tradimento’ che accompagna ogni *transclasse*, tradimento della classe sociale di appartenenza poiché si è culturalmente più elevati e tradimento della nuova classe di approdo, poiché si appartiene radicalmente a un mondo moralmente più abietto:

La vergogna è uno dei segni affettivi più costanti del percorso dei *transclasses*. [...] Ha il potere di produrre il suo contrario, in modo che la tensione raggiunga il parossismo e che il soggetto sia dilaniato, poiché non soltanto ha vergogna ma ha vergogna di avere vergogna. [...] La vergogna sociale è un sentimento paradossale poiché implica sia un distacco che un attaccamento all’ambiente di origine.⁴⁵

Quanto scrive Chantal Jaquet vale sia per Gaetano che per Massimo, ma prende sfumature diverse in ciascuno di loro. La differenza tra i due è che Gaetano rivendica, in maniera artificiale, pur continuando a provare imbarazzo e vergogna, la sua separatezza, mentre Massimo la vive con più contrizione. L’ingresso nella vita adulta, nella Storia,⁴⁶ non lo porta all’appagamento o al controllo della propria esistenza ed è vissuto come un’illusione tra le altre.

4. *Identità deboli*

L’illusione della vita adulta come momento di crescita si consuma nelle riflessioni di Massimo a proposito della sua città, la cosiddetta «Foresta vergine», considerata inizialmente, per via del suo immobilismo, la causa di tutti i mali. Tuttavia verso la fine del romanzo leggiamo:

immagina [...] che non sia la Foresta Vergine a sopraffarti, a rendere tutto insensato inesistente indecifrabile, [...] ma quello che ho fatto a me stesso, a quel ragazzo [...] E addio allora, dal momento che sai, addio al bell’oggi di prima che t’avvolgeva come l’acqua il pesce che nuota, le cose mute per te, mutate per sempre [...] Tieniti quello che ti spetta, ad ognuno il suo, solo il modo è

⁴⁵ C. Jaquet, *Les transclasses*, cit., p. 20.

⁴⁶ Gaetano insiste spesso sull’immobilismo di Napoli e dei giovani, essendo convinto che al di fuori dei confini geografici il tempo continui a scorrere: «Si tratta d’immaturità [...] non quella, palese, di un individuo, ma quella più incomprensibile e sconcertante di una generazione, di una città, che si è messa fuori dalla Storia», FM, p. 41; «La vacanza è una specie di rottura con la realtà, una evasione dalla Storia, e solo la Storia ha senso», *Ibidem*, p. 45.

diverso, fanne un mistero se vuoi ma non un dramma, vivi se ti va, e se ti va di lasciarti morire, lasciati morire.⁴⁷

La città sarebbe quindi pretesto per raccontare uno scacco esistenziale, non viceversa.⁴⁸ Sembra questa la parabola disegnata dal romanzo, una sorta di risposta al dibattito su Napoli che affondava le sue radici nei reportages letterari di fine Ottocento e nella ‘questione meridionale’. La Capria la trasforma in chiacchiera da bar: «Prosopopea partenopea, noia e paranoia. I risentimenti culturali li mantengono vivi. [...] questioni personali di vita o di morte inquadrate nella questione meridionale, megalomania di persecuzione».⁴⁹ Egli svilupperà poi tale riflessione anche ne *L'armonia perduta*, al punto che Silvio Perrella, nell'introduzione scrive: «Ma siamo sicuri, si chiede [La Capria], che Napoli sia davvero la città dell'identità per antonomasia? O piuttosto, non è proprio perché la sua vera identità si è dispersa, che è costretta a recitarla?».⁵⁰

Lo sforzo di raccontare l'identità napoletana e la tendenza a affidare al contesto – che sicuramente gioca un ruolo di primo piano ma non deve essere il solo filtro interpretativo –, la crisi identitaria dell'uomo del Novecento, il bisogno di una definizione del rapporto dell'io alla città, non sono altro che segni di appartenenza a un'identità ‘debole’, come scrive anche lo storico Paolo Macry:

All'apparenza, il *topos* della napoletanità segnala un'intensa consapevolezza di sé. E tuttavia proprio la necessità di costruire attorno a esso un linguaggio apposito, una retorica e talvolta addirittura una sorta di teoria, indica che le cose non stanno necessariamente così. In fondo, quante sono le città che hanno avuto altrettanto bisogno di inventare, coltivare, codificare in una sterminata letteratura la propria immagine? Non è, questa lunga sequenza di testi più o

⁴⁷ FM, p. 107.

⁴⁸ Per tale ragione, si diverge in parte da quanto afferma Alfano, che vede appunto nella città-Natura la scaturigine del fallimento del protagonista: «[...] l'individuo è schiacciato dalla presenza di una Natura che gli impedisce di diventare soggetto attivo. [...] lo sfruttamento allegorico del paesaggio napoletano, la riduzione della topografia al ristretto circuito che abbraccia il Palazzo posillipino e i club di Mergellina (o tutt'al più l'analogo festivo di Positano e Capri) serve allo scrittore per costruire la ‘resa’ del soggetto, la sua incapacità a condurre il corso della storia», G. Alfano, «Un vivere pieno di radici». *Il modello spaziale di Napoli nel secondo Novecento*, in Id., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Liguori, Napoli 2010, pp. 107-108.

⁴⁹ FM, p. 104.

⁵⁰ S. Perrella, *Introduzione*, cit., p. viii.

meno memorabili e di parole più o meno influenti, la prova di un approdo identitario difficile, mai metabolizzato, mai realmente introiettato?⁵¹

Secondo Macry bisogna ripensare la retorica degli opposti, poiché la contraddizione insita nell'essere napoletano e nella città di Napoli è tendenzialmente una forma di vita in equilibrio permanente. In quest'ottica, *Ferito a morte* ben rappresenta il punto di svolta di un'epoca in cui alle 'due Napoli' (la città-cartolina e la città povera del ventre) ne vanno affiancate altre più complesse, perché è la società globale che si sta trasformando. Quindi non è solo Napoli a rendere inetti ma è l'imborghesimento in una società capitalista che ha annullato la classe borghese.⁵² È la contraddizione sociale della contemporaneità a infierire sull'essere umano. Infatti, Franco Moretti, sulla scorta dello storico Perry Anderson,⁵³ osserva come, nel secondo dopoguerra, la democratizzazione della politica, lo slancio all'autodeterminazione e all'omologazione della massa nella retorica della 'classe media' hanno finito per eliminare la cultura borghese e quindi il suo potenziale politico, lasciando spazio al 'solo' capitalismo di proliferare.

L'identità 'debole' dei napoletani è soltanto il segno di una specificità di coloro che hanno vissuto nelle contraddizioni del luogo, ma le loro problematiche esistenziali sono universali e affondano le radici nella società.

Ferito a morte sembra inizialmente rappresentare lo scacco dell'*essere napoletano*, in una società duale pre-capitalistica in cui la classe dirigente è un misto di vecchia aristocrazia e nuova borghesia. Il bisogno di definizione della città sembra corrispondere al bisogno di affermazione di un'identità ben delineata. Andando più a fondo, grazie al filtro ermeneutico sociologico, nell'analisi della caratterizzazione dei personaggi principali, Massimo e Gaetano – coloro che dovrebbero avere, con l'accesso alla cultura, la responsabilità di 'cambiare le cose' –, ci si rende conto che la vera sintesi finale del romanzo non è lo scacco dell'*essere napoletano* ma lo scacco dell'*essere borghese*, in equilibrio sulle coscienti contraddizioni del mondo neocapitalista.

⁵¹ P. Macry, *Napoli. Nostalgia di domani*, Einaudi, Torino 2018, pp. 180-181.

⁵² Come scrive il sociologo Weber, la borghesia «è strettamente connessa con la genesi dell'organizzazione capitalistica del lavoro, ma naturalmente non si identifica semplicemente con essa», M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* [1905], Rizzoli, Milano 1991, p. 44, citato in F. Moretti, *Il borghese*, cit., p. 7.

⁵³ P. Anderson, *The Notion of Bourgeois Revolution* [1976], in Id., *English Questions*, Verso, London 1992.

*Diffusi, dispersi e orizzontali:
un percorso sui borghesi nell'opera di Guido Morselli*

Saverio Vita
(Università di Torino)

Non c'è bisogno che passi troppo tempo perché il protagonista di *Un dramma borghese* renda merito al titolo della sua storia e riveli la propria appartenenza sociale. «Sono un borghese»,¹ confessa già nel secondo capitolo, ma tiene immediatamente a specificare di non avere «l'impronta gregaria della specie», come se una storia di borghesia integrale, «orizzontale» direbbe lui stesso, non meritasse di essere raccontata. Tuttavia Morselli sceglie di raccontare un incesto non consumato proprio da questa specola, non solo perché borghese di nascita, ma soprattutto perché è questo il punto di vista più interessante: la classe media è quella che guarda all'incesto con maggior raccapriccio perché, abituata a ridurre tutto alla propria Ragione (è così, almeno, nel panorama intellettuale dell'autore), di fronte a un tabù non può far altro che fallire.

Il personaggio tiene a spiegare, con la teoresi compulsiva tipica dei protagonisti morselliani, quale sia il marchio di differenza tra lui e i suoi simili:

Mi diversifico, almeno in questo: in una società di esseri dall'attenzione 'orizzontale', la mia è dirittamente verticale. Mentre dilagano gli istinti diffusivi e dispersivi, la parola ridotta a stimolo acustico, le immagini, i suoni, ogni attività di relazione degradata al livello turistico del percepire fine a se stesso, sono uno dei pochi che concentrino i loro interessi; e cioè, che ne abbiano. Uno dei pochi, diciamo, emotivamente intensi, in questo speciale e implausibile significato, aperti alla visione in profondità.²

¹ G. Morselli, *Un dramma borghese*, Adelphi, Milano 1978, p. 28.

² Ivi, pp. 28-29.

Non è solo il personaggio a pensarla così sulla propria classe sociale – ‘diffusiva e dispersiva’, poco ‘profonda’ – ma anche l’autore. Non è possibile qui soffermarsi sulla questione dell’autobiografismo, perché il fatto che i personaggi di Morselli condividano talvolta alcune esperienze con il proprio autore resta un discorso a parte. Ciò che più chiaramente hanno in comune è il modo in cui pensano, i temi di cui parlano, le soluzioni che cercano (ovviamente mi riferisco alle opere scritte in prima persona). Un autobiografismo dell’intelletto, dunque, non della fattualità.

La postura tenuta dal padre nel *Dramma* non a caso appare come un riflesso di quella del Morselli biografico, come si evince non solo dalla reiterazione dei concetti lungo i romanzi, ma anche dal fatto che il *Diario* spesso indugia sui medesimi temi: è questo il luogo in cui spesso si anticipano le questioni trattate nei romanzi, e non è inusuale che Morselli ne rielabori interi passi alla bisogna.³

Il *Dramma* è inaugurato da un ricordo del protagonista, quasi un sogno a occhi aperti, che rievoca un momento dell’agosto 1943: soldato sulla costa ionica, vaga disperatamente alla ricerca di un osservatorio isolato presso il quale bisogna consegnare un ordine e, dopo una notte di ricerche nel bosco sotto la pioggia e immerso nel fango, trova al mattino i suoi uomini, che però stazionano candidamente in una radura, discorrendo e curando addirittura un orto improvvisato.⁴

Morselli servì proprio in quegli anni nell’esercito regolare, in Calabria, sul versante ionico. In una lettera diretta a una conoscente – che rinveniamo però solo in nota nel *Diario* – e risalente appunto all’8 agosto 1943, l’autore descrive l’ambiente militare, il tenore delle conversazioni, la mancanza di profondità di quelle giornate:

L’ambiente di cui facciamo parte – questo insieme di regole di consuetudini di tradizioni di convenzioni – è tendenzialmente statico; e in ciò risiede probabilmente la sua forza [...]. Se una “tensione”, come Voi dite, c’è, e una preoccupazione, essa rimane nei limiti dell’individuo, non traspare all’esterno; a mensa, la conversazione è, secondo il solito, superficiale generica inconsistente: raro si allontana dal consueto soggetto, il servizio. Come ciascuno evita di accennare al proprio passato, o al proprio avvenire, di “borghese”, e mette in ciò una specie di curiosa ostentazione, come è convenuto che nessuno debba imporre ai colleghi l’argomento in cui è versato professionalmente, così

³ L’ultima a essersi pronunciata in materia è G. Policastro, *Zibaldoni novecenteschi*. Il mestiere di vivere di Pavese e il Diario di Morselli, «Italianistica», 2, 2022, pp. 71-81.

⁴ Elena Borsa e Sara D’Arienzo individuano nella prima copia manoscritta (DB1) un diverso incipit. «L’episodio è speculare rispetto a quella che poi sarà la versione definitiva: qui il protagonista è il militare appostato all’osservatorio; nella successiva redazione sarà l’incaricato della consegna». G. Morselli, *Romanzi*, Adelphi, Milano 2002, vol. 1, pp. 1602-1603. Il rovesciamento ha un senso se rapportato al finale del romanzo: in entrambi i casi, il personaggio vaga in un ambiente ostile che non riesce a decifrare.

vi è quasi un tacito accordo nel non toccare se non di sfuggita la situazione politica o bellica. Ne viene ai nostri discorsi il carattere di una impareggiabile monotonia e vacuità; provvidenzialmente del resto, perché ciò contribuisce a quel processo di spersonalizzazione senza del quale questo genere di vita non sarebbe sopportabile a lungo.⁵

Volendo tralasciare il fatto che questo passo ricorre, leggermente rielaborato, in *Uomini e amori*, il «livello turistico del percepire fine a se stesso» di cui si parla nel *Dramma* somiglia molto alla condizione di stasi descritta nella lettera del 1943, amplificata certo dalle contingenze dell'ambiente militare, ma che si perpetuerà nella monotona vita borghese: il resto dell'opera morselliana ce lo conferma, innervata com'è di personaggi implosi, perduti nell'astrazione del loro stesso pensiero.

Il protagonista del *Dramma* si trova davanti a un crocevia, un non luogo di classe nel quale è possibile assumere una postura orizzontale, di borghese spersonalizzato lontano dalla realtà, e sentire al tempo stesso il bisogno intellettuale, verticale parrebbe, di ripassare Omero sulla riva dello Ionio aspettando la guerra,⁶ o leggere i suoi amati Montaigne e Lucrezio sulla riva di un lago svizzero: avere cioè un interesse che renda 'intensa' la propria emotività.

«La parola ridotta a stimolo acustico», che sta alla base di questo 'turismo della percezione', non veicola alcun significato e, tornando al *Diario*, coincide quasi con il vuoto argomento unico di cui si discorre alla mensa ufficiali, «il servizio», che diventa esecuzione di ordini senza scopo, mutilato com'è di ogni cenno alla situazione politica e militare. Non è un caso dunque che *Dissipatio H.G.*, il romanzo estremo di Morselli, sia inaugurato da «relitti fonico-visivi», di cui due «puramente verbali», che «fluttuano insistenti e vaghi» nella memoria involontaria, come se la dissoluzione del genere umano corrispondesse a quella che Pasolini definiva entropia borghese, o meglio, una scomparsa dell'umanità e *quindi* della borghesia.

Il 30 ottobre 1963 Morselli già appuntava:

La borghesia può esser considerata una élite direttiva o viceversa una cricca parassitaria. Quello che è certo è che sta scomparendo. Scomparirà, forse, per diffusione e generalizzazione dei suoi caratteri, come dileguò il cristianesimo (il cristianesimo di Cristo e di Paolo) il giorno in cui tutti diventarono cristiani. O scomparirà per eliminazione, come entro un secolo sarà scomparso il bacillo di Koch. Ma senza dubbio i borghesi sono oggi, a un secolo e mezzo dalla loro vittoriosa rivoluzione, una specie in corso di estinzione.⁷

⁵ G. Morselli, *Diario*, Adelphi, Milano 1988, p. 43.

⁶ Così il personaggio chiude la narrazione del proprio sogno ad occhi aperti. Morselli, *Un dramma borghese* cit., p. 10.

⁷ Morselli, *Diario* cit., p. 242.

Ancora il *Diario* registra il 18-20 luglio 1961, un mese prima dell'inizio della composizione del *Dramma borghese*, una riflessione sulla lingua italiana che, a detta dell'autore, sembra allontanarsi progressivamente dalla realtà. Il fenomeno è definito *horror concreti*, causato dal nuovo linguaggio tecnico che, lungi dal guadagnare in precisione, abitua l'uomo medio a chiamare le cose che lo circondano con «locuzioni binomie»⁸ che ne sacrificano la franchezza. Così l'uomo comune, non appena fuoriuscito dalla comoda condizione della conversazione quotidiana – 'di servizio' verrebbe da dire –, «preferisce perdersi nel vago».⁹

E come potrebbero condursi diversamente, i bravi borghesi? Tra la zona inaccessibile del puro pensiero, e le loro menti, si libra un denso strato opaco di glossemi oscuri o di tronfi paralogismi; di spuria estrazione speculativa, dal quale cala una specie di retorica nebbia, a offuscare le intelligenze, a ottundere i contorni delle cose.¹⁰

La dimensione della vaghezza, della «retorica nebbia», assume una dimensione concreta nei romanzi, se è vero che il protagonista del *Dramma borghese* finirà per perdersi angosciosamente in una nebbia fin troppo reale, alla ricerca dell'ospedale in cui presumibilmente la figlia Mimmina sta per morire. Così come Walter Ferranini nel *Comunista*, ormai messa da parte in certo senso la propria militanza cruda, torna precipitosamente in America, ancora una volta alla ricerca di un ospedale immerso in uno spazio in cui non sa orientarsi. Abdicando, verrebbe da dire, alla fede proletaria per abbracciare momentaneamente quella borghese:¹¹ nel 'sistema' morselliano solo un borghese può perdersi nella nebbia.

Basta soffermarsi sull'ordine di composizione dei romanzi per seguire un filo nel disegno della società e della singolarità del borghese. Al *Dramma* (settembre 1961 – agosto 1962), infatti, segue *Il comunista* (febbraio – dicembre 1964, con interventi fino all'ottobre 1966) e, quasi in contemporanea, la stesura di *Brave borghesi*¹² (aprile 1966 – ottobre 1966), edito solo nel 2002 nel primo e finora unico volume dei

⁸ «Nucleo familiare (per “famiglia”), unità poderale (per “podere”), flusso veicolare (per “traffico”)». Morselli, *Diario* cit., p. 213.

⁹ Ivi, p. 218.

¹⁰ Ivi, p. 219.

¹¹ Il capitolo XIII del *Comunista*, in cui si prende la decisione del viaggio, si chiude laconicamente con questo assunto: «Ex operaio, sì, col sistema nervoso del borghese». G. Morselli, *Il comunista*, Adelphi, Milano 1976, p. 305.

¹² Già il titolo è segnale di una continuità lessicale: nel *Diario*, nell'appunto del 18-20 luglio 1961, Morselli aveva già parlato dei «bravi borghesi».

Romanzi Adelphi. Si tratta di un testo importante, che probabilmente non ha avuto la giusta fortuna critica soltanto per una questione editoriale: non fu compreso nella prima serie di pubblicazioni Adelphi, tra il 1974 e il 1980, le quali hanno costituito nei fatti una sorta di canone.¹³

In questo romanzo-inchiesta il protagonista è De B., calabrese, insegnante di scuola attivo nell'hinterland milanese che, nel tempo extrascolastico, svolge un'indagine appunto sulle *brave borghesi*,¹⁴ icasticamente riformulate in 'b.b.'. Il personaggio, meridionale e non agiato, si immerge nel mondo delle signore della società bene anche dal punto di vista linguistico, e nel raccontarne l'ambiente adotta uno stile che riverbera l'equilibrio che l'autore stesso vuol creare tra colloquialità aderente al reale e forme più vicine al trattato o al titolo giornalistico¹⁵ (di interesse appunto borghese, si direbbe). L'attenzione all'aspetto linguistico, consueta per l'autore, è esplicitata in particolare in due luoghi del testo: una nota, valida per tutta l'opera di Morselli – in cui si afferma che la ricerca di una lingua media (priva cioè di eccessi, nel senso del gergale e dei suoi opposti) sia «un dovere di pulizia»¹⁶ – e una ironica digressione sulla lingua della b.b. – che «merita il titolo di koiné» – nel cui ambiente «più che ignorare l'uso italiano, lo si respinge»¹⁷ a favore di un frasario comune ben collaudato.

Se già nel secondo capitolo De B. può dare per scontata «l'accessibilità del termine *borghese*», la cui definizione «non dà luogo a discussioni» e «si accetta come la definizione di parallela o di cavallo-vapore», molto meno chiaro risulta il significato che Morselli stesso dà al termine, che il lettore dovrà individuare a un più profondo livello di lettura. De B. è coinvolto in un contesto 'orizzontale', mentre l'autore ha già in mente la 'verticalità' esplicitata anni prima nel *Dramma*, nel suo protagonista borghese ma 'intenso'.

In *Brave borghesi* solo un personaggio ha la fermezza di autodefinirsi in questi termini, ed è Federica, la donna con cui il fratello di De B., Salvatore-Turuzzu,¹⁸ in-

¹³ E tuttavia almeno Alessandro Gaudio ha dedicato a quest'opera un breve saggio, *Brave borghesi o l'uso del romanzesco del documento*, in A. Gaudio e F. Pierangeli (a cura di), *In Limine Guido Morselli*, vol. 8, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012, pp. 45-51.

¹⁴ Morselli non diede mai avvio a un progetto senza essersi prima documentato a fondo. La sua attenzione alla stampa dell'epoca è stata sottolineata dalle curatrici del volume, Elena Borsa e Sara D'Arienzo, e corroborata dalla lettura delle *Lezioni di sociologia* a cura di Horkeimer e Adorno, come afferma D. Mezzina, *Le ragioni del foboantropo*, Stilo Editrice, Bari 2011, p. 195.

¹⁵ Cfr. Morselli, *Romanzi cit.*, p. 1688-1691; nota al testo a cura di E. Borsa e S. D'Arienzo.

¹⁶ G. Morselli, *Brave borghesi*, in *Romanzi cit.*, p. 1408.

¹⁷ Ivi, pp. 1391-1393.

¹⁸ Salvatore peraltro vive in un ambiente molto simile a quello descritto nel *Dramma borghese*, il cui protagonista passa la sua giornata in albergo, a letto, leggendo Maupassant e

trattiene una liaison: «Sono una borghese, sa. Una borghese qualunque, che si avvia ai quarant'anni e vorrebbe arrivarci senza scosse. Turuzzu è diverso, diversissimo. È profondo. Concentrato. Proprio come io sono superficiale». ¹⁹ Si tratta delle medesime parole utilizzate per descrivere il borghese orizzontale nel *Dramma*, e in genere la coppia aggettivale diffuso-disperso, utilizzata quasi sempre per presentare la *upper middle class*, trova il proprio opposto in profondo-concentrato.

In Giuseppina R., protagonista femminile di questo romanzo-inchiesta, che a dire il vero non incarna in tutto il modello medio della b.b., non c'è vibrazione, minimo accenno di autoanalisi negativa, poiché ogni sua azione è chiaramente giustificata da una morale sulla quale c'è un accordo pieno, almeno nell'ambiente che frequenta. Un ambiente in cui (nodo cruciale dell'inchiesta) non sono contemplati i rapporti extraconiugali, perché non se ne sente il desiderio. Una volta appresa questa sorta di rivelazione, De B. si preoccupa di interrogare una ginecologa che, a proposito della donna borghese, può affermare che non si arrivi alla frigidità ma senz'altro a un «moderato interesse». ²⁰ La b.b. in sé non ha pulsioni sessuali extraconiugali: la consuetudine erotica con il marito si consuma il sabato fuori dall'orario di lavoro (di lui), ed è perlopiù agonistica.

Federica già segna la propria differenza, la propria 'verticalità', nel semplice fatto di avere un amante. ²¹ In più ne ha consapevolezza, perché comprende con lucidità ciò che la rende diversa da Turuzzu. Basterebbero questi elementi per farne un'ottima compagna del padre protagonista del *Dramma borghese* – anche se maggiormente consapevole – ma un altro dato aiuta a rendere chiaro questo collegamento: di fronte all'obiezione di De B. («le altre fanno a meno dell'amante») risponde

- Ammetto. Consideri che suo fratello mi si è imposto.
- Con la violenza?
- Con l'insistenza. ²²

L'insistenza esasperante è proprio la caratteristica che più di ogni altra definisce Mimmina. Il suo più che un rapporto padre-figlia è un assedio, sotto i cui strali il ge-

Lucrezio: «lo vedevo uscire dall'ufficio, rientrare in quel suo albergo, in quella camera senza giorno, con i velluti verdastri, da novella di Maupassant» (ivi, p. 1431).

¹⁹ Ivi, p. 1432.

²⁰ Ivi, p. 1419. Più avanti (ivi, p. 1470), De B. sostiene, citando Rousseau, che molta letteratura abbia sbagliato nel ritrarre la donna abbiente come persona tendente all'adulterio.

²¹ Ma dopotutto la stessa ginecologa prima menzionata chiuderà l'intervista, citando Weininger, con la certezza che «non esiste l'uomo che sia uomo al 100% [...], e così non esiste la donna che sia donna al 100%, o la "borghese" che sia tale al 100%».

²² *Ibidem*.

nitore rischia quasi di capitolare, almeno fino al capitolo VIII. In ogni caso Mimmina e Turuzzu, in libri diversi e loro malgrado, si ritrovano entrambi coinvolti in un assedio fallimentare.

Un altro assunto fondamentale in *Brave borghesi* è che la donna appartenente alla *upper middle class* sublima le proprie pulsioni nel turismo, un punto ricorrente in gran parte della narrativa morselliana.²³ Forse proprio per questo, quando l'autore cerca di definire la vaghezza del pensiero e dei rapporti, lo fa nei termini di 'turismo della percezione'. Nel quinto capitolo, intitolato «Saggio d'intervista collettiva», De B. si trova nel salotto di Giuseppina R. in compagnia delle sue amiche. Si discute di sesso e di svaghi, quando a un tratto lo pseudogiornalista chiede alle signore «cosa desiderereste di più per accrescere i piaceri del vostro soggiorno» in vacanza?²⁴ De B. è colto di sorpresa, perché immagina che le signore avrebbero risposto indicando i piaceri della carne come il miglior diversivo. Al contrario, l'atmosfera nel salotto è quella del compatimento:

– Lei è indietro professore, non capisce che siamo in un'epoca dinamica. Gli spostamenti non si strumentalizzano più, ci si sposta per spostarsi. [...]. Le dico, la donna oggi viaggia disinteressatamente. È dinamica, viaggia per il piacere di essere dinamica.²⁵

Per De B. questa è l'informazione chiave: il viaggio inteso come puro piacere della migrazione sarà il centro dell'analisi delle brave borghesi. La donna trova il suo stato di grazia nell'ambiente alberghiero, «il suo *Hochzeit* è la locomozione, essa si ritrova e si esalta in ragione diretta del numero di chilometri che accumula fra sé e il focolare domestico».²⁶ Per saggiare questo assunto, da bravo reporter, De B. interro-

²³ Discendente diretta di queste b.b. novecentesche è l'ottocentesca Duchessa Litta in *Divertimento 1889*, che «menava la vita zingaresca della *touriste* incallita e non si fermava più di quarantott'ore nella stessa parte». G. Morselli, *Divertimento 1889*, Adelphi, Milano 1975, p. 38. L'autore avrebbe voluto dedicare una sezione dell'inedito *Sassi in piccionaia* proprio al tema del turismo, come segnalano Elena Borsa e Sara D'Arienzo, *Guido Morselli: i percorsi sommersi. Inediti, immagini, documenti*, Interlinea, Novara 1999, p. 70. Infine, per ulteriori prospettive sul tema, cfr. A. Gaudio, "Vado a caso". *Turismo e orientamento geografico dell'azione nell'opera di Guido Morselli*, in *Morselliana*, «Biblioteca di Rivista di Studi Italiani», 27/2, dicembre 2009, pp. 76-103, e A. Gaudio, *Turismo, esperienza e umanesimo nell'opera di Guido Morselli*, in A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli italiani. Rotte confini paesaggi*, Città del Silenzio, Novi Ligure 2012.

²⁴ Morselli, *Brave borghesi* cit., p. 1354.

²⁵ Ivi, p. 1356.

²⁶ Ivi, p. 1384.

ga chi trae sostentamento proprio dai viaggi, ovvero il proprietario del Garage Volta, il cui nome è curiosamente «sig. Buzzati», e il direttore di un'agenzia di viaggi, il signor Ciceri. Entrambi sono concordi: le signore, direttamente e indirettamente, sono al centro dei loro guadagni. In particolare Ciceri fa un ragionamento di sistema, che sfiora un ulteriore tema centrale nel romanzo e vero punto di partenza dell'indagine, ovvero il fatto che le b.b. non hanno occupazione, non lavorano: «La società umana non sarà più determinata dal lavoro, ma dal dopolavoro, il quale si realizzerà come: andare-in-giro».²⁷

Infine, le borghesi sono «superficiali con profondità, hanno scelto fra tutte le vocazioni possibili l'unica che non sia né buona né cattiva, ma solo diffusiva e dispersiva»,²⁸ ovvero quella al turismo. Tuttavia, la coppia aggettivale «diffusiva e dispersiva», come abbiamo visto, indica molto più del turismo, ma tutto il mondo vago e inconsistente della borghesia orizzontale, i caratteri che maggiormente la definiscono. Non a caso, ripeto, il Turuzzu di *Brave borghesi* è «profondo» e «concentrato», ossia l'esatto contrario, agli occhi di Federica.

Come già è stato detto, temi e personaggi ricorrono spesso nell'opera morselliana. Il precedente diretto della preferenza al viaggio per sé stesso, per come è disegnata in *Brave borghesi*, è Lamoureux,²⁹ l'americano che appare in aeroporto nelle ultime fasi del *Comunista*, un bizzarro *deus ex machina*. Lamoureux, figlio di un afroamericano e di una messicana, è ricchissimo. Ha costruito il proprio patrimonio giocando proprio sulla scalata sociale dei neri abbienti di Harlem che, a un certo punto, decidono di provare a vivere nei quartieri della New York bene. Lui procurava un appartamento, facendosi ben pagare, per poi ricevere un ulteriore pagamento sei mesi dopo, quando gli acquirenti si rendevano conto che non è possibile vivere in mezzo ai bianchi. «Per dodici anni, vita buona», fino a quando lui stesso non decide di sfidare le convenzioni: durante un viaggio di piacere nella terra degli avi, New Orleans, pianifica una sosta in Alabama, in un albergo dove gli afroamericani non sono am-

²⁷ Ivi, p. 1411. Il tema era stato ampiamente trattato nel romanzo precedente in cui Walter Ferranini si profonde nella sua filosofia, di segno del tutto contrario a quella di Ciceri, perché il comunista pensa che sia impossibile abolire il lavoro, che sia una tendenza dell'essere umano, sorella della sua inclinazione alla sofferenza.

²⁸ Ivi, p. 1496.

²⁹ Mentre invece la tematizzazione del viaggio successiva è in *Roma senza papa*, alla quale si aggiunge anche la vena ironica morselliana: «Ciò che era l'amore, il sesso, la famiglia e la terra natia, il lavoro, la poesia e la gloria, oggi è esplicitamente il turismo. Lévy-Block ha fatto benissimo a seppellire la locuzione *homo sapiens* intitolando il suo recente trattato di antropologia *Homo Vagans*». G. Morselli, *Roma senza papa*, Adelphi, Milano 1974, pp. 119-120.

messi, ma immaginando di potersi mimetizzare essendo lui meticcio. Non gli va bene e una notte si ritrova appeso al davanzale del settimo piano. Dall'esperienza non riporta traumi fisici, ma inizia a soffrire di insonnia e di una «neurosi d'angoscia»³⁰ che lo costringe in clinica tre mesi.

Il Lamoureux che incontra Ferranini è dunque un altro uomo: va in giro per gli aeroporti europei, distribuendo volantini con una citazione shakespeariana a mo' di slogan: «Life's but a walking shadow, a poor player. It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing».³¹ Interrogato da Ferranini («Cosa le salta in mente? Non è allegro per uno che si mette in viaggio»), l'americano risponde:

– Non allegro, ma salutare. La gente che viaggia, si illuda di evadere o di darsi da fare, sempre si illude. Il loro viaggiare è supremamente inutile, come il culmine della cosa inutile che è il loro vivere. Io mi incarico di avvertirli. *Andate unicamente per andare, rendetevene conto.* [...].

– Distribuisco i miei foglietti a Roma, a Francoforte, a Parigi. Scendo a questi scali in media due volte la settimana e li alterno. Io però, io solo, non mi illudo. *Io solo so di andare col solo scopo di andare.* [...].

– Sa qual è la mia dottrina? Ci sono infinite cause, tutto è necessario e niente ha uno scopo. Dico: non c'è un singolo scopo, nemmeno uno, in niente, né fuori né dentro di noi.³²

Lamoureux è ancora un borghese, consapevole finché si vuole, ma non potrebbe permettersi una campagna di sensibilizzazione del genere senza un poderoso autofinanziamento. L'americano dunque non rinuncia al patrimonio, nessun francescanesimo in lui, e combatte la sua battaglia sullo stesso campo della casta che vuole rendere più consapevole. Il tema del vagabondaggio, è chiaro, sarà portato alle estreme conseguenze in *Dissipatio H.G.*, ma in qualche modo sembra che Lamoureux si stia preparando, con un decennio di anticipo, a fronteggiare un mondo in cui l'umanità si è dissolta, e la prima traccia a svanire sarà proprio quella borghese, come rileviamo in più momenti dell'opera di Morselli. Già nelle *Brave borghesi*, infatti, si invita il lettore a «conoscerle per quello che sono, sin che c'è tempo»³³ e l'estrema propa-

³⁰ Peraltro il dettato 'nevrosi d'angoscia' fu di larga diffusione nell'ambiente letterario proprio durante il periodo della prima stesura del *Comunista*, il 1964: è l'anno in cui uscì per Rizzoli *Il male oscuro*, il fortunato romanzo di Giuseppe Berto, che Morselli cita apertamente nel *Diario* cit., p. 285.

³¹ Morselli, *Il comunista* cit., p. 306. Si tratta di versi tratti dal Macbeth, atto 5, scena 5, vv. 23, 26-27.

³² Ivi, pp. 307-309. Corsivi miei.

³³ Morselli, *Brave borghesi* cit., p. 1327.

gine di questo pensiero sul turismo si manifesta nelle pagine appunto di *Dissipatio H.G.*, nel momento in cui il protagonista si sofferma su un cartellone pubblicitario:

Chi se ne va da questo mondo «passa a miglior vita», dicevano. E il cartellone invitava appunto a andare «dove la vita è migliore». La morte-premio, come emigrazione turistica collettiva, si può concepire, in un secolo, com'era il nostro, vastamente dedito all'educativo esercizio del viaggiare.

Il turismo surrogato della mobilitazione generale, diceva Hans Enzensgerber.³⁴

Il mondo che svanirà sarà, in fondo, quello dell'entropia borghese.

Tornando a Walter Ferranini, una volta accomodatosi sull'aereo di ritorno, ha come un'epifania di Lamoreux, gli farebbe piacere rivederlo, tanto da averne quasi un miraggio in un altro passeggero. A volte si vede quel che si vuol vedere, ed è senz'altro così per il comunista, i cui pensieri del momento sono esattamente in linea con quelli dell'americano: «Sì, partire gli premeva. Gli interessava di andare. Andare e basta. Gente che lo aspettasse non ne aveva, scopi non ne aveva».³⁵

Il vizio della locomozione tematizzato in *Brave borghesi*, dunque, ha avuto un suo precedente maschile nel *Comunista*. Se nell'inchiesta il viaggiare è legato a una sorta di vacuità leggera e asessuata della donna, nel romanzo precedente assume in realtà la consapevolezza della vanità del tutto, della vita intellettuale che non ha più scopo, dell'impossibilità alla sussistenza del borghese. Anche all'altezza del *Dramma* il tema del turismo è pienamente trattato. Quattro mesi dopo la sua stesura finale, il *Diario* riporta chiaramente:

Il turismo, fenomeno femminile (o di maschi infemminiliti): evasione, ma soprattutto divagazione e dispersione, il diffondere i propri interessi (anziché concentrarli) e quindi il ridursi a non averne di effettivi. Uno stimolo tattilo-motorio, capace di produrre un torpore o uno stordimento che si prolunga anche dopo cessata l'occasione. Un'altra maniera, forse, di «alienarsi», di spossessarsi.

13 dicembre 1962³⁶

Infatti, nel *Dramma* incontriamo almeno un soggetto maschile con la velleità del turismo, ossia il dottor Vanetti, piccolo borghese, «vedovo, afflitto da cinque figli di cui uno malatissimo, una carriera poco brillante».³⁷ Eppure anche lui coltiva il sogno:

³⁴ G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, Adelphi, Milano 1977, p. 80.

³⁵ Morselli, *Il comunista* cit., p. 358.

³⁶ Morselli, *Diario* cit., p. 227.

³⁷ Morselli, *Un dramma borghese* cit., p. 70.

Mi confessa che c'è una cosa nella vita che lo assilla, lo amareggia, l'aspirazione, che non avrà mai modo di appagarsi, a viaggiare, viaggiare. Dove capitasse, per una ragione qualsiasi, o anche senz'altro scopo che di andare attorno.³⁸

Un uomo che viaggia (viaggerebbe) con altre motivazioni rispetto a quelle delle b.b. o di Lamoureux, ma che tuttavia sente il bisogno impellente di vagabondare, forse per «alienarsi o spossarsi». Vanetti non ha una carriera brillante e la serenità del suo focolare domestico è molto relativa. Inoltre, è sempre a contatto con il ceto abbiente – come De B. – dato che pratica in un albergo affacciato su un lago svizzero.

Volendo ora concentrare l'attenzione, a partire dal già detto, sulle figure femminili del *Dramma borghese*, in particolare sulla moglie Carla e su Mimmina, ricaviamo informazioni di un certo interesse. Carla, sulla cui morte grava il dubbio del suicidio, è una persona difficile da descrivere, anche se sappiamo alcune cose su di lei, come di una presunta «neurastenia», o una peculiare religiosità.³⁹ Non appena interroghiamo il testo sul tema del viaggio legandolo a lei, questo ci risponde in modo assai preciso:

I suoi, avevano torto a rimproverarla di distrazione [...] opponeva al suo vizio, come lo chiamava, alla sua pigrizia, uno scrupolo di diligenza minuto. Niente in lei di *volgarmente dispersivo* (*non amava viaggiare*), ma qualche cosa, sì, di *effuso*, senza rimedio.⁴⁰

Carla dunque, lo deduciamo dal preciso vocabolario morselliano, sembra una borghese in crisi, proprio come suo marito. Il suo carattere ha qualcosa di 'effuso', dizione che sostituisce il più ricorrente 'diffuso', ma le manca il secondo attributo che ho già fatto notare, ovvero l'essere 'dispersiva'. Inoltre, questa mancanza è messa in evidenza da un preciso particolare delle sue preferenze: «non amava viaggiare», cosa che, in quanto donna borghese, avrebbe al contrario dovuto adorare, almeno nell'universo morselliano.

Infine, ed è questo il nodo cruciale, se cercassimo di rinvenire le tipiche caratteristiche della donna borghese in Mimmina non riusciremmo a trovarne alcuna. Le b.b. di qualche anno dopo avranno degli obiettivi definiti: il matrimonio, l'astensione da

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Weber sottolinea che «forse non l'ha mai davvero posseduta, giacché della consorte sa pochissimo, e non intende indagare di più sulla realtà di lei, né sulle ragioni dell'incidente che l'ha uccisa». L. Weber, *Il racconto della rimozione. Un dramma borghese di Guido Morselli*, in A. Gaudio e F. Pierangeli (a cura di), *In Limine Guido Morselli cit.*, p. 145.

⁴⁰ Morselli, *Un dramma borghese cit.*, p. 89 (corsivi miei).

qualsiasi sentimento amoroso e amicale, il moderato impulso erotico, la mania della locomozione.⁴¹ Ebbene, Mimmina ha frequenti scontri con il padre sul primo punto: non ha alcuna intenzione di sposarsi, non immagina alcun tipo di legame con altro uomo fuorché il padre stesso. In secondo luogo, la figlia del protagonista è continuamente stimolata dai propri istinti, cosa della quale non è neanche del tutto consapevole, tanto da spingere il padre a pensare al rapporto Kinsey⁴² e chiederne conto a Vanetti; per non parlare della forte amicizia con Teresa, impostata sulla dipendenza. Infine, è chiaro che per Mimmina viaggiare, stare lontano dal focolare domestico che sogna di condividere con il padre, rappresenta l'anticamera del suicidio. Purtroppo, il protagonista non sembra percepirlo in alcun modo:

Quando moveremo di qui, sarà in direzioni opposte, io verso il Nord, lei verso il Sud. Del resto, spero ancora che la prospettiva di vedere l'Italia, di girarsi la Riviera, sola e indipendente, la compensi della separazione. È una donna. Per le donne, o per le nature femminee in genere (lo attesta il dottor Vanetti), trasferirsi materialmente da un punto all'altro è una voluttà, forse la più grande, concorrente vittoriosa dei sentimenti di tutte le specie. Non è ancora stato notato che le tendenze al nomadismo coincidono coi tempi del matriarcato, oggi come migliaia di anni fa.⁴³

Il passo, come è chiaro, ricorda molto da vicino l'appunto del 13 dicembre 1962.⁴⁴

Da queste riflessioni possiamo giungere dunque a una parziale conclusione: la liaison impronunciabile tra Mimmina e il padre non è incardinata esclusivamente sul tema dell'incesto. Sembra che tra i due si inframezzi anche una divergente *Weltanschauung*, quasi un far parte di due specie distinte che guardano al mondo con occhi completamente differenti. Il borghese che aspira alla verticalità, che sposa una donna a sua volta verticale, sembra avere molto in comune con gli orizzontali ai quali, infine, drammaticamente appartiene. Mimmina, questo è il nodo, *non è affatto borghese*, non aspira a nulla di tutto questo, se non a spendere il proprio tempo nella cura del genitore, vale a dire in un universo che, ben oltre l'incesto, è del tutto imper-

⁴¹ Dopotutto «c'è un solo modo di essere, atteggiamento, impulso, istinto, bisogno, a cui siano chiuse e che detestano; l'attaccamento e l'impegno, la *concentrazione* e l'*intensità*, l'*andare in fondo*». Morselli, *Brave borghesi* cit., p. 1496.

⁴² Sull'importanza del rapporto Kinsey nel *Dramma borghese*, cfr. Weber, *Il racconto della rimozione* cit., pp. 139-149.

⁴³ Morselli, *Un dramma borghese* cit., p. 71. Il concetto di matriarcato è ripreso, nella stessa forma, in *Brave borghesi*.

⁴⁴ Il che fa pensare a una revisione del testo, la cui stesura dovrebbe chiudersi in agosto, o a una sinergia osmotica tra testi narrativi e *Diario*, talmente sviluppata da permettere travasi non solo dal *Diario* ai romanzi, ma anche viceversa.

meabile alla comprensione paterna. Il suo suicidio nascerebbe dunque, come quello della madre, a partire da un senso di inadeguatezza e lontananza dalla condizione borghese, che si esprime nei termini del turismo senza meta. Ma c'è di più. Morselli, in modo assai poco generoso, appunta il 20 gennaio 1966:

C'è un'argomentazione di un certo tipo, che io ho usato spesso a proposito di alcune caratteristiche dell'uomo, e, soprattutto, della donna. Es.: sostengo che la donna è nomade, girovaga. Se mi si indica una donna che non è girovaga (amante degli spostamenti, instabile), rispondo che deve trattarsi di una pseudodonna; un individuo che è donna in senso fisiologico e non psichicamente: forse nemmeno in senso fisiologico.⁴⁵

Una crudezza che in realtà non è nelle consuetudini dell'autore, ma che rende bene l'idea alla base della costruzione dei personaggi: non solo il turismo è una componente fondamentale della condizione borghese, ma rappresenta la marca distintiva del genere femminile. Carla e Mimmina non amano viaggiare, e dunque sono due le questioni messe in discussione sulla loro personalità: la loro appartenenza non solo alla classe borghese, ma ancor più profondamente quella al genere femminile.

Il protagonista del *Dramma borghese*, per quanto privo dell'impronta gregaria della specie, per quanto 'verticale', si scopre forse orizzontale proprio nel momento in cui è maggiormente vulnerabile alla vaghezza delle cose. Il suo è un senso camaleontico dello spazio, che lo inghiotte moralmente:

sono troppo aperto all'influsso fisico delle cose e al loro umore, per non dovermi uniformare; mi ci mimetizzo d'istinto, sono una seppia o un camaleonte. Provvidamente chiuso all'influenza dell'ambiente umano, la luce colorata di una lampada, il suono di un organetto mi invadono sino al midollo.⁴⁶

Così, il biancore molle della nebbia che lo avvolge alla fine del romanzo non può far altro che ottundere, con il senso dell'orientamento, anche la sua stessa teoresi.

⁴⁵ Morselli, *Diario* cit., p. 265. Per comprendere ancora più a fondo la teoria dei generi morselliana sarebbe auspicabile una prossima pubblicazione di *Uonna*, testo rimasto inedito e conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. A ogni modo, è di grande interesse il saggio di Alberto Comparini, *Montaigne, Weininger e la filosofia dei corpi. Un dramma borghese di Guido Morselli*, «La modernità letteraria», 15, 2022, pp. 83-99, in cui si discutono a fondo, tra le altre cose, le differenze tra uomo e donna che Morselli teorizza e rielabora a partire, appunto, da Montaigne e Weininger.

⁴⁶ Morselli, *Un dramma borghese* cit., p. 46.

Nel capitolo VIII, lo spartiacque della storia in cui si susseguono il presentimento e la fuga dall'incesto con Mimmina, il personaggio si rende momentaneamente conto di questa sua condizione, forse più 'orizzontale' di quel che credesse:

sarà che io sono solo un borghese. Di una varietà composita, con le propaggini in un paese astratto, quello che ragiona, e sogna, sulla destra del Reno, con le radici in una terra che è, se mai, armoniosa, concreta. Ma un borghese, un'anima ordinata e limitata, che tende a ridurre gli eventi a una scala modica e accessibile, la propria.⁴⁷

Peccato che il tabù dell'incesto, come già detto, per un borghese sia del tutto irriducibile a qualsiasi scala, e la dichiarata passività del personaggio («se ci fosse una colpa ne sarei tutt'al più il complice involontario, passivo») lo condanna alla nebbia. Poche pagine dopo, il protagonista ammette che in altri tempi il borghese fu uno spirito critico, perché «quel ridurre alla propria scala, che oggi mi sembra viltà, era un adeguare alla Ragione».⁴⁸ Lo fa tuttavia dopo aver preso il diavolo per le corna, come afferma, e aver parlato direttamente di incesto, per la prima e unica volta nel testo. Giustificandosi, raccontando a sé stesso una verità di comodo.

Il personaggio è così, segno di ragionevolezza o di viltà, compresso in sé stesso. Ogni luce di realtà viene da lui elaborata, ridotta, falsificata, fino a renderla un 'reliitto fonico-visivo'. Tutte le cose che gli accadono intorno si scontrano o con il proprio passato, o con la propria teoresi, e quando perde l'equilibrio precario della propria interiorità, il paesaggio prende il sopravvento, mentre lui vaga ramingo nei dintorni dell'ospedale, perdendosi tra i suoi vialetti. C'è la nebbia, è vero, ma un taxi lo lascia quasi davanti all'ospedale, e quando finalmente arriva al reparto maternità un'infermiera gli dà indicazioni, sostenendo che non può sbagliar strada: cosa che, al contrario, farà immediatamente. Sintomatico poi che perda l'orientamento dopo essere passato proprio da quel reparto maternità, quella che Mimmina non ha avuto il tempo di godere dopo la morte di Carla, quella che lui stesso non può sostituire con la sua paternità inutile e distorta.

Il castello teorico interiore non può fare a meno di crollare: perso quello, il personaggio perde anche le coordinate dello spazio. Tuttavia, non perde mai la percezione del proprio corpo che diventa, e lo dice chiaramente, estremamente tenace e resistente in queste occasioni, come già era accaduto in occasione della morte della moglie a

⁴⁷ Ivi, p. 149. Le movenze di questo dettato verranno riprese poi, come si è visto, nel dialogo tra Federica e De B. in *Brave borghesi*.

⁴⁸ Ivi, p. 154.

Rosario, in Argentina, mentre lui si trovava isolato in territorio sovietico, a Vienna.⁴⁹ Un corpo che però è quasi del tutto slegato dalla ragione,⁵⁰ col solo scopo della tenacia, perché possa deambulare senza costrutto (*andare con il solo scopo di andare*), e preciso come un bisturi nell'autodiagnosi, convinto con credibile autorità della propria temperatura corporea del momento: 37,5°. Diffuso e disperso nello spirito, ma atrocemente presente nella materia, come lo sarà Ferranini a Philadelphia, mentre avverte distintamente i sintomi del collasso cardiaco senza per questo fermarsi un istante.⁵¹

Oltre all'ovvio protagonista di *Dissipatio H.G.*, è proprio Walter Ferranini, comunista tutto d'un pezzo cresciuto nella bassa reggiana, il prototipo del personaggio errante. Dopo la partecipazione alla guerra di Spagna, Ferranini scappa negli Stati Uniti e, con un sollievo terribile e malinconico, si imborghesisce lentamente, fino a desiderare e infine sposare la figlia del proprio datore di lavoro. Una volta concluso il matrimonio, il frettoloso rientro in Italia ha in serbo per lui un nuovo ruolo nei quadri del PCI di Reggio Emilia, fino all'elezione in Parlamento. È questo il presente del romanzo, in cui il militante ferreo elabora la propria meditazione politica soppesando tutto, dalle teorie sul lavoro al comportamento dei propri colleghi. La sua è una condotta estrema, che lo porta a danneggiare la propria salute: tuttavia, nulla di strano se l'ex moglie Nancy, in punto di morte, richiede la sua presenza al proprio capezzale. In quel preciso istante, Ferranini non ha alcuna esitazione, il ricordo del passato e del benessere anche mentale del proprio periodo statunitense lo spingono a lasciare tutto di punto in bianco: Italia, amante, militanza. Infatti il periodo matrimoniale è quello in cui Walter non è più scisso politicamente ma sembra aver fatto la propria scelta, guidata da un sentimento come l'amore che, sovente, in politica non ha diritto di cittadinanza.

⁴⁹ Un viaggio, è stato già notato, che fa il paio con quello di Ferranini tra Roma e gli Stati Uniti, per soccorrere Nancy. Cfr. S. Costa, *Guido Morselli*, La Nuova Italia, Firenze 1981, p. 57.

⁵⁰ Sin dalle prime fasi del racconto, il personaggio sostiene che i propri umori e ragionamenti dipendano direttamente dalla digestione, se più o meno laboriosa. Attribuisce al bicarbonato proprietà morali, tanto che «dal viscere affiora gorgogliando alla bocca un getto di gas solforanti e brucianti; ma ne nasce, o ne rinasce, lo spirituale». Morselli, *Un dramma borghese* cit., p. 51. L'evidente ironia del passo somiglia da vicino alla descrizione dell'utilizzo del «cronoformaggio» in *Dissipatio H.G.*, in cui l'avanzamento della muffa sull'alimento darebbe una coordinata precisa a livello temporale: il protagonista di questa distopia, qualora scomparissero dal mondo anche gli orologi, potrebbe misurare il tempo per mezzo dei latticini.

⁵¹ Alla lontana, l'atteggiamento classificatorio ricorda la precisione con la quale il protagonista di *Dissipatio H.G.* espone il computo della prevalenza del negativo sul positivo nella sua vita (il 70%), e dunque la decisione di suicidarsi.

La nuova tentazione della borghesia è la terribile confusione mentale (ontologica, epistemologica) del personaggio, la quale genera, ancora una volta nell'opera di Morselli, una vera e propria confusione atmosferica, cioè la nebbia che lo avvolge nella 'sua' Philadelphia, alla ricerca dell'ennesimo ospedale in cui andare a visitare una donna. Il paesaggio fisico confluisce in quello mentale, a straziarlo e impoverirlo.

Ferranini, una volta esaurita la nuova parentesi americana e la nuova tentazione borghese, si imbarca su un volo per l'Italia, ma non ha alcuna voglia di ricominciare perché le sue risorse, di ogni genere, sono ormai esaurite. Il suo desiderio è quindi l'impossibile equilibrio dell'astensione: restare in volo sull'Atlantico, a metà tra passato e presente, tra militanza e imborghesimento, in un limbo privo di stimoli e senza l'obbligo di scelta.

Questa terza posizione⁵² è forse l'auspicio del padre del *Dramma borghese*: la sua bizzarra storia con Teresa, che lo accompagna furtivamente fuori dall'albergo/sanatorio, è l'ulteriore tematizzazione dell'evasione nella narrativa morselliana. Teresa lo tiene lontano da Mimmina, fisicamente e mentalmente, il desiderio di lei gli permette di percepire una nuova comunione con gli esseri umani, che sembrano essersi dissolti nel *Foehn* asfittico del lago. Si tratta tuttavia di una ragazzina, di un desiderio fisico e una curiosità intellettuale da soddisfare, non di un amore. Il personaggio è ancora una volta irrisolto, senza pace e senza scampo: non è un caso a questo punto che la prima gita fuori porta dei due si consumi nel biglietto di una funivia che, al ritorno, si blocca a mezz'aria, proprio come l'aereo di Ferranini sospeso tra i due mondi, nella condizione fondamentale di ogni personaggio e, in fondo, di ogni borghese morselliano.

⁵² Si tratta di un concetto quasi onnipresente nell'opera morselliana, e in questo senso ha ragione Domenico Mezzina quando sostiene, per quel che riguarda *Un dramma borghese*, che «il romanzo può essere letto sostanzialmente come arrangiamento (sebbene dinamico, plurivoco) della saggistica dell'autore», un'affermazione che potrebbe valere senza difficoltà per tutti i romanzi di Guido Morselli. Mezzina, *Le ragioni del foboantropo* cit., p. 147.

*L'occhio indiscreto:
la borghesia vista da Arbasino nel romanzo La bella di Lodi*

Chiara Canali
(Università di Firenze)

1. *Crisi della borghesia e crisi del romanzo*

Il 26 marzo 1965 – pochi mesi prima del terzo incontro palermitano del Gruppo 63 sul romanzo sperimentale – su «Paese Sera Libri» viene pubblicata la trascrizione di una tavola rotonda organizzata dal giornale e intitolata *Requiem per il romanzo?* a cui prendono parte Alberto Arbasino, Edoardo Sanguineti, Francesco Leonetti, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini.¹ Pur restando fermi sulle proprie posizioni, tutti riconoscono unanimemente lo stato di crisi che caratterizza la società borghese contemporanea e le strategie narrative con cui viene rappresentata attraverso la forma del romanzo tradizionale su cui, dunque, bisogna riflettere per indicare nuove strade da percorrere.

Sanguineti, legato a un'impostazione sociologica vicina agli studi di Lukács, Goldmann e al pensiero di Robbe-Grillet,² parla di uno sviluppo nel legame tra la crisi in corso e i mutamenti del capitalismo europeo, causa di una sempre maggiore alienazione del soggetto e di una situazione che era già stata circoscritta, a inizio Novecento, dagli autori del modernismo europeo quali Proust, Musil, Kafka, Joyce e Beckett. Per Sanguineti, il rinnovamento del romanzo deve partire da una trasforma-

¹ Cfr. C. Bertoni, «Non è in crisi il romanzo borghese»: una polemica degli anni Sessanta, «Between», VII, 16, 2018, pp. 1-35, <http://www.betweenjournal.it/>.

² Sanguineti: «Tentiamo intanto di intendere a quale categoria di romanzo facciamo riferimento. Per parte mia credo che i termini Lukács-Goldmann permettano di stabilire l'area migliore [...]. Su un altro piano, non più di riflessione sociologica, ideologica, ma [...] di politica culturale immediata, le tesi di Robbe-Grillet possono essere un altro punto di riferimento utile». Cfr. Bertoni, «Non è in crisi il romanzo borghese» cit., p. 8.

zione radicale delle strutture formali e linguistiche – come indicato dalle opere del *nouveau roman*, in particolare di Robbe-Grillet, e dalla stessa Neoavanguardia – e aggiunge, inoltre:

Se intendiamo per romanzo quella forma letteraria che ha il suo centro nella categoria del personaggio problematico, allora effettivamente dobbiamo parlare di una crisi del romanzo [...] una crisi di trasformazione [...] e penso che qui le categorie sociologiche illustrate da Goldmann, funzionino alla perfezione [...] il romanzo esaminato da Lukács nella teoria, quello che, grosso modo, possiamo chiamare tradizionale, entra in crisi con la crisi dell'individualità borghese che era la struttura, l'asse su cui si costruiva il romanzo. L'analisi di Goldmann, che colloca la crisi del romanzo intorno al 1910, e la ritiene dovuta al trasformarsi della libera economia di mercato, [...] mi pare sia incontestabile.³

Così, il romanzo tradizionale è la narrazione dell'«individualità borghese» che, messa in discussione a partire dal sistema economico entro cui prende forma e si sviluppa, manca della solidità necessaria per essere la colonna portante della forma romanzesca. La crisi del romanzo è, in prima istanza, la crisi del soggetto che vi partecipa sia come autore, sia come «personaggio problematico» in relazione a un preciso sistema di valori che viene a mancare. E se, come puntualizza anche Leonetti, «un romanzo è [...] *una teoria speciale della realtà, linguistica ed extralinguistica*»,⁴ allora è proprio dalle strutture linguistiche che bisogna ripartire per ricostituire il romanzo in quanto strumento di rappresentazione efficace della realtà. All'interno di questo dibattito, Arbasino si pone in continuità con Leonetti e Sanguineti e si dichiara contrario alla morte del romanzo poiché vede in esso un «organismo che per eccellenza si trasforma, subisce metamorfosi da un'epoca all'altra».⁵ Si tratta, dunque, di un sistema formale che per rappresentare la società attraverso i propri congegni narrativi e descrittivi deve necessariamente strutturarsi al passo coi tempi, quelli che per Sanguineti coincidono con specifici momenti storico-economici e con i rapporti di produzione che li caratterizzano.

A Palermo, nell'ottobre dello stesso anno, Angelo Guglielmi insiste sul fatto che «il romanzo sperimentale è descrittivo e non evocativo»⁶ e lo scrittore non ha il compito di giudicare la situazione della società borghese neocapitalistica, ma deve semplicemente descriverla, evitando di cadere nell'orizzonte di un sistema di valo-

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 12.

⁵ Ivi, p. 7.

⁶ N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, L'orma, Roma 2013, p. 27.

ri ostinatamente antropocentrico. Eliminando ogni sistema valoriale, la descrizione della realtà passa necessariamente attraverso tre meccanismi di effrazione stilistica: la poetica dello sguardo, «assolutamente indifferente e pura», il monologo interiore e il sogno, in quanto «capacità di ricostruire *à rebours*, e quindi senza limitazioni di direzioni, le possibilità del reale». ⁷ Inoltre, per Guglielmi, la letteratura d'avanguardia deve certamente contestare la realtà borghese e la sua serializzazione attraverso una riduzione massima dell'interiorità – dell'io – «a favore delle ragioni “elementari” dell'oggetto». ⁸

Dalla trascrizione di «Paese Sera Libri» e dalla relazione di Guglielmi, emerge chiaramente l'importanza nel dibattito neoavanguardista della questione della forma romanzesca e della riflessione sulla crisi della borghesia neocapitalista con tutti i problemi teorici e pratici della sua rappresentazione che ne conseguono. La riflessione critica sui procedimenti del romanzo diventa «il vero plot» ⁹ del romanzo stesso e così, pur entrando in crisi il «personaggio problematico» e l'individualità borghese, non è ancora giunto il tempo di cantare un *requiem* per il romanzo.

Nella stagione più accesa del dibattito sul romanzo sperimentale il binomio 'forma romanzesca-situazione della borghesia neocapitalista' è al centro di opere celebri come *Capriccio italiano* (1963), ma continua ad agire anche in uno degli ultimi romanzi di Arbasino, pubblicato quasi un decennio dopo e ormai conclusasi la stagione più teorica del Gruppo 63. Si tratta della *Bella di Lodi*, edito per la prima volta da Einaudi nel 1972, ma interamente ascrivibile al tempo che produsse le accese discussioni sui destini del romanzo.

2. *La bella di Lodi: tra montaggio e riscrittura*

Nella molteplicità dei temi affrontati, il baricentro dell'opera narrativa di Arbasino, tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, resta sempre la speculazione sul romanzo che si intreccia a uno studio diacronico dei costumi della borghesia a partire dal secondo dopoguerra. Fin dalle prime prove narrative raccolte nelle *Piccole vacanze* (1957), Arbasino presenta uno spaccato vedutista della borghesia, in linea con l'approccio descrittivo che sarà indicato da Guglielmi alcuni anni più tardi, e quindi libero da toni moraleggianti o filtri ideologici – che trovano spazio, invece, nella saggistica pamphlettistica, in particolare tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, con *Fantasma italiani* (1977), *In questo stato* (1978) e *Un paese senza* (1980). Con *Le piccole vacanze* e *L'Anonimo lombardo* (1959) l'autore segue i movimenti della borghesia

⁷ Ivi, pp. 31-32.

⁸ Ivi, p. 33.

⁹ Ivi, p. 140.

lombarda tra il centro metropolitano milanese e la vita di provincia. Gli anni Sessanta, con gli inizi del miracolo economico, sono esplorati nei viaggi *on the road* dei *Fratelli d'Italia* (1963), dove l'orizzonte di Arbasino si estende su scala nazionale. Seguono le illusioni e le disillusioni dei giovani sessantottini descritte negli eccessi linguistici di *Super-Eliogabalo* (1969). Infine, «l'apertura del primo tratto dell'Autostrada del Sole e l'idea di usarla come luogo di vacanza (il mito dell'autogrill arriva in Italia)» ispira *La bella di Lodi* (1972), un altro romanzo «sulla strada», «una trama intessuta su una storia di amore e soldi»¹⁰ costruita attorno alle vicende di una giovane borghese terriera lodigiana con il mito del profitto, del lavoro e della dolce vita.

La bella di Lodi viene pubblicato per la prima volta nel 1972, ma già nel 1962 Arbasino si era occupato del medesimo soggetto per una sceneggiatura a quattro mani con Mario Missiroli, che ne diresse poi la pellicola omonima con una giovanissima Stefania Sandrelli nel ruolo di Roberta, la protagonista.¹¹ La trama ruota attorno alle vicende di Roberta, una giovane possidente della borghesia lodigiana che finirà per sposare Franco, un meccanico conosciuto casualmente su una spiaggia della Versilia e con cui viaggia senza meta lungo i motel dell'Autostrada del Sole.

Secondo Maria Luisa Vecchi, *La bella di Lodi* rientra in un più ampio progetto di riscritture di cui fanno parte anche *Super-Eliogabalo*, *Il Principe Costante* e *Specchio delle mie Brame*, e che costituiscono l'ultima fase narrativa della produzione dell'autore.¹² Prestando fede alla datazione, si può parlare a tutti gli effetti di una ri-scrittura del romanzo a partire da un soggetto già sviluppato per il cinema. Più precisamente, l'idea originale per la *Bella di Lodi* è databile alla fine degli anni Cinquanta: infatti, se si consultano le carte conservate presso il Fondo manoscritti di Pavia,¹³ si capisce che il primissimo spunto risale al 1958-1959, «da un'idea di Pasolini tratta da [un] racconto di Anna Banti»,¹⁴ di cui, però, l'autore non fornisce alcuna specifica. L'organizzazione del materiale presente a Pavia e la sua conservazione in cartelle separate mostra due storie redazionali parallele, quella del film e quella del romanzo. Non si tratta, dunque, di una semplice *novelisation* del film, ma piuttosto di una medesima idea sviluppata attraverso due *media* differenti: il cinema e la letteratura.

¹⁰ A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, II, a cura di R. Manica, Mondadori, Milano 2010, p. 1672.

¹¹ Il nucleo letterario originario corrisponde a un racconto apparso sul «Mondo» nel 1961.

¹² Cfr. M.L. Vecchi, *Arbasino*, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 90-120.

¹³ Cfr. G. Ferretti, M.A. Grignani, M.P. Musatti (a cura di), *Fondo manoscritti di autori contemporanei. Catalogo*, Einaudi, Torino 1982, pp. 15-17.

¹⁴ Così sulle copertine dei fascicoli conservati presso il Fondo. Cfr. Arbasino, *Romanzi e racconti* cit., p. 1673.

In un'intervista con Gabriele Pedullà Arbasino dichiara che, inizialmente, non si sarebbe dovuto trattare di un adattamento letterario del film, quanto, invece, di un libro sulla lavorazione stessa del film.¹⁵ L'autore riferisce che l'intento originario era quello di «applicare il materialismo di Brecht» a una storia d'amore per smascherarne i motivi economici alla base ed evidenziare lo scarto tra classi sociali diverse determinato sulla base del potere di acquisto dei soggetti. Tuttavia, nel corso della realizzazione, questo progetto viene disatteso per ragioni produttive cosicché il risultato finale della pellicola manca degli elementi di critica sociale più espliciti, specialmente quelli legati al materialismo del denaro, vero motore di questa storia «apparentemente sentimentale». L'interesse di Arbasino per il cinema – italiano e internazionale – è presente fin dagli anni Cinquanta ed è fortissimo assieme a quello per la musica e le arti visive.¹⁶ Come sottolinea Pedullà, lo stretto rapporto tra la narrativa arbasiniana e il cinema va ricercato nel profondo lavoro compiuto dall'autore sulle descrizioni, sempre più lontane dal modello della tradizione naturalista nel tentativo di rinnovare la prosa romanzesca.¹⁷

Il ricorso di Arbasino a media differenti è giustificabile in funzione di una ricerca metaletteraria. Infatti, con uno stile ricco di tagli – i bianchi tipografici – non entra in competizione con il cinema, ma ne sfrutta le tecniche per riflettere sulle strutture del romanzo borghese di stampo tradizionale. In particolar modo, l'autore sfida il tono descrittivo del romanzo ottocentesco attraverso uno sguardo privo di moralità, altamente distaccato e senza sentimentalismi. Così, smaschera la banalità quotidiana di quelle narrazioni che, nonostante le pretese di realismo, finiscono per restituire un ritratto totalmente dissimile dalla realtà e fazioso al limite del melodrammatico. Diversamente, con uno sguardo indiscreto e diffidente, Arbasino diventa un narratore che spia la storia di sottocchi, senza esserne catturato: il suo punto di osservazione non è quello del narratore interno di stampo naturalista, né quello del regista documentario o dell'antropologo. Ciò che propone, invece, è di cogliere in questa prospettiva narrativa lo sguardo di un osservatore medio-borghese, tanto casuale quanto

¹⁵ Cfr. A. Arbasino, *Conversazione con Gabriele Pedullà*, in M. Belpoliti e E. Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Marcos y Marcos, Milano 2001, pp. 130-141.

¹⁶ Si ricordano le opere dedicate a memorie di spettacoli di teatro, teatro musicale, musical e musica sinfonica come *Grazie per le magnifiche rose* (Feltrinelli, 1966), *La maleducazione teatrale* (Feltrinelli, 1966), *Off-off* (Feltrinelli, 1968) e *Marescialle e libertini* (Adelphi, 2004); quelle dedicate alle arti visive come *Le muse a Los Angeles* (Adelphi, 2000).

¹⁷ Pedullà avanza una stimolante ipotesi per cui Arbasino sarebbe ricorso a un repertorio di riferimenti icastici utilizzando immagini cinematografiche per istituire paragoni precisi e sintetici con immagini «non completamente verbalizzabil[i] ma present[i] nella memoria dei lettori». Cfr. G. Pedullà, *Cinema*, in Belpoliti, Grazioli (a cura di) *Alberto Arbasino* cit., pp. 262-276.

curioso e avido di dettagli scabrosi, specialmente erotici. Un chiaro esempio sono le sequenze nell'albergo Baglioni a Bologna o nel motel lungo l'Autostrada del Sole:

Verso sera, mentre stanno appena accendendosi le vetrine, in via Indipendenza, a Bologna arriva Franco sulla MG rossa di lei [...] va su sparato in camera di lei, e la scopò. Tutt'e due buttati sul letto s'abbracciano e si rotolano violentemente: lei in gonna semislacciata, reggipetto, pantofole; lui in maglietta sportiva, mutande, calze e scarpe e cazzo sporco [...] Le lenzuola sono un disastro. E anche lei ormai gli sta facendo delle cose inverosimili.¹⁸

Ho fatto riferimento a questo particolare tipo di osservazione curiosa poiché, fin dalle prime pagine, si ha l'impressione che lo sguardo del narratore si poggi quasi per caso, senza troppo discriminare, su una delle tante ragazze che affollano le spiagge della Versilia. I quadri narrativi vengono descritti con tono allusivo, molto distaccato, artificioso e straniante a tal punto che si ha l'impressione di assistere al *table read* di una sceneggiatura di cui, tuttavia, molti dettagli sono ancora da decidere e restano vaghi. A titolo di esempio sarà sufficiente ritornare all'incipit del secondo capitolo:

È primavera presto, al mare. Acqua tranquilla, sabbia pulita, sapore di sale, mica tanta gente. Tante canzoni di Mina dalle radioline sparse, coi tormentoni sentimentali delle segretarie in vacanza [...] però non ancora una Grande Estate Italiana davvero di massa. Sabbia non caldissima, solamente calda. C'è un carnevale volgare, in distanza, che potrebbe essere Sanremo o Viareggio; ma tanto non si vede, quasi. Fa tiepido. C'è sole. Gran bella stagione [...] si sentono tutti i rumori, tutte le musiche, tutte chiassose [...] lei rimane sola dopo un po', anche perché è stufa di camminare in mezzo alla folla [...] Quasi nessuno fa il bagno [...] Lei fa qualche passo ancora al sole; e poi cammina col suo foulard in mano lungo un tratto vasto di spiaggia (allora dev'essere veramente Viareggio), quasi tutto deserto (allora verso Forte dei Marmi).¹⁹

Roberta non ha nulla di eccezionale, è una fra le tante giovani lodigiane, «grandi, belle, con la loro pelle splendida e un appetito da uomo [...] più forti di quelle di Milano», che possiedono, «oltre ai bei denti e ai begli occhi e alla gamba lunga [...] almeno un paio di migliaia di pertiche».²⁰ Sono giovani ricche che hanno la possibilità di viaggiare, sanno l'inglese, ma conservano nella pronuncia un forte accento che ne tradisce la provenienza. Soprattutto, guidano la macchina da sole, hanno grande iniziativa nei confronti del sesso maschile e «proprio per la passione della terra e l'interesse

¹⁸ A. Arbasino, *La bella di Lodi* [1972], in Id., *Romanzi e racconti cit.*, p. 608.

¹⁹ Ivi, p. 537.

²⁰ Ivi, p. 531.

del soldo, dopo sposate stan più dietro loro all'azienda del marito». ²¹ Dopo un'ampia panoramica sul carattere della giovane imprenditrice terriera – quel «tipo di ragazza che vive una buona parte dell'anno in campagna», che ha abitato a Milano e a Roma, che conosce molte persone e «ha imparato quasi tutto» nei soggiorni in località balneari gettonate come Portofino – il narratore zooma su una in particolare, «la nostra amica», che le rappresenta tutte ed è lì, su una spiaggia non specificata della Versilia, che il narratore-regista decide di soffermarsi e di dare inizio al suo pedinamento.

Lo sguardo cinematografico e anti-psicologico di Arbasino genera un effetto di straniamento fin dal trattamento degli oggetti, dai quali non nasce alcuna epifania, ma che contribuiscono a scandire la narrazione in brevi inquadrature isolate. Anche la MG spider di Roberta, presente dall'inizio alla fine del romanzo, non attiva nessun riferimento simbolico al di fuori dello status symbol di chi la possiede. Guglielmi, riferendosi alla *Bella di Lodi*, parla di «oggettivismo pop» poiché ogni personaggio e ogni situazione nel romanzo coincide con la propria superficie e con la «precisione dei [...] contorni». ²² Arbasino ritorna solo apparentemente agli elementi del romanzo tradizionale come l'intreccio, la caratterizzazione dei personaggi, l'ambientazione realistica poiché questi, come la realtà stessa, subiscono un abbassamento al loro livello più elementare, che rende impossibile qualsiasi attribuzione di senso e i materiali che costituiscono la base dell'intreccio vengono appiattiti a tal punto da essere ridotti a «tessere innocenti di una favola pop». ²³

3. Una nuova sensibilità culturale: il camp

Lo smascheramento della crisi da cui è affetta la borghesia neocapitalista non incide unicamente sulla demistificazione delle strutture narrative tradizionali, ma emerge dall'interno delle relazioni umane che si instaurano tra i personaggi.

Roberta è la rappresentante di una nuova generazione di giovani donne borghesi: ricche, astute, esperte nelle faccende pratiche della vita – soprattutto quelle economiche – e di gran lunga superiori agli uomini delle loro famiglie, i quali, all'interno dell'economia domestica, hanno una funzione decorativa piuttosto che realmente

²¹ Ivi, pp. 532-535.

²² A. Guglielmi, *La letteratura del risparmio*, Bompiani, Milano 1973, p. 67.

²³ Ivi, p. 66. Diversamente da Guglielmi, una parte della critica ufficiale, primo fra tutti Carlo Bo, vedevano nell'operazione di Arbasino un ritorno «mal riuscito» alle forme tradizionali del romanzo giudicandola, nel complesso, «un'estenuante fantasia di suggestioni» e che avrebbe indicato, inoltre, il fallimento della ricerca letteraria dello sperimentalismo degli anni Sessanta. Cfr. C. Bo, *Un Cocteau all'italiana*, «L'Europeo», 27 aprile 1972 e Id., *La bella di Lodi*, «Corriere della sera», 4 maggio 1972.

produttiva, come si evince dal veloce ritratto del nonno: «In casa chi comanda sono i nonni – più energica lei, più decorativo lui».²⁴ Nel capitolo dodicesimo, la nonna rimprovera Roberta al telefono di assumersi le proprie responsabilità nei confronti dell'azienda di famiglia, dove «c'è sempre bisogno di più d'una persona che le stia dietro in continuazione» dal momento che, il nonno e il fratello Sandro – un nullafacente snob – «si sa che sono bravissime persone, non è colpa loro, ma insomma non hanno attitudine».²⁵ Nell'assetto sociale della *Bella di Lodi* le donne orchestrano le trame sociali perché sono loro a detenere il potere economico con la gestione delle aziende di famiglia e di grandi case dove si concentrano numerosi eventi mondani ed è la nonna, infatti, a trasmettere matrilinaramente l'eredità della famiglia alla nipote. Infine, Roberta rovescia le dinamiche della storia d'amore tradizionale determinando lo sviluppo dell'intreccio attraverso le proprie scelte. Letteralmente, è lei il motore della storia e con la sua Mercedes rossa coinvolge e trascina Franco per i ristoranti, il lungomare, le autostrade e i motel: la forza narrativa del personaggio di Roberta risiede nel fatto che lei ha un potere d'acquisto maggiore rispetto al semplice meccanico poiché possiede il denaro – un movente di gran lunga superiore all'amore, che viene declassato a sentimento auspicabile, ma non necessario, soprattutto all'interno di un matrimonio che sarà fortemente voluto dalla nonna per mantenere saldo il bilancio dell'azienda di famiglia.

Dopo aver stabilito questo nuovo assetto nell'orizzonte sociale del proprio romanzo, Arbasino approfondisce la sua ricerca sulla crisi del piccolo mondo borghese attraverso un'indagine sul gusto. Intervenendo sulle strutture della narrazione, l'autore permea il testo della nuova sensibilità *camp*, che, assieme al *kitsch*, definisce un orizzonte culturale tipico di uno specifico momento neocapitalista di rapporti economico-produttivi. Il termine *camp* deriva dal lessico americano e indica precisamente un travestimento o un mascheramento talmente eccessivo da tradire l'artificio che lo produce. Secondo la definizione data da Susan Sontag in *Notes on camp* (1964), la storia del termine *camp* fonda le sue radici proprio nell'ambito del cinema americano delle commedie hollywoodiane anni Cinquanta e per questo è fortemente connotato dall'artificiosità e dall'innaturalità. Roberta è un elemento *camp* perché concentra in sé stessa tutti gli stereotipi tipici della donna borghese degli anni Sessanta, talmente eccessiva da risultare innaturale. Lo si vede chiaramente nella sequenza in cui viene descritta secondo la prospettiva di Franco, mentre è sdraiata sulla spiaggia e «finge di dormire, o (chissà) dorme davvero»,²⁶ e lui «la vede lì biondissima, stupenda figura: braccia, petto, ventre, gambe; faccia piuttosto simpatica ma con quel tanto di forza di carattere che potrebbe

²⁴ Arbasino, *La bella di Lodi* [1972], in Id., *Romanzi e racconti cit.*, p. 535.

²⁵ Ivi, p. 672.

²⁶ Ivi, p. 539.

renderla dura».²⁷ Contrariamente a quanto proposto da Marco Belpoliti in un intervento del 2003,²⁸ l'essenza *camp* di Roberta non risiede nel travestimento: Belpoliti ipotizza che la bella di Lodi sia in realtà un uomo vestito coi panni di una donna, ma viene contraddetto poco dopo dallo stesso Arbasino, il quale afferma che questa è «una ghiotta ipotesi da oltre quarant'anni. Ma la vera trama è da sociologia brechtiana»²⁹ con un'attenzione particolare per il materialismo che regge i rapporti interpersonali della società borghese, dove anche una donna come Roberta può comandare per il solo fatto di avere possibilità economiche maggiori. Nonostante le dichiarazioni dell'autore, Marco Antonio Bazzocchi³⁰ invita a tornare alla definizione di *camp* fornita da Sontag³¹ per verificare se effettivamente si possa parlare o meno di travestimento nel caso specifico della protagonista. Per Sontag, il *camp* viene definito come uno sguardo particolare sul mondo che cerca l'artificiosità nelle cose e al tempo stesso dichiara sé stesso artificioso. A partire da questa definizione, Bazzocchi propone di vedere l'applicazione del travestimento sia per la figura maschile di Franco, un uomo che veste i panni della donna poiché si lascia trascinare quasi senza volontà, sia per la figura femminile di Roberta, una ragazza che ricopre un ruolo tradizionalmente maschile per la dominanza che esercita sull'altro sesso.

Al di là della veridicità o meno di queste ipotesi critiche, ciò che mi pare incontrovertibile è il fatto che la vera sensibilità *camp* del romanzo trova il suo spazio congeniale nello stretto legame tra *La bella di Lodi* e il cinema. Come sottolinea Bazzocchi,³² il nucleo *camp* dell'opera è la sezione *Intervallo* tra il capitolo nono e il capitolo decimo, dove i momenti salienti delle scorrerie di Roberta e Franco vengono ripercorsi e trasfigurati cinematograficamente attraverso l'espedito narrativo di una tavola rotonda di registi-sceneggiatori o presunti tali. La voce narrante viene quindi affidata al fratello Sandro che, vestendo i panni del regista, restituisce una propria versione delle vicende amorose della sorella attingendo a piene mani dal repertorio di noti personaggi del teatro degli anni Sessanta. A metà tra le logiche cinematografiche e teatrali, questa nuova versione si apre con la «SEQUENZA

²⁷ Ivi, p. 541.

²⁸ M. Belpoliti, *Camp con la Sandrelli lungo l'Autostrada*, «Alias», vi, 3, 18 gennaio 2003, p. 22.

²⁹ A. Arbasino, *La Bella di Lodi un "lui"? Ma io vi dico...*, «Alias», vi, 4, 25 gennaio 2003, p. 19.

³⁰ M.A. Bazzocchi, *Il codice del corpo*, Pendragon, Bologna 2016, pp. 187-200.

³¹ S. Sontag, *Notes on camp* [1964], in F. Cleto (a cura di), *PopCamp*, I, Marcos y Marcos, Milano 2008, pp. 249-262.

³² Bazzocchi, *Il codice del corpo* cit., p. 198.

DEL SOGNO»,³³ così definita perché prende spunto dalle fantasie di Roberta nelle quali la protagonista si sollazza per rivivere «ogni volta e più spesso che può l'incontro-scontro fra Electric Woman e Plastic Man»,³⁴ ossia lo schema di numerose avventure amorose già vissute e a cui manca solamente lo scenario della «chimera del circo, il miraggio del teatro, l'illusione del palcoscenico».³⁵ Franco non è più un meccanico, ma un attore di basso livello che con una compagnia di donne recita opere shakespeariane, mentre Roberta diventa la sua amante seguendolo negli spettacoli itineranti. I due vengono paragonati e sostituiti con personaggi del cinema contemporaneo senza essere mai fissati in un alter-ego specifico, ma cambiando nome di continuo, così Franco diventa Marcello – un chiaro riferimento a Marcello Mastroianni – e poi Maurizio, per tornare, infine, ad essere nuovamente Franco.³⁶ Inoltre, con una brevissima riflessione del trasfigurato Franco-Marcello, Arbasino riesce a disseminare alcune tracce che definiscono il nuovo gusto estetico-culturale *camp*, in particolare quelle legate al teatro e al travestitismo: «Non li ha i mai visti questi spettacoli? Non è mica raro che le donne facciano delle parti da uomo, o che delle vecchie si trucchino da giovanotti».³⁷

La sensibilità *camp* di Arbasino emerge anche dalla contaminazione di generi diversi, come il cinema, il teatro e la letteratura e tutto ciò è particolarmente evidente nell'*Intervallo* che funge da parentesi metanarrativa nel rapido continuum delle scene. Arbasino si serve di questa pausa 'meta' per smascherare, innanzitutto, il fallimento della mimesi perseguita dalla narrativa neorealista e naturalista: l'allusione al neorealismo non resta una critica velata, ma diventa un riferimento esplicito nel momento in cui l'ipotetico regista ripercorre l'arresto di Franco, denunciato ai carabinieri da Roberta per averla derubata dopo una notte passata assieme: «s'avvicina Roberta a rapporto, solo adesso capisce che è *stata* LEI! Che troia! E subito ha un gesto di cattiveria. La Roberta lo guarda lo guarda e non riesce proprio a fare altro. Franco secco le ripete [...] d'andar pure affanculo; poi va via tra i carabinieri. Come nei neorealismi più miseri».³⁸ Infine, con questo *Intervallo* Arbasino dichiara espli-

³³ Arbasino, *La bella di Lodi* [1972], in Id., *Romanzi e racconti* cit., p. 626.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Il riferimento improvviso e molto esplicito a *Senso* di Luchino Visconti – per cui la vicenda di Roberta che va a trovare Franco al commissariato diventa per allusione quella della contessa Confalonieri e dell'ufficiale austroungarico (cfr. *ivi*, p. 637) – è interessante perché anche Sontag menziona il regista milanese tra l'elenco di alcuni esempi casuali del canone *camp* (cfr. Sontag, *Notes on camp* [1964], in Cleto (a cura di), *PopCamp* cit., p. 251).

³⁷ *Ivi*, p. 628.

³⁸ *Ivi*, p. 636.

citamente l'artificio alla base della propria operazione letteraria e non è un caso che proprio «il modo camp di guardare alle cose» si basi «sul grado di artificio e di stilizzazione». ³⁹ Infatti, ritornando alle efficaci note di Sontag, il *camp* – che possiamo intendere anche come «una visione del mondo in termini di stile», ⁴⁰ un'inclinazione stilistica alla raffigurazione degli oggetti – è lo stile più artificiale di tutti proprio per la sua tendenza a mostrarsi come tale.

4. Conclusioni

Come abbiamo visto, con la *Bella di Lodi* Arbasino compie una demistificazione del reale e una denuncia dell'ipocrisia borghese attraverso una svalutazione pop ai danni delle strutture del romanzo tradizionale. L'apparente ritorno al romanzo tradizionale è il linguaggio stilistico che Arbasino decide di adottare per il proprio attacco dissacratorio, dopo la stagione dello scherno e della derisione con cui aveva rovesciato caoticamente i materiali della realtà fino a precipitare nel *non sense*, come nel caso di *Super-Eliogabalo*. Con *Super-Eliogabalo* Arbasino raggiunge i massimi livelli di un artificio stilistico che culmina nella costruzione di una «anti-struttura, ingorda, incontinente, lussuriosa [...] un gorgo rapinoso in cui tutto era destinato a sparire», ⁴¹ ma nel momento in cui capisce che la tecnica dell'accumulo sfrenato non è più efficace per la demistificazione del reale, l'unica soluzione possibile sembra essere l'ammicco alla narrazione tradizionale attraverso la tessitura fittizia di nessi logici consequenziali e ordinati.

La personale battaglia di Arbasino per il nuovo romanzo coincide con la volontà di rompere con il «totalitarismo razionale» ⁴² della struttura del romanzo borghese e con i suoi schemi di lettura del reale ormai consumati e inadeguati ai tempi per rendere nuovamente autentico il rapporto con la realtà. La letteratura d'avanguardia contesta la tendenza a imporre sistemi di valori per interpretare gli eventi, ma questo sembra essere possibile solo se gli oggetti, per primi, smettono di significare e di essere a loro volta portatori di valori e rappresentanti di una morale, nel caso specifico, borghese. *La Bella di Lodi* racconta, quindi, la crisi di una società borghese neocapitalista ingannata dal miraggio della propria ricchezza e di una specifica tradizione narrativa che, fino agli anni Cinquanta, riconosceva nella borghesia stessa il centro strutturale e morale indiscusso del romanzo.

³⁹ Sontag, *Notes on camp* [1964], in Cleto (a cura di), *PopCamp* cit., p. 250.

⁴⁰ Ivi, pp. 250-251.

⁴¹ Ivi, p. 65.

⁴² *Ibidem*.

«*Ai quartieri alti*».
*Sulla rappresentazione della borghesia
in Aracoeli di Elsa Morante*

Elena Porciani
(Università della Campania “Luigi Vanvitelli”)

[...] mentre il capitalismo portava un relativo benessere nelle vite di grandi masse operaie del mondo occidentale, le merci diventarono il nuovo principio legittimante: il consenso si costruiva sulle cose, non sugli uomini – e meno ancora sui principi. Era l'alba dei nostri tempi: il trionfo del capitalismo, e la morte della cultura borghese.¹

Così Franco Moretti sommariamente descrive i mutamenti socioculturali dell'Europa dopo la Seconda Guerra Mondiale: un processo che è di fatto il movente della rappresentazione della borghesia in *Aracoeli*, l'ultimo romanzo di Elsa Morante, a cui è dedicato questo contributo. In realtà, il tema della borghesia nell'opera di Morante costituisce un oggetto di ricerca non ancora affrontato dalla critica in maniera sistematica, in relazione sia allo status piccolo-borghese del contesto familiare e agli esordi dell'autrice, sia alla rappresentazione di conflitti sociali e di personaggi borghesi nei lavori della giovinezza più avanzata e della maturità. In questa occasione, pertanto, mi propongo di delineare alcuni percorsi di lettura di *Aracoeli* come tappa iniziale di una simile ricerca.

1. *Fine del mondo e di un mondo*

In una preziosa carta sciolta a margine di *Aracoeli*, conservata insieme ai manoscritti del romanzo nell'archivio della scrittrice sito presso la Biblioteca Nazionale Cen-

¹ F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino 2017, p. 19.

trale di Roma, Elsa Morante appunta alcuni proponimenti relativi al lavoro che sta redigendo:

NOTE IMPORTANTI

per il corso del romanzo

1) N.B. I vari episodi del passato (es. prostitute, Giulietto ecc. come pure i successivi eventi della famiglia e Aracoeli) vanno sparsi meglio, in forma di continuo interludio, inframezzati col viaggio (in una sorta di condizione quadimensionale). Studiarne meglio le varie posizioni nel corso del racconto. La storia di Aracoeli sia data tutta a frammenti – mai troppo estesi.

2) Il finale deve dare il senso della fine del mondo

3) significati La discesa di Orfeo agli inferi. (Aracoeli) creatura che si vendica (inconsapevolmente) dei delitti collettivi con la propria degradazione e distruzione. Decadenza e rovina della civiltà borghese. Le Madri e la morte. Chiusura dei cicli (nelle 4 dimensioni). La fine del mondo. ecc.

4) Da ultimo il Perro (Perro! perro! perro!) L'estrema attesa del passaggio del Samaritano

Ricordare La Tempesta di Giorgione. (Il soldato di guardia è il fratello Manolo, l'eroe).²

Colpisce la lucidità con cui l'autrice fissa i principali obiettivi «per il corso del romanzo», anche se non tutto approderà nel testo pubblicato nel 1982. Nella versione definitiva di *Aracoeli* il punto 4 risulta solo parzialmente realizzato. A El Almendral, dopo l'allucinato incontro con la madre, Manule si imbatte in un cane randagio, che «si crede rincorso da una pignatta sfondata che gli hanno legato alla coda» (A, p. 309), e lo chiama per tre volte col termine spagnolo, ma l'epifania delle altre figure non si compie: un Samaritano forse portatore di un estremo gesto di carità; e poi lo zio andaluso, il cui nome ancora oscilla tra Manuele, cassato, e Manolo – indizio che si tratterebbe di una carta ascrivibile alle fasi iniziali della redazione del romanzo – e

² V.E.1621/B3, c. 83r. Il brano è leggibile in S. Cives, *Elsa Morante senza i conforti della religione*, in G. Zagra, S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa*, Editore Colombo, Roma 2006, p. 65 e in G. Bernabò, *La fiaba estrema*, Carocci Editore, Roma 2012, p. 262. Sulle vicende redazionali del romanzo cfr. G. Zagra, *Il lungo viaggio di Manuele attraverso le carte manoscritte dell'Archivio Morante*, «OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-Novecentesca», XIII, 47, 2023, pp. 94-106. Rimando alla sezione *A quaranta anni da Aracoeli* di questo numero di OBLIO, da me curata insieme a Stefania Lucamante, per un aggiornato inquadramento critico e bibliografico sul romanzo. Per una visione di insieme di costanti della giovinezza che contribuiscono al repertorio tematico delle opere della maturità cfr. E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza Università Editrice, Roma 2019, pp. 75-109.

che avrebbe forse dovuto proteggere Aracoeli e Manuele, ritratti in una postura ispirata al capolavoro di Giorgione.

Nel continuo del lavoro Morante si è mantenuta di massima fedele, invece, ai propositi enunciati nei altri punti: la studiata alternanza degli «episodi del passato [...] col viaggio» che contraddistingue il racconto dell'io narrante Manuele; la «condizione quadrimensionale» che, intrecciando lessico einsteiniano e suggestioni filosofiche orientali, definisce il cronotopo del romanzo nei termini di una continua fluidità spaziotemporale al cui interno si consuma la «chiusura dei cicli»; la catabasi di un novello Orfeo, da identificarsi nel rovinoso percorso esistenziale di Manuele, che dissacra l'antico mito morantiano del poeta-eroe; il finale che, al di là delle diverse soluzioni adottate, trasmette effettivamente un senso di «fine del mondo», anche se può risultare non immediatamente chiaro in che modo una simile catastrofe dovrebbe veicolare, più specificamente, la rappresentazione della «decadenza e rovina della civiltà borghese».

In particolare, si tratta di comprendere come il «disfacimento» della figura materna di Aracoeli possa incarnare quella che Morante definisce una vendetta contro i «delitti collettivi», soprattutto riguardo al modo in cui l'inconsapevolezza della «creatura» andalusa si raccorda con una regia autoriale volta ad attribuire ai personaggi – Aracoeli, ma non di meno Eugenio, la zia Monda, lo stesso Manuele – una connotazione allegorica miratamente sociologica. In tale ottica, si dovrà in primo luogo rilevare che la rovina che si abbatte sul processo di imborghesimento di Aracoeli – da lei, nella sua ingenuità, incondizionatamente accettato – si presta senz'altro a raffigurare le conseguenze nefaste dell'inerme consegnarsi del mondo preistorico-contadino alla modernizzazione borghese. Tuttavia, per quanto sia un dato ormai unanimemente condiviso dalla critica che *Aracoeli* nasce anche dalla necessità di elaborare lo shock dell'efferato assassinio di Pasolini nel 1975 e che al suo interno agisce una certa 'pasolinità' ideologica, se ci limitiamo a quest'unica lettura cifrata, rischiamo di produrre un'interpretazione parziale del romanzo, più pasoliniana, appunto, che morantiana, inadeguata a cogliere le ambivalenze interne alla stessa classe borghese che Morante rappresenta.

Senza dubbio nella disgraziata fine di Aracoeli si può riconoscere un funesto effetto del sacrificio della sua poeticità di contadina e straniera nel grigio codice comportamentale dei Quartieri Alti, ma le tensioni sociali del romanzo possiedono un'articolazione più mossa rispetto al mero conflitto oppositivo tra modernità borghese e premodernità contadina. A ben vedere, l'avversario del mondo premoderno di cui Aracoeli è figura è tratteggiato in maniera tutt'altro che omogenea, né esso risulta compattamente teso alla sopraffazione delle classi subalterne, come mostra il destino di Eugenio Oddone Amedeo, non meno rovinoso di quello dell'amata sposa andalusa. Senza contare che il padre di Manuele appartiene alla «borghesia storica»³

³ E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino 1989, p. 37. D'ora in avanti le pagine delle citazioni dal romanzo saranno indicate di seguito al brano estratto.

piemontese, assai diversa da quella della classe dirigente romana dei Quartieri Alti, sebbene col trasferimento nella capitale Eugenio si sia almeno in parte a quest'ultima assimilato, condividendone il destino ferale nel caos della Seconda Guerra Mondiale. Nel romanzo il borghese vincente andrà quindi ricercato altrove, coincidendo piuttosto con il tipo rappresentato dall'oscuro faccendiere unitosi in matrimonio con la zia Monda: l'esponente di una variante borghese volgare e corrotta, le cui prime vittime non sembrano tanto i superstiti del mondo popolare – dal quale il *parvenu* peraltro proviene, testimoniando delle aspirazioni, tutt'altro che poetiche, di tale mondo – quanto i borghesi di vecchio stampo.

Civiltà contadina e borghesia *d'antan*, per così dire, sono entrambi travolti in una fine ingloriosa che però – e qui ci ricongiungiamo al punto di partenza – le *Note importanti* riconducono a una più generale visione apocalittica dell'umanità. È questo un tratto cruciale del romanzo: la fine di 'un' certo mondo è anche la «fine del mondo», e viceversa, secondo una peculiare coincidenza di visione antropologica e sociologica, di concezione degli esseri umani e di critica nei confronti della borghesia. Da questo punto di vista, *Aracoeli* possiede un doppio passo che già attraversava *Menzogna e sortilegio*, come bene ha notato Cesare Garboli:

La piccola, infima borghesia che ha così tanta parte nel romanzo – quell'oscura moltitudine di esseri subalterni che è così debitrice, nella formazione della Morante, alle instancabili letture giovanili di Kafka – è sentita dalla Morante da una parte come uno squallido formicaio, e dall'altra come lo stereotipo dell'umanità. Da una parte, questa infima borghesia forma nel suo insieme mobile e variegato una classe sociale storica; dall'altra essa è dilatata a società universale, sentita come il luogo promiscuo e irredento, ma fraterno, dove si gioca (e si gioca eternamente) il destino di tutti.⁴

Al di là delle ovvie differenze delle tipologie sociali rappresentate, comune appare nelle due opere la movenza universalizzante, che più specificamente in *Aracoeli* prende le mosse da quanto leggiamo nella conferenza del 1965 *Pro o contro la bomba atomica*, autentico manifesto della Morante più tarda:

La nostra bomba è il fiore, ossia l'espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono della città greca; il Colosseo dei romani imperiali; le Madonne di Raffaello, dell'Umanesimo italiano; le gondole, della nobiltà veneziana; la tarantella, di certe popolazioni rustiche meridionali; e i campi di sterminio, della cultura piccolo borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico. Non occorre, ovviamente, spiegare, che per *cultura piccolo borghese* s'intende la cultura delle attuali classi predominanti, rappresentate dalla borghesia (o spirito borghese) in tutti i

⁴ C. Garboli, *Menzogna e sortilegio*, in *Il gioco segreto*, Adelphi, Milano 1995, p. 41.

suoi gradi. Concludendo, in poche, e ormai, del resto, abusate parole: si direbbe che l'umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi.⁵

Per utilizzare una nota formula di Erwin Panofsky, si può affermare che per Morante la bomba atomica sia la forma simbolica dell'autodistruzione dell'umanità, una volta che la borghesia abbia definitivamente colonizzato le altre classi sociali per identificarsi con il genere umano *tout court*. Rispetto alla conferenza, che si rivolge genericamente alla borghesia «in tutti i suoi gradi» con un approccio poi ripreso nel *Mondo salvato dai ragazzini*, in *Aracoeli* l'obiettivo polemico si fa più articolato, teso a rappresentare il collasso di una stratificata classe sociale tra la metà degli anni Trenta e la metà degli anni Quaranta: uno spartiacque storico che irreversibilmente conduce all'irrealtà atomica nella quale si muove, «spatriato» (*A*, p. 167), Manuele adulto.

2. I Quartieri Alti

Sino ad *Aracoeli* Elsa Morante privilegia nella sua narrativa la rappresentazione di piccoli e piccole borghesi dalle modeste condizioni economiche, ma dalle grandiose – e deleterie – velleità personali. Se nei racconti giovanili si incontrano impiegati, istitutori, maestre, così come assistiamo a drammi di tradimenti e interni familiari segnati da inappagate ambizioni sociali,⁶ in *Menzogna e sortilegio* il *milieu* sociale piccolo-borghese si scontra con un'aristocrazia di origine feudale che vive i suoi ultimi fasti, in un'ampia casistica di situazioni narrative: dal «matrimonio d'interesse»⁷ della maestra Cesira alle ambizioni che Alessandra riveste per il figlio, dai capricci del 'giovin signore' Edoardo alle miserie dei De Salvi dopo che Francesco ha dimesso i suoi confusi ideali giovanili per impiegarsi alle poste. Anche nella *Storia* si registra una decisa presenza della piccola borghesia: nel nucleo familiare dei Mancuso il defunto Alfio di mestiere ha fatto il rappresentante, con «una certa semplice inclinazione agli intrallazzi», sebbene di scarso valore, essendo egli rimasto «sempre un affarista di poco conto, povero e zingarello»,⁸ mentre Ida è una maestra, come del resto i suoi genitori.

⁵ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di C. Garboli, Adelphi, Milano 1987, pp. 99-100.

⁶ Si pensi a racconti come *Romanzo del piccolo Bepi* («Novella», 30 ottobre 1933), *Giorno di compere* o *Festa da ballo* («I diritti della scuola», rispettivamente 12 maggio 1935 e 15 gennaio 1939).

⁷ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1994, p. 46.

⁸ Ead., *La Storia*, Introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino 1995, p. 35.

Non stupisce una simile predilezione. Come leggiamo in una scheda autobiografica del 1959-1960, Morante proveniva da «una famiglia piccolo-borghese: appartenente, cioè, per istruzione alla borghesia; e, per la povertà, al popolo basso»⁹ e conosceva bene i vezzi e le nevrosi di questo mondo.¹⁰ In particolare, l'autrice poteva trovare un modello a portata di mano per le caratterizzazioni di Cesira e Ida, ma anche di Nora, la madre di Ida, nella sua stessa madre Irma Poggibonzi, che era stata una maestra con trascorsi di giornalista e femminista dalle simpatie bolsceviche, nonché autrice dell'incompiuto romanzo *Il sogno*.¹¹ Non dimentichiamo poi che gli esordi poetici dell'autrice, sulla rivista «L'Eroica», avvengono all'insegna di un impasto *kitsch* di epigonismo romantico e vitalismo dannunziano, con una fascinazione per gli eroi che si trasmette anche ad alcune delle fiabe apparse sul «Balilla» nel 1932 e nel 1935.¹² A dimostrazione comunque dell'intenso percorso poetico e ideologico compiuto da Morante negli anni giovanili, una simile «età degli eroi»¹³ è da lei stessa umoristicamente parodiata nel racconto *Lettere d'amore*, apparso su «Oggi» il 29 luglio 1939 all'interno della rubrica autofinzionale *Giardino d'infanzia*.

In *Aracoeli* la piccola borghesia appare solo marginalmente, per le ragioni che si sono sopra ricordate: alla scrittrice interessa un discorso più ampio, che ha direttamente a che fare con «la fine del mondo»; di qui la scelta di concentrarsi sugli ambienti alto-borghesi della Roma mussoliniana. Emblematica al riguardo è la descrizione del palazzo in cui Aracoeli e Manuele si trasferiscono nel 1936, quando il bambino ha quattro anni, in seguito al matrimonio che ha regolarizzato la posizione dei suoi genitori – e non è un caso che la data coincida con l'anno di inizio della guerra civile spagnola:

⁹ C. Garboli - E. Morante, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, Mondadori, Milano 1988, p. XX.

¹⁰ Cfr. al riguardo il racconto inedito *I genitori*, di cui però si sono perdute le carte finali. Cfr. E. Porciani, *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Morante con sei storie e una poesia dell'autrice*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 134-145.

¹¹ Cfr. M. Morante, *Maledetta benedetta. Elsa Morante e sua madre*, Garzanti, Milano 1986. Per l'attività intellettuale di Irma Poggibonzi cfr. M. Beer, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento*, in E. Cardinale - G. Zagra (a cura di), «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 17, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma 2013, pp. 165-201.

¹² Cfr. M. Bardini, *Elsa Morante e «L'Eroica»*, «Italianistica», XLI, 2012, pp. 121-136; E. Porciani, *Il tesoro nascosto* cit., pp. 19-36.

¹³ E. Morante, *Aneddoti infantili*, Einaudi, Torino 2013, p. 20.

AI QUARTIERI ALTI.

Non ho mai saputo se il nome «Quartieri Alti» designasse propriamente un'altitudine geografica oppure sociale; ma è certo che molti cittadini romani, nel proferirlo, assumevano un'aria pomposa e quasi ghiotta di signorilità accreditata. E difatti i Quartieri Alti erano una sede favorita, in genere, dalle classi borghesi medie e superiori: specie nella zona «residenziale», dove appunto si trovava la nostra casa nuova. Era un ampio appartamento d'affitto, al terzo piano di un palazzetto costruito, forse, vent'anni prima nello stile di derivazione floreale, che ancora prevaleva nella zona. (A, p. 27)

I 'quartieri alti' sono i quartieri residenziali costruiti a partire dal 1870 sui colli romani, in precedenza aree rurali disabitate. Le carte del romanzo mostrano che in un primo momento Morante aveva esplicitamente situato la nuova abitazione di Manuele nel quartiere Prati,¹⁴ ma poi ha evidentemente preferito un'indicazione meno stringente e più satirica. Quello che infatti in prima istanza preme a Morante di rappresentare, a partire dai distinti luoghi quotidiani, è l'ottusità di una borghesia di livello medio-alto, attentissima ai codici di comportamento e snobisticamente chiusa nei propri privilegi, convintamente filofascista o comunque appartenente alla zona grigia del consenso. Indicativa in tal senso è la composizione del condomino, nella quale si può forse riconoscere il sottotesto gaddiano del *Pasticciaccio*, anche se tipica di Morante appare la mitopoiesi grottesca delle figure, affidata al maiuscolo:

L'appartamento sopra al nostro (quarto e ultimo piano – Attico) era intestato a un'*Eccellenza*, di cui non rammento il nome perché di rado avevo occasione di ascendere al quarto. Eppure, creo che l'intestatario fosse allora una celebrità: gran letterato, o simile, assunto alla Reale Accademia. Per nominarlo, al nostro portiere bastava dire con sussiego: L'ECCELLENZA.

Sotto di noi, al piano nobile, abitava la nostra padrona di casa: N. D. Lydia Zante, vedova anziana di un Generale. La sua targhetta si fregiava tuttora del grado: GENERALE, con in più altri titoli e onorificenze, cui sovrastava una coroncina.

Al primo piano teneva casa e ufficio il dott. Pacifico Milano, di professione notaio. Due porte: una, senza targhetta; e sull'altra un'ampia targhetta con la scritta: NOTARO.

E a noi dirimpetto, infine, abitava un signore celibe, che viveva solo. Il biglietto da visita, che sulla sua porta sostituiva la targhetta solita, portava scritto: GR. UFF. Dr. ORESTE ZANCHI. (A, p. 29)

¹⁴ Cfr. E. Fratocchi, *Microstoria e macrostoria in Aracoeli. Un percorso genetico e critico*, «OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-Novecentesca», XIII, 47, 2023, p. 109.

Il quadrilatero, per così dire, è ben definito: l'intellettuale integrato, l'ufficiale di carriera – qui defunto, cui sopravvive la vedova nata nobile, «dai Conti Ardengo» (A, p. 30) –, il professionista, il funzionario, tutte varianti di una classe dirigente formata nell'alleanza di cultura umanistica e potere sociale-politico. E vari sono gli episodi che Manuele riporta degli atteggiamenti cerimoniosi, al contempo boriosi e ridicoli, dei condomini, spia della loro incapacità di scorgere il baratro che li attende, ma anche della meschina spietatezza con cui sono pronti a escludere dal loro spazio vitale chiunque sia reputato privo di decoro e moralità. L'imborghesita Contessa, ad esempio, a onta delle sue origini, vuole ricevere l'affitto «personalmente nelle sue proprie mani» (A, p. 30) e ogni volta chiede, evidentemente senza alcun interesse, al piccolo Manuele, che accompagna la serva Zaira addetta alla funzione del pagamento: «“Notizie belle del tuo papà?”» (*ibidem*); dopodiché, gli regala una caramella Mou, serbando la carta per una raccolta da inviare «a una certa missione in Africa» e salvare così «l'anima di un pagano» (*ibidem*). Di lei Manuele ricorda anche che «parlava sempre con la bocca stretta, e senza mai sorridere, per non farsi le rughe sulla faccia, a quanto dicevano» (A, pp. 30-31) e si mormorava che persino dormisse con «sulle guance due fette di carne cruda fresca di macello» (A, p. 31). In effetti, pur «decrepita, manteneva la pelle liscia: però di una materia tombale, di colore giallastro come i papiri», su cui spiccavano gli occhiali neri, che indossava sempre, «come i ciechi» (*ibidem*): una descrizione che fa dell'ammuffita Contessa una perfetta allegoria di un mondo in dissoluzione, di lì a poco destinato a farsi polvere.

Di fronte all'ostentata superiorità dei vicini di casa, col suo candore mai del tutto educato all'ipocrisia borghese, Aracoeli si sente costantemente a disagio, rispondendo goffamente ai saluti e correndo con Manuele «a rifugiarsi dietro l'angolo del palazzo dove incominciava a ridere, fra l'ilarità e un timore sacro, come [...] due ladruncoli scampati al fattore dopo il furto di una mela» (A, p. 32). La beffa tragica della storia attende però i pomposi abitanti del condominio che, al termine della guerra, saranno «Tutti deceduti» (A, p. 312), come la nipote del portiere, con un certo sussiego, racconta a Manuele, tornato a Roma nella primavera del 1945. L'unica eccezione è l'Eccellenza, che tuttavia è non più che un morto vivente, emarginato per i suoi trascorsi fascisti e ridotto su una sedia a rotelle, cosicché quella che già era stata una «testa canuta, di una grossezza abnorme, e male incollata dentro le spalle, [che] gli stava sempre storta e reclina sull'ampio torace» (A, p. 32), è ormai del tutto «spiombata in avanti, da toccargli il petto con il mento» (A, p. 312).

Mentre la Contessa è stata ritrovata cadavere con le fette di carne sul viso e la dentiera in un bicchiere vicino al letto, sono stati in opposta maniera uccisi dagli eventi bellici gli altri due condomini, rappresentanti di due tipologie borghesi che Morante ha voluto stigmatizzare anche a rischio di apparire oggi al limite del *politically correct*. L'avarissimo notaio, medaglia d'argento nella Prima Guerra Mondiale ed esponente della borghesia ebraica che ha appoggiato l'ascesa del fascismo, è stato

deportato nei campi di concentramento e subito li «bruciato» (*ibidem*), nonostante le sue «proteste, proclamanti i suoi titoli e onorificenze di guerra» (*ibidem*). È stato invece «Giustiziato all'alba» (*ibidem*) a causa della sua attività di torturatore al servizio dei nazifascisti il Grande Ufficiale celibe, personaggio che al massimo incarna l'ipocrisia della sua classe di appartenenza. Dietro le apparenze dabbene si cela una viscida sessualità, rivelatasi a Manuele quando, negli ultimi giorni della sua permanenza a Roma, gli si era avvicinato vezzeggiandolo con un falsetto mellifluido e cercando di toccarlo. Manuele si era scostato bruscamente, con uno sguardo che «dovette mostrargli una tale, aperta repulsione» (*A*, p. 283) che anche l'uomo si era allontanato, ma non senza consumare una perfida vendetta:

Traguardò le mie fattezze in una sorta di esame sbrigativo, arricciando le labbra in una mossa di sfregio; e concluse, in tono dolciastro: «Peccato che sei brutto». Poi, fra i denti aggiunse:

«Non potrai fare il mestiere di tua madre» (*ibidem*)

3. *Un indegno borghese*

La famiglia di Manuele non appare del tutto omogenea all'ottusa borghesia romana che vive ai Quartieri Alti. Il padre di Eugenio, «alto magistrato di Torino, era un insigne maestro del Diritto, apprezzato in tutto il regno» (*A*, p. 36), proveniente dalla «borghesia storica [...] del Risorgimento italiano, tanto che qualche via, nel Piemonte, è ancora intitolata a loro» (*A*, p. 37) e quindi, si intuisce, fedele più al re che al duce. Niente di più preciso viene tuttavia rivelato riguardo ai Nonni paterni – con la maiuscola –, da Manuele soprannominati le «Statue Parlanti» (*A*, p. 301) dopo averne sperimentato la rigida austerità ottocentesca durante il suo soggiorno a Torino: «Per coscienza della mia indegnità, io qui taccio il nostro cognome» (*A*, p. 37), egli afferma con il consueto piglio autopunitivo. In questa volontà di mantenere l'anonimato, tuttavia, si può riconoscere una strategia autoriale simile a quella relativa alla cancellazione del nome del quartiere romano: a Morante preme più presentare la categoria sociale che non precisare dettagli.

L'indegnità di Manuele non comporta la fuoriuscita dalla sua condizione borghese, alla quale egli esplicitamente dichiara di appartenere, sebbene con un costante senso di inferiorità: «Almeno tu mi avessi fatto nascere dei loro, della loro classe. Invece m'hai generato borghese, che oggi significa servo» (*A*, p. 107), rimprovera ad Aracoeli nel suo delirio di «canuto Narciso che non crepa», perseguitato da «bulletti notturni stradaioi» (*ibidem*). Oppure si pensi al passo in cui egli menziona l'unica residua proprietà torinese ereditata dai Nonni, che le sue due anziane affittuarie

hanno trasformato in «una specie di dormitorio per immigrati maschi soli» (A, p. 52), provenienti dal Meridione: da un lato, «con tenerezza penosa» egli immagina, «addormentati in fila nei lettucci, quei giovani corpi di fatica» (*ibidem*); dall'altro, avverte tutta l'insanabile distanza che lo separa da una simile pienezza corporea: «Certo se mi presentassi a loro, anche loro mi riguarderebbero come un vecchio borghese, inutile, laido, loro sfruttatore e nemico» (*ibidem*). La contrapposizione implica anche l'impari confronto tra la «fatica» dei giovani operai e la propria inoperosità, dato che Manuele nella sua vita non ha mai veramente lavorato, se si eccettuano gli ultimi due mesi da impiegato avventizio nella scalcinata azienda editoriale Ypsilon. Si comprende, quindi, che l'indegnità di Manuele non solo si rivela nei rapporti di classe, riguardo a «ciò che allegri e feroci | gli uomini imparano bambini»,¹⁵ per citare Pasolini, la cui ombra indubbiamente aleggia nel passo – a conferma che il personaggio è, almeno in parte, a quest'ultimo ispirato –, ma è anche interna alla sua stessa classe borghese: perché oltre che nella percezione di una virilità degradata – dalla bruttezza, ancora prima che, nel contesto della sua educazione, dall'omosessualità –, Manuele trasgredisce i valori della classe di cui fa parte sul piano dell'improduttività lavorativa.

Varie sono le sfumature di una tale duplice indegnità. Il senso di inferiorità dello *status* borghese può darsi nella forma di uno sguardo romanzesco rivolto, dalla grigia prospettiva dei Quartieri Alti, all'avventurosità idealizzata degli eroi, come suggerisce la mitizzazione dello zio Manuel, morto combattendo nella guerra di Spagna – «Purtroppo, [...] dalla parte sbagliata» (A, p. 142), nelle parole della zia Monda –: «Su un punto non avevo dubbi: lui non era di classe borghese. Nella mia infatuazione infantile gli attribuisco i titoli per me, allora, più alti: doveva essere un bandito, un rivoluzionario, e, principalmente, un comunista» (A, p. 75). Su questa linea tematica dell'eroismo su cui torneremo tra poco a proposito di Eugenio, recuperando un *fil rouge* che arriva a ritroso sino ai sopra ricordati esordi giovanili dell'autrice; per il momento, è da rilevare che, quando deve esprimere la sua inferiorità sociale, Manuele ricorre a un termine molto significativo, la cui prima apparizione si registra nell'incontro, nell'osteria di Almeria dove si è recato a cena, con quello che definisce un «camionista loquace» (A, p. 60). Questi ripercorre confusamente la conquista di Malaga da parte dei fascisti italiani e Manuele teme di essere di essere considerato responsabile, in quanto borghese, di simili «misfatti» (*ibidem*):

(Non sarebbe certo la prima volta che io mi sento imputare dei più sanguinosi misfatti mondiali: dai campi di sterminio alle guerre imperialistiche, ai genocidi, alle torture poliziesche, all'assassinio del Che Guevara, ai golpe

¹⁵ P.P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, in *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, tomo 1, p. 834.

sudamericani, alle manovre della CIA. In più d'una occasione, a certe mie discolpe confuse, ho visto comparire in risposta, su care facce adolescenti, la già nota smorfia di rigetto che denunciava il mio marchio: *Razza borghese!* Inutile camuffarsi da convertito. Nessun battesimo potrebbe redimere questo peccato originale della mia carne [...] (A, pp. 60-61).

Che il commento sia posto fra parentesi autorizza a ritenere che si tratti di un passo in cui alla voce del narratore si sovrappone la voce d'autrice, intenta a trasporre nel romanzo, senza timore di apparire didascalica, le indicazioni fissate nelle *Note importanti* riguardo alla rappresentazione attraverso i personaggi dei «delitti collettivi» perpetuati dalla borghesia. Detto altrimenti, Morante sta qui ricordandoci che Manuele possiede anche una funzione allegorica, in linea con l'obiettivo di incarnare nei personaggi la crisi della loro classe sociale di appartenenza, che si definisce 'razza' per alludere all'impossibilità di mutarne il codice genetico.

Il termine ritorna in seguito nel racconto di uno degli episodi più dolorosi dell'infanzia del protagonista. Dopo che Aracoeli, in preda al suo incontenibile impulso sessuale, è scomparsa, Manuele fugge di casa e si spinge sino alla casa in cui ha intuito che la madre ha trovato rifugio; qui si imbatte in un «gruppetto di ragazzini del tipo stracceria suburbana» (A, p. 279) che staziona davanti al cancello dell'edificio. Preso da un subitaneo terrore all'udire dall'interno delle voci femminili, Manuele si slancia indietro «balbettando involontariamente ma-ma! ma-ma!» (*ibidem*) e cade miseramente sulle ginocchia, di fronte ai ragazzini che lo guardano «con aria di sufficienza e di estraneità razziale» (*ibidem*): sia per la goffaggine che per l'abbigliamento pulito da bambino di buona famiglia, compreso «il berrettino» (*ibidem*). Per esprimere la sensazione di vergogna il narratore ricorre nuovamente all'area semantica razziale: «D'un tratto, là, in mezzo, sentii la mia condizione borghese bruciarmi la pelle, come un marchio di razza inferiore» (*ibidem*).

Il riferimento alla razza enfatizza l'accanimento autopunitivo con cui Manuele esprime l'irreversibile colpa iscritta nel proprio corpo indegno. Vi si può riconoscere un residuo del lessico razzista di epoca fascista, dalle campagne coloniali all'alleanza con il nazismo, che appartiene all'io narrante come all'autrice.¹⁶ Tuttavia, gli esempi mostrano che il termine può essere ricondotto anche alla terminologia naturalista, come già 'eredità' in *Menzogna e sortilegio*: per alludere attraverso la *race*, non senza una sottile ironia, a una qualche tara della genia borghese che Manuele

¹⁶ Il termine appare già anche nelle *Lettere ad Antonio*: «Rileggo in questi giorni i Promessi Sposi, Che atmosfera misteriosamente gentile e solenne, che aria pura, che compagnia veramente aristocratica quella dei capolavori! Si sente veramente la *razza*, il dono indicibile in ogni pagina in ogni parola», E. Morante, *Diario 1938*, a cura di A. Andreini, Einaudi, Torino 1989, pp. 51-52.

sconta sulla propria carne, come se la sua desolazione esistenziale fosse l'effetto fisiologico di un tralignamento dei suoi familiari.

4. *La tara della razza borghese*

Aracoeli è sicuramente il personaggio del romanzo che più è stato studiato, sottoposto a molteplici analisi che hanno ampiamente mostrato come essa sia la straniera, la barbara, la preistorica, persino la Medea che uccide i propri figli, l'irriducibile altra che sconto nella degradazione malata del corpo il proprio assenso all'educazione al decoro borghese. Tuttavia, la predominante attenzione critica a lei rivolta rischia di offuscare il ruolo centrale del personaggio di Eugenio nella rappresentazione della borghesia in *Aracoeli*:

Di suo proprio nome di battesimo, mio padre si chiamava Eugenio con l'aggiunta di un secondo e di un terzo nome: Oddone e Amedeo. E sebbene, per la sua giovane età, come ufficiale appartenesse ancora ai gradi intermedi della Marina, nel palazzo e fra noi godeva dello stesso privilegio che fosse un Ammiraglio. Né questo era merito del suo *buon* cognome e delle sue (pure taciute) imprese; ma anche del suo aspetto – che, a detta di Zaira, «faceva luce» – e dei suoi modi, riservati, ma, insieme, naturali, fiduciosi e sinceri, che erano – sempre a detta di Zaira – «degni di un principe». [...] in lui faceva bellezza la statura alquanto più alta della media, con le spalle larghe sul corpo snello. E una certa rigidità quasi meccanica dei movimenti era un segno positivo del suo carattere risoluto, e insieme disciplinato. Lui pure, come la sorella, era biondo [...] il suo rossore non tradiva vergogna o imbarazzo; ma piuttosto uno straordinario candore interno che, scoprendosi agli altri, quasi li consolava. (*A*, p. 37)

La presentazione del padre è affidata allo sguardo obliquo della serva Zaira, che appare ammaliata, essa stessa consolata, dall'avvenenza e dal fascino dell'ufficiale. In primo luogo, Eugenio è biondo, ultima incarnazione di una serie di personaggi biondi che si diparte dal vagabondo di nome Andrea che fra il 1937 e il 1938 trapassa dalla prima versione di *Via dell'Angelo* a *Peccati*, ma anche trasmette qualche suo tratto epifanico al misterioso galeotto della *Via dell'Angelo*, il racconto pubblicato sul «Meridiano di Roma» il 14 agosto 1938, per poi ricomparire nel Tit delle *Bellissime avventure di Caterì dalle treccioline* (1942) e soprattutto nell'Edoardo Cerentano di *Menzogna e sortilegio* (1948) e nel Wilhelm Gerace dell'*Isola di Arturo* (1957). Se in questi ultimi, più noti, casi i capelli biondi si abbinano a un narcisistico *status* di *beau sans merci*, in Eugenio essi contribuiscono piuttosto a connotare, in una corri-

spondenza di attributi esteriori e interiori, il suo «candore»: quell'ingenuità consolante che emana dalla sua figura come un residuo di allegria infantile.

Questo primo aspetto si intreccia con un altro decisivo tratto di Eugenio, nel quale giunge a compimento una diversa costante di lungo corso di Morante: le sue «imprese», di cui pure egli, educato alla sobrietà, non fa sfoggio, lasciano riconoscere il suo predestinato eroismo. Qui entra in gioco prepotentemente un tema che abbiamo già lambito e che attraversa tutta l'opera morantiana subendo un progressivo abbassamento, lungo un percorso in cui le disillusioni di Arturo e il rovesciamento comico dei ragazzini che salvano il mondo preludono alla più decisa palinodia degli ultimi due romanzi. Nella *Storia* assistiamo alle morti al contempo tragiche e assurde dei due biondi soldati semplici Gunther e Giovannino, ma è in *Aracoeli* che la degradazione dell'eroe si compie, avendo il racconto, tra i suoi obiettivi, anche quello precipuo di decostruire il destino eroico di Eugenio.

Ciò avviene in primo luogo dal punto di vista di Manuele, che sin da bambino manifesta il proprio disagio nei confronti di un padre rimasto sostanzialmente estraneo, innestatosi nei suoi rapporti familiari solo con l'approdo ai Quartieri Alti e incapace di stabilire con il figlio un effettivo contatto affettivo e fisico:

[...] fra il suo corpo e il mio si era stesa (e s'infittiva con la mia crescita) una nebbia confusa: pari a quella, appunto, che vela ai mortali le apparizioni sfavillanti dei Superni. Forse, una nebbia simile avrà circonfuso, agli occhi degli Aztechi, i primi bianchi sbarcati nel loro regno. La sua razza era diversa dalla nostra. E i suoi stemmi allogeni agivano su di me come esorcismi contro il peso della sua presenza fisica. Stemmi o stigmi? Uno era la PATERNITÀ [...]. E un altro era la VIRILITÀ, Di questa io vedevo, in lui, il campione adulto: e la VIRILITÀ adulta, già fino da allora, a me provocava un senso di separazione forzosa, come a un piccolo Giudeo del Primo Secolo la persona di un Romano. A coronare il suo fastigio biondo-rame c'erano poi le sue azioni belliche, per ora necessariamente occulte, di cui si bisbigliava. Però anche il suo eroismo per me rimaneva, come il suo grado e la sua divisa, un simbolo astratto della sua cittadinanza iperborea. Nel mio concetto, Eugenio Ottone Amedeo s'iscriveva a un Gotha esoterico, di là da ogni emulazione o imitazione, e anche da ogni familiarità. (*A*, p. 184).

Agli occhi del bambino, le imprese del padre si cristallizzano in una dimensione arcana e sacrale, separate da una distanza incolmabile, per esprimere la quale Morante ricorre a una similitudine di area giudaica che ci riporta nei territori della *Storia* – e si noterà il ricorso anche in questo passo al termine 'razza' per indicare l'inarrivabile concentrazione in Eugenio di «stemmi o stigmi» patriarcali, irrimediabilmente rafforzata dall'incongrua raccomandazione che rivolge al figlio in procinto di trasferirsi dai Nonni a Torino: «E comportati virilmente» (*A*, p. 284). Ciò non

significa che il figlio non abbia nell'infanzia mitizzato il padre, anzi il Comandante, come Manuele adulto continua a chiamarlo, ma, come suggerisce l'epiteto, si tratta di un mito negativo, nutrito di sofferto disorientamento e impossibile emulazione, laddove l'eroe positivo, come si è visto, è rappresentato dalla figura avventurosa dello zio Manuel, proiettato nel regno sublimante della fantasticherie infantile – un regno, comunque, che non sarà risparmiato dalle future umiliazioni.¹⁷

Il fallimentare rapporto tra Eugenio e Manuele, che afferma non a caso di non essere «mai stato figlio di un padre» (*A*, p. 183), non esaurisce lo spettro della caduta dell'eroe nel romanzo, la quale, oltre che al misconoscimento del figlio, si dovrà imputare a una complementare causa, tutta interna al personaggio – e qui risiede la tara della sua «razza», che si trasmette, incurabile, a Manuele. In una pagina in cui il narratore si rivolge direttamente alla madre Aracoeli, leggiamo: «Tu non volevi casarti con nessuno. Fin quando al tuo sedicesimo anno, arrivò il bel Marinaio, il Caballero esotico» (*A*, p. 104). È l'inizio del romanzo d'amore fra la ragazza andalusa e il biondo Eugenio, che comporta per entrambi un reciproco discostamento dal proprio destino segnato: entrambi sfuggono alle aspettative del loro ambiente sociale per seguire le ragioni di un sentimento che non è meno amoroso che carnale. Le conseguenze nefaste di un tale discostamento sono state più indagate a proposito di Aracoeli, ma non di meno riguardano Eugenio, il cui candido romanticismo incrina irreversibilmente il suo destino di eroe: come fosse in atto una feroce sostituzione del romanzo di avventure, dove abitano appunto gli eroi, con un romanzo rosa, incentrato sulla trama del bell'ufficiale che rapisce la povera fanciulla.

Se nel finale di *Aracoeli* troviamo, al posto di quella «certa rigidità quasi meccanica dei movimenti che era un segno positivo del suo carattere risoluto, e insieme disciplinato», il totale disfacimento fisico e morale di Eugenio, ciò dipende anche dal «colpo finale» (*A*, p. 318) del tradimento del re in occasione dell'Armistizio, ma prima di tutto da quel gene entropico in cui consiste la forza della sessualità. Per questo, seguendo il doppio passo antropologico e sociologico di *Aracoeli*, si può leggere l'infrazione rovinosa del destino eroico-virile-patriarcale di Eugenio nel segno della *hamartia* di cui parla Aristotele nella *Poetica* a proposito dei personaggi tragici: di contro al suo destino Eugenio commette un errore – innamorarsi di Aracoeli – ed è questo che lo condurrà al proprio sfacelo. Dal *côté* allegorico Morante compone un

¹⁷ L'episodio chiave è rappresentato dalla fuga di Manuele ragazzino dal collegio della campagna piemontese, in cui l'hanno mandato i Nonni per sottrarlo alla furia dei bombardamenti su Torino, per unirsi ai fantomatici partigiani: «La morte degli eroi: questa era la mia! Compagni e uguali come nel nome, io Manuele il brutto e Manuel il bellissimo! Il Valalla serrano della mia invenzione mi spalancava le sue luci oltremarine di sopra ai banchi di nebbia» (*A*, p. 145). Manuele finirà nelle grinfie di due ladruncoli che, simili al Gatto e la Volpe di collodiana memoria, si prenderanno gioco della sua educata ingenuità.

ulteriore tassello della rappresentazione della «decadenza e rovina della civiltà borghese» posta al centro di *Aracoeli*: in linea, a ben vedere, con quanto scriveva in un appunto del 30 agosto 1968 a proposito di Freud che «non ha avuto il tempo di capire che il rapporto sessuale è, a sua volta, il simbolo di qualche altra cosa».¹⁸

Lo stillicidio esistenziale del Comandante segue la morte che si è abbattuta durante la guerra sui suoi genitori, i quali, trasferito Manuele all'«infittirsi dei bombardamenti su Torino» (*A*, p. 305) in un collegio-convento in campagna, «con volontà risoluta, rimasero nella casa di città, alla guardia dei loro tesori (codici, onorificenze, memorie, albi, parrucche). E là pochi mesi dopo morirono, schiacciati nel crollo dei loro muri» (*ibidem*). Anche i Nonni, cioè, si aggiungono al novero dei «Tutti deceduti» dei Quartieri Alti, con la variante però che, a differenza dell'ottusità dei condomini romani, questa «forse era stata la loro intenzione riposta» (*ibidem*), come sospetta Manuele immaginando che essi in qualche modo presentissero la scomparsa del loro mondo. Sicuramente, con i Nonni scompare un sistema educativo che, sulla base della sua esperienza torinese, il narratore descrive nei termini di una «severità [...] formalistica laica metodica austera implacabile maschia e agghiacciante» (*A*, p. 306), mentre alle donne i «sistemi di educazione ottocenteschi» (*A*, p. 189) riservano insegnamenti come «la scienza dei lavori femminili (punti maglie ricami ecc.)» (*ibidem*) che la zia Monda trasmette ad Aracoeli affinché prepari il corredo in attesa del suo secondo parto.

Una simile rigida divisione di ruoli e funzioni tra maschile e femminile sembra però aver prodotto un comune effetto paradossale nei due figli del notevole piemontese, dato che sia Raimonda che Eugenio, vittime, in definitiva, di un'educazione oppressiva che costituisce la primaria tara della loro genealogia borghese destinata a ricadere su Manuele, hanno sviluppato entrambi un'imprevista propensione alla trasgressione erotica. In questa direzione, il personaggio della zia Monda non è infatti semplicemente quello della comprimaria zitella ultraquarantenne, come la conosciamo per la maggior parte del romanzo, che «portava la sua verginità senza amarezza e serenamente, quasi felice nella sua solitudine casta» (*A*, p. 33) e nella sua devozione per il fratello:

[...] nell'interno profondo, dentro dentro il suo corpo disarmonico, la zia Monda in realtà manteneva, come il motivo, di una canzonetta, un suo sogno romanzesco di ragazza. Sempre dalla stessa Zaira fu espresso, una volta, il parere che essa *aspettava il Principe Azzurro* [...] è dato figurarsi, da vari segni, che nei suoi pensieri egli dovesse rassomigliare a certi Grandi dell'epoca, nei quali s'incarnava, secondo lei, la vera possanza virile; e a cui le sembrava dolce sottomettersi e consacrarsi come una schiava, sul modello delle eroine di Eleonora Glyn. Senza dubbio essa fu innamorata di Mussolini, presente nelle sue stanze – e su fotografie magnificamente incorniciate – in pose solenni e in vario costume [...] come pure in seguito fu innamorata del Generalissimo

¹⁸ C. Garboli - E. Morante, *Cronologia* cit., p. LXXXI.

Franco. E forse si sarebbe innamorata altresì del Generalissimo Stalin, se non glielo avesse vietato il terrore e l'orrore verso i Comunisti. (*A*, p. 34)

La serva Zaira, appartenente a quel tipo di servitori che introiettano, irrigidendolo, il sistema di valori dei loro padroni, non condivide una simile passione per Mussolini, che considera «un arrivato, e non dunque un vero signore, ma un abusivo!» (*A*, p. 36). In effetti, nella sorella di Eugenio si assiste a una bizzarra congiunzione di sogni romantici e attrazione per i maschi portatori di una virilità ostentata e persino taurina, se così si può dire, che trovano in Mussolini il più tipico rappresentante. È questo il sotterraneo gene entropico di carattere erotico che agisce dentro di lei e spiega perché, quando Aracoeli subisce la sua metamorfosi, la signorile zia Monda, che di tutti chiede «*Come nasce?*» (*A*, p. 26) per stabilire l'appartenenza o meno alla società dabbene, abbia uno «strano [...] contegno» (*A*, p. 261) nei confronti della cognata: «non sembrava destarle indignazione o scandalo (come ci si sarebbe aspettati da lei) ma piuttosto una trepidazione affascinata, e quasi un'umiltà ammirativa» (*ibidem*). In realtà, una simile ambivalenza è il sintomo – presentimento, ma anche indice patologico – della degradazione che prende forma con il suo inaspettato matrimonio: una «catastrofe» agli occhi dei Nonni (*A*, p. 304), che ben presto scoprono che il «tizio non aveva né titoli né famiglia degni di menzione», mentre le «sue basi finanziarie erano di natura nebulosa» (*ibidem*). Ben chiare, invece, sono a Manuele le ragioni dell'attrazione della zia per quello che, da una foto da lei inviata ai genitori, si rivela «un individuo corpacciuto in camicia nera [...] trasudante un superiore prestigio» e dallo sguardo di «iattanza quasi truce» (*ibidem*): «non era difficile notare una sua modesta appartenenza a quella razza propria dei Duci e dei Caudilli a cui s'ispirava il Principe Azzurro della zia Monda» (*ibidem*).

Non è del tutto pleonastico evidenziare l'ulteriore ricorrenza del termine 'razza': perché di nuovo, attraverso Manuele, Morante vuole mostrare come all'interno della specie borghese si articolino diverse varianti, tra le quali, nel caos della guerra e del rivolgimento sociale che ne segue, è quella opportunistica e volgare incarnata dal marito della zia Monda a risultare vincente, prevalendo nella *struggle for life* del periodo. Non stupisce, quindi, che, rientrato a Roma dopo la fine della guerra, Manuele ritrovi la zia «invecchiata» (*A*, p. 313) e mutata in una figura grottesca, dai boccoli medusei «non più biondicci, ma di una tinta castagno-purpurea» (*ibidem*), così come il suo elegante appartamento si è trasformato in una sorta di magazzino maltenuto, pieno di cicche e ingombro di merci di ogni tipo. Dell'antico buon gusto della zia non sembra essere sopravvissuto nulla, né nel contegno né nell'abbigliamento, così come esemplificativa di una nuova inelegante ostentazione è la targhetta dell'uscio di casa, non più intestata a lei, «ma a un *dott. X.Y.*, con l'aggiunta *e Signora*, oltre a una coroncina sovrastante» (*ibidem*), che è lo stemma della Nonna, mai in precedenza utilizzato. Al contempo, Manuele è stupito dalla devozione della zia al marito, che sta vigorosamente russando

in una stanza attigua: «ogni e qualsiasi oggetto di appartenenza maschile che essa incontrava per la camera (perfino quei panni sporchi raccattati da terra) si levava, nelle sue mani, a una rara sacralità, come fosse un calice d'altare» (*A*, p. 315). Ma non è che l'antico sogno della schiavitù d'amore finalmente realizzato, nel quale si intravede, a compimento dell'itinerario sociologico del romanzo, il gusto masochistico delle specie estinta di fronte alla 'razza' borghese dominante, destinata, nella prospettiva di Morante, a essere l'orrenda protagonista dell'irrealtà atomica.

5. *Allegoria sociologica e antropologia tragica*

In un altro segmento di *Pro o contro la bomba atomica* leggiamo:

[...] la grande arte, nella sua profondità, è sempre pessimista, per la ragione che la sostanza reale della vita è tragica. La grande arte è tragica, sostanzialmente, anche quando è comica (si pensi al *Don Chisciotte*, il più bello di tutti i romanzi). [...] Il movimento reale della vita è segnato dagli incontri e dalle opposizioni, dagli accoppiamenti e dalle stragi. Nessuna persona viva rimane esclusa dall'esperienza dal sesso, dell'angoscia, della contraddizione e della deformazione. E le alternative del destino sono la miseria o la colpa, la diserzione o l'offesa.¹⁹

Una prima linea di continuità fra questo passo e *Aracoeli* sembrerebbe imperniata sulla circostanza che per l'umanità colonizzata dalla borghesia della bomba atomica non esiste più questo tipo di tragicità: un punto di vista vicino al saggio sul *Narratore*. *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, tradotto nel 1962 in *Angelus novus*, nel quale Walter Benjamin riflette sulla perdita del senso dell'esperienza nella modernità. I «delitti collettivi» della borghesia hanno mutato la tragicità della «sostanza reale della vita» nella mostruosità grottesca dell'irrealtà, in cui all'esperienza della separazione si è sostituita la vacuità dell'alienazione: «*Alienati*, poi anche nel senso della negazione definitiva; poiché per la via della irrealtà non si arriva al Nirvana dei sapienti, ma proprio al suo contrario, il Caos, che è la regressione infima e la più angosciosa».²⁰ Quello che all'inizio abbiamo chiamato doppio passo di *Aracoeli* consiste quindi anche nel rappresentare una doppia correlata responsabilità della borghesia: avere colonizzato l'umanità conducendola sulla rotta dell'istinto di morte e avere reso una parodia alienata il «movimento reale della vita». Per questo, quello del romanzo è un tragico degradato, venato di un comico che si dà sotto forma di corrosione grottesca e impietosa

¹⁹ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, a cura di C. Garboli, Adelphi, Milano 1987, p. 107.

²⁰ Ivi, p. 104.

delle relazioni e dei sentimenti, a partire da quelli del narratore, che non risparmia per primo se stesso.

Non tutto però, a scavare nelle venature più sottili del romanzo, sembra obbedire in *Aracoeli* all'equilibrio ricercato da Morante fra critica sociale e visione tragica dell'umanità. A tratti sembra prendere il sopravvento un versante più generalmente antropologico, come quando Manuele afferma: «Vivere significa: l'esperienza della separazione» (*A*, p. 17), per poi continuare: «Il 4 novembre di 43 anni fa, ore tre pomeridiane. È il giorno e l'ora della mia nascita, mia prima separazione da lei, quando mani estranee mi strappano dalla sua vagina per espormi alla loro offesa» (*ibidem*). Posta in questi termini, la sua vicenda appare paradigmatica di una condizione umana costitutivamente destinata al «movimento reale della vita», vagante tra «la miseria [e] la colpa, la diserzione [e] l'offesa», come leggiamo nel testo della conferenza del 1965: come se l'autrice oscillasse di fondo tra una visione tragica, esistenziale ed esistenzialista, dei destini umani, a prescindere dalle contingenze storiche e sociali, e una visione, più circostanziata e legata all'orrore per la devastazione borghese dell'umanità, prossima alla polemica di Pasolini contro la mutazione antropologica.

Da una simile oscillazione potrebbe derivare quello che sostanzialmente è il doppio finale di *Aracoeli*: l'incontro visionario con la madre a El Almendral, all'insegna di una visione estrema della tragicità della condizione umana, dove ««[...] non c'è niente da capire»» (*A*, p. 308), e l'ultimo incontro col padre nella Roma dell'immediato dopoguerra, nel quale precipuamente appare il tema della caduta della «civiltà borghese». Un doppio finale che, non a caso, si presta a una doppia interpretazione: da un lato, sviluppandosi a ritroso nell'arco di trenta anni, bene rende la 'quadrimensionalità' del racconto ricercata da Morante, sancendo la coincidenza di «fine del mondo» e fine di un mondo; dall'altro, potrebbe lasciar trapelare qualcosa di simile a quanto Pasolini imputava alla *Storia*: l'innestarsi di una 'ideologia decisa', di marca più sociologico-politica, su di una 'ideologia reale', improntata alla visione tragica dell'umanità.²¹ Quello che è certo è che in *Aracoeli* una simile ambivalenza sarebbe da intendersi anche come un estremo atto di amore dell'autrice verso chi le aveva rivolto una simile critica.

²¹ Più precisamente, riguardo alla *Storia*, secondo Pasolini si riconoscono nella *Storia* una «ideologia reale» e una «ideologia decisa»: la prima «consiste nella morte vista come fenomeno che riduce a scherzo la vita: ma a uno scherzo bellissimo, struggente, degno di essere vissuto, anche nelle sue inevitabili brutture», P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. II, Mondadori, Milano 1998, p. 2105; la seconda è quella che contrappone il Bene della vita al Male della Storia, rivelando nel manierismo della rappresentazione dei maschi e degli animali e nell'elementarità dell'umorismo, «un'estrema debolezza e fragilità nel momento in cui viene tradotta in termini di romanzo popolare, applicata, volgarizzata». Ivi, p. 2106.

*Oltre la forma:
riconfigurazioni romanzesche in Aracoeli e Petrolio*

Maria Claudia Petrini
(Università dell'Aquila)

Aracoeli, pubblicato nel 1982, e *Petrolio*, iniziato negli anni Settanta e rimasto incompiuto a causa della morte dell'autore, si collocano all'estremo più tardo dell'arco cronologico d'indagine di questo volume e rappresentano due reazioni distinte al venir meno della possibilità di un'epopea borghese. Infatti, se il romanzo moderno nasce in profonda connessione con lo sviluppo della borghesia, quando essa inizia a mutare il genere romanzesco non può che accogliere in sé delle metamorfosi. A cambiare non è soltanto l'oggetto della rappresentazione ma sono anche le modalità narrative ed espressive. Sono gli anni dello sperimentalismo, delle neoavanguardie e delle poetiche postmoderniste, eppure «le nuove maniere non hanno più la forza di modificare il repertorio dei modi condivisi e non riescono più a diventare istituzioni».¹

L'intenzione di questo contributo è quella di indagare comparativamente *Aracoeli* e *Petrolio*, mettendo in risalto come la stessa esigenza di rispondere alla crisi del romanzo abbia dato vita a due opere molto diverse seppur poggiate su fondamenti analoghi. Morante e Pasolini percorrono, attraverso i loro ultimi testi, delle vie difficili da 'localizzare' all'interno del panorama letterario: costeggiano soltanto e, talora, intersecano le strade battute dai loro contemporanei.² Tantoché Fortini a proposito di *Aracoeli* ha affermato: «E se ora mi si chiedesse quale luogo questo libro occupi nella nostra letteratura contemporanea, il rifiuto di risposta – quale certo anche la Morante opporrebbe – non sarebbe solo un pur giustificato gesto di fraterno orgoglio

¹ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 358.

² Per il rapporto con l'avanguardia e la neoavanguardia cfr. A. Bertoni, *Pasolini e l'avanguardia*, «Lettere italiane», 1997, 3, pp. 470-480; V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002; G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, il Saggiatore, Milano 1995, p. 209.

ma uno di stretto dovere intellettuale a fronte di un'opera tanto solitaria». ³ Anche *Petrolio* risulta essere un romanzo alquanto 'irregolare' rispetto a quelli scritti negli stessi anni, ⁴ presentandosi come un'opera «ambigua e perturbante» ⁵ caratterizzata da un'«intenzione di senso modernista» ⁶ e allo stesso tempo da «tratti vistosamente postmoderni». ⁷

Prima di procedere con l'analisi dei due romanzi, conviene però fare riferimento ad alcuni testi non finzionali di Morante e Pasolini che attestano la loro cognizione del cambiamento avvenuto all'interno del ceto medio borghese, alla cui affermazione è connessa la necessità di riconfigurare la forma romanzesca. Nella rubrica «Il caos» Pasolini parla della suddetta classe sociale in questi termini:

io per borghesia non intendo tanto una classe sociale quanto una vera e propria malattia. Una malattia molto contagiosa: tanto che ha contagiato quasi tutti coloro che la combattono: dagli operai settentrionali, agli operai immigrati dal Sud, ai borghesi all'opposizione, ai "soli" (come son io). Il borghese – diciamo spiritosamente – è un vampiro, che non sta in pace finché non morde sul collo la sua vittima per il puro, semplice e naturale gusto di vederla diventar pallida, triste, brutta, devitalizzata, contorta, corrotta, inquieta, piena di senso di colpa, calcolatrice, aggressiva, terroristica, come *lui*. ⁸

Elsa Morante, d'altro canto, in un suo saggio pubblicato all'interno della raccolta *Pro o contro la bomba atomica* e nella *Lettera aperta ai giudici di Braibanti* fa riferimento alla borghesia attraverso delle frasi molto pregnanti che esprimono una forte carica polemica. L'autrice parla di «mostri delle frustrazioni piccolo-borghesi, accaniti» che «continuano a infestare il mondo» ⁹ e della società borghese contemporanea come di «un aggregato di cellule cadaveriche, senza nessun legame vivo col corpo

³ F. Fortini, *Aracoeli*, in *Idem, Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 247.

⁴ Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 54-55; C. Verbaro, *La storia al tempo del postmoderno. Su Petrolio di Pier Paolo Pasolini*, «Allegoria», 2014, 69-70, pp. 244-254; B. Pischetta, «*Petrolio*», una significativa illeggibilità, «Studi novecenteschi», 2000, 59, pp. 161-185.

⁵ Donnarumma, *Ipermodernità* cit., p. 55.

⁶ Ivi, p. 54.

⁷ *Ibidem*.

⁸ P. P. Pasolini, «Il caos», 1968, 32, in *Idem, Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1097.

⁹ E. Morante, *Sull'erotismo in letteratura*, in *Eadem, Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 2013, p. 91.

reale del mondo».¹⁰ Entrambi gli autori, quindi, riflettono sulle criticità connesse al profilarsi di questa nuova borghesia e per definirla si rifanno al campo semantico del mostruoso e dell'orrendo, proponendo delle immagini che rimandano all'idea di decomposizione e svilimento. Ma questa concezione della borghesia come si lega agli ultimi romanzi di Morante e Pasolini? Secondo Fortini la relazione tra i cambiamenti in atto nella società e l'opera morantiana è diretta, tantoché definisce *Aracoeli* «come un irrefrenabile tremito di raccapriccio per quel che nell'ultimo decennio siamo divenuti»¹¹ e riscontra nel romanzo un tentativo di «svolgere quanto nei suoi ultimi mesi Pasolini diceva per la “bruttezza” discesa sui “ragazzini”». ¹² Fortini non solo sottolinea il legame tra l'ultimo romanzo morantiano e le trasformazioni sociali, ma fa anche riferimento all'affinità tra la riflessione dell'autrice e quella di Pasolini, mettendo in luce un terreno comune tra i due. Anche *Petrolio*, infatti, si presenta come testo profondamente connesso alla mutazione antropologica e come tentativo per fare i conti con le contraddizioni insite nella nuova borghesia.

Ora, quali sono i cambiamenti messi in atto a livello formale con *Aracoeli* e *Petrolio*? Per individuare le modalità attraverso cui Morante costruisce il suo ultimo romanzo, è utile partire da alcuni appunti conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, già analizzati da Cives in *Elsa Morante “senza i conforti della religione”* e ripresi da Bernabò ne *La fiaba estrema*.¹³

NOTE IMPORTANTI

per il corso del romanzo

N.B. I vari episodi del passato (es. prostitute, Giulietto ecc. come pure i successivi eventi sulla famiglia e Aracoeli) – vanno sparsi meglio, in forma di continuo interludio, inframezzati col viaggio (in una sorta di condizione quadrimensionale) – Studiarne meglio le varie posizioni nel corso del racconto – La storia di Aracoeli sia data tutta a frammenti – mai troppo estesi – Il finale deve dare il senso della fine del mondo.

Significati – La discesa di Orfeo agli inferi – (Aracoeli) creatura che si vendica (inconsapevolmente) dei delitti collettivi con la propria degradazione e distruzione – Decadenza e rovina della civiltà borghese – Le madri e la morte – Chiusura dei cicli (nelle 4 dimensioni) – La fine del mondo – ecc.¹⁴

¹⁰ E. Morante, *Lettera aperta ai giudici di Braibanti*, «Paese Sera», 17 luglio 1968.

¹¹ Fortini, *Aracoeli* cit., p. 241.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. S. Cives, *Elsa Morante “senza i conforti della religione”*, in G. Zagra e S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante*, Colombo, Roma 2006, pp. 49-65; G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2012, pp. 262-263.

¹⁴ C. 83 Da V.E.1621/B.3.

Innanzitutto, Morante scrive «Decadenza e rovina della società borghese» sottolineando la centralità che questo aspetto ha nella stesura del romanzo e la volontà di rappresentare il mondo borghese proprio nel suo sfaldamento. Ma ciò che si vuole mettere in evidenza a proposito di queste note è, principalmente, l'uso della parola «frammenti», che assume una valenza doppia nell'ambito di questo contributo: per il ruolo che riveste nella comprensione di *Aracoeli* e in quella di *Petrolio*.

Dall'appunto numero uno emerge l'intenzione di disgregare l'unitarietà del racconto della vita di Aracoeli in sequenze da collocare in varie posizioni, andando a incidere sulla scansione temporale e a incrinare la linearità degli eventi con conseguenti distorsione della struttura narrativa e fluidificazione testuale. A tal proposito Garboli ha notato: «Un tempo "attuale" – il 1975 – s'interseca ai piani del passato e ai ricordi del vissuto. Questo vissuto è un romanzo morantiano rotto, sconvolto, frantumato, deriso; i pezzi di vetro che lo compongono riflettono i rottami di un antico universo».¹⁵ La distorsione della dimensione temporale, però, non sembra consistere unicamente nella dispersione di frammenti di storia all'interno del flusso della narrazione o limitarsi ai rimandi ad avvenimenti passati. Nell'ultima pagina del romanzo si realizza una sorta di cortocircuito: il passato e il presente si sovrappongono nell'utilizzo reiterato dell'avverbio «oggi» riferito, però, a due dimensioni temporali differenti: l'una relativa alla seconda fuga dal collegio del tredicenne Manuele e alla visita al padre, l'altra al 1975, anno del viaggio verso *El Almendral*.

Mai finora nel corso del tempo avevo amato costui. Ma durante la mia visita su all'interno 15 *oggi*, mentre mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore. [...] Questa spiegazione inaudita arriva, invero, con troppo ritardo. [...] Sopravvenne, di fatto, nell'autunno 1946, più di un anno dopo lo scoppio di quel pianto; e fu alla notizia inattesa che il Comandante era morto. Non piansi affatto alla notizia: nemmeno una lagrima. Però sull'istante fui morso da quella stessa, identica sensazione già provata su quella via traversa di San Lorenzo: come di un pungiglione di vespa grossissima, che dal collo mi penetrasse fino in fondo alla gola. Io non intesi, allora, il richiamo del doppio segnale; mentre *oggi* mi chiedo se quella nuova, piccola belva sanguinaria, perfetta gemella dell'altra, non fosse per caso una sua messaggera postuma, inviata a suggerirmi, col suo pungiglione, il motivo innominato di quel mio pianto.¹⁶

¹⁵ C. Garboli, *Aracoeli*, in *Idem, Il gioco segreto*, Adelphi, Milano 1995, p. 199.

¹⁶ E. Morante, *Aracoeli*, in *Eadem, Opere* [1990], vol. II, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, Milano 2012, pp. 1453-1454 (corsivo mio).

Si tratta di un'interferenza tra piani temporali diversi, realizzata per spiegare la connessione che sussiste tra due eventi: il pianto di Manuele dopo la visita al padre e quello analogo sopravvenuto alla morte di quest'ultimo. I due fatti diventano comprensibili soltanto durante il viaggio di Manuele, nella dimensione indicata con il secondo «oggi», nel momento in cui il personaggio rimette insieme dei frammenti apparentemente slegati, superando il principio di causalità diretta e interrogando più profondamente i dati della realtà.

Tornando al termine «frammento», si può affermare che più che per lo studio di *Aracoeli* è fondamentale per comprendere *Petrolio*. Leggendolo, infatti, ci si trova davanti a una serie di appunti che altro non sono che frammenti derivati da due possibili interi: quello del libro che Pasolini avrebbe voluto terminare e che si è interrotto a causa della sua morte e quello dell'opera che il romanziere avrebbe realizzato se non avesse scelto di lasciare dei vuoti, nei quali si condensa «la potenza della lacuna, del non detto, della pagina bianca e della parola sospesa».¹⁷ Se Morante disperde i vari episodi della storia della madre andalusa lungo tutto l'arco della narrazione, lasciando la possibilità al lettore di ricomporre integralmente la vicenda, Pasolini frammenta la forma stessa della sua opera creando tante piccole unità – gli appunti – che pur lette nella loro giustapposizione non permettono di ricostruire un intero omogeneo.

L'operazione messa in atto da Pasolini è sicuramente più estrema e scopertamente dichiarata di quanto non lo sia quella morantiana. Nell'Appunto 37 il narratore palesa la sua decisione che «è quella non di scrivere una storia, ma di costruire una forma (come risulterà meglio più avanti): forma consistente semplicemente in “qualcosa di scritto”».¹⁸ *Petrolio* si propone, dunque, proprio come una forma di possibile superamento del genere romanzesco e come «testimonianza della fine del romanzo».¹⁹ La frammentarietà dell'opera è in linea con la volontà di creare un testo che appartenga «per sua natura all'ordine dell'“illeggibile”»,²⁰ mentre la frammentarietà morantiana non incide sulla comprensibilità e la chiarezza dei contenuti. A tal proposito è possibile notare che all'illeggibilità formale di *Petrolio* sembra fare da contraltare, sul piano dei contenuti, l'incomprensibilità della vita da parte del protagonista di *Aracoeli*, a cui la madre rivela sul finale: «non c'è niente da capire».²¹

¹⁷ S. Casi, *Nel teatro della mia testa. Appunti*, in P. Salerno (a cura di), *Progetto Petrolio: una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, CLUEB, Bologna 2006, p. 73.

¹⁸ P. P. Pasolini, *Petrolio* [1992], Garzanti, Milano 2022, p. 192.

¹⁹ Ivi, p. 226.

²⁰ Ivi, p. 69.

²¹ E. Morante, *Aracoeli* cit., p. 1428.

Entrambi gli autori vogliono esprimere il disordine e l'indecifrabilità della realtà e lo fanno mediante le scelte formali adottate e attraverso l'elaborazione del contenuto del romanzo. *Aracoeli* è la storia della ricerca incompiuta della madre e di sé, del proprio senso; *Petrolio* «il poema dell'ossessione dell'identità e della sua frantumazione [...] per sua natura illimitato e illeggibile».²²

Passando all'analisi degli aspetti linguistici dei due romanzi, bisogna tener presente che in *Aracoeli* l'autrice realizza «un plurilinguismo prima impossibile»,²³ dato dall'«intreccio fra parole di alta letterarietà e voci basse», ma anche dall'utilizzo diffuso dello spagnolo. Esso si configura come «ulteriore possibilità espressiva»²⁴ che realizza un «continuo dissolvimento dell'oggettività nella soggettività, del reale nel fantastico e nell'acutamente affettivo».²⁵ Lo spagnolo funge, tra l'altro, da porta di collegamento con il passato: la memoria di Manuele è risvegliata, oltre che dalle sensazioni corporee,²⁶ dal riaffiorare involontario delle parole di questa lingua materna che rapisce il personaggio trasportandolo nei ricordi legati ad *Aracoeli*. Come ha osservato Gragnolati l'alternanza dello spagnolo e dell'italiano ha, inoltre, la funzione di rappresentare l'uscita dal materno, l'ingresso nel mondo borghese paterno e l'integrazione tra le due dimensioni.²⁷ L'operazione compiuta da Morante comporta, dunque, la commistione tra parole provenienti da lingue e registri diversi e l'armonizzazione degli stessi fino alla creazione di un amalgama per nulla artificioso. La definizione di «plurilinguismo prima impossibile», già ricordata, sottolinea l'innovatività delle scelte condotte dall'autrice sul piano del linguaggio; tuttavia, *Aracoeli* presenta, più in generale, una fusione tra stili diversi. Morante «sembra tornare in sostanza allo stile alto e teso (qui anzi interamente tragico e violento) dei due primi romanzi, seppure con un andamento più sciolto il che sembra corrispondere a quella nozione di “forma senza forma” con cui la scrittrice definisce indirettamente a un certo punto il suo libro».²⁸

²² P. P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 226.

²³ P. V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, «Studi novecenteschi», 1994, 47-48, p. 33.

²⁴ S. Bertucci, *Note sul lessico di “Aracoeli” di Elsa Morante*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 2006, 2, p. 237.

²⁵ Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* cit., p. 30.

²⁶ Cfr. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003, pp. 39-50.

²⁷ Cfr. S. Fortuna, M. Gragnolati, “Attaccando al suo capezzolo le mie labbra ingorde”: corpo, linguaggio e soggettività da Dante ad *Aracoeli* di Elsa Morante, «Nuova corrente», 2008, 141, pp. 85-123.

²⁸ Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* cit., p. 29.

Indagando la lingua di *Aracoeli*, Mengaldo ha riscontrato, poi, un'«assoluta prevalenza dell'elemento dissolutivo, fantasmatico, crudele (sadico)».²⁹ La ricorrenza di termini riconducibili alla sfera del brutto, dell'ulceroso e dell'infezione si lega alla volontà di rappresentare la degradazione della società borghese. Vocaboli affini a questi stessi campi semantici e usati per la stessa funzione sono presenti nei testi giornalistici morantiani e pasoliniani; ma, alla luce di questa analisi, è più interessante considerare che anche in *Petrolio* l'autore attinge spesso a termini analoghi per rappresentare il processo vissuto dalla borghesia. Nell'Appunto 32 è presente questa descrizione: «È tutt'intorno le facce dei signori e delle signore, quasi tutti anziani (i pochi giovani facevano gruppo a sé, sotto lo sguardo benevolo dei padri): visi tanto terribilmente e mostruosamente marchiati, bruttati, scavati, gonfiati dal tempo quanto ben tenuti, ben curati, spiranti agio, benessere e fraternità».³⁰ Al contrario di quanto accade all'interno di *Aracoeli*, qui, la corruzione dei lineamenti dei borghesi convive con un'apparenza diversa di distensione e serenità, che crea un senso di contraddizione.

Al di là dell'aspetto appena indagato, la lingua adottata da Pasolini è molto distante da quella utilizzata in *Aracoeli*. Nella lettera a Moravia, che nell'ultima edizione del romanzo figura in apertura,³¹ l'autore esordisce così: «Caro Alberto, ti mando questo manoscritto perché tu mi dia un consiglio. È un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri: la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia».³² La lingua con cui l'autore vorrebbe scrivere *Petrolio* è quella della saggistica e non quella abitualmente praticata nel genere romanzesco. Questa volontà risulta rivoluzionaria: Pasolini non si limita a piegare, come Morante in *Aracoeli*, alle nuove esigenze la lingua che aveva utilizzato precedentemente o che gli scrittori usano abitualmente nella *fiction*, egli vuole scrivere un romanzo con la lingua del saggio. All'interno dell'ultimo libro pasoliniano, tuttavia, quello saggistico è solo uno dei registri ed è «particolarmente evidente come saggismo e scrittura letteraria riescano a convivere in un complesso mosaico dove si percepiscono distintamente le giunture tra livelli espressivi».³³ Nonostante la scoperta volontà di fare di *Petrolio*

²⁹ Ivi, p. 33.

³⁰ Pasolini, *Petrolio* cit., p. 158.

³¹ Lo spostamento della Lettera a Moravia costituisce una delle modifiche apportate dal nuovo lavoro di edizione compiuto da Careri e Siti. Le altre differenze rispetto alle edizioni precedenti riguardano alcuni passi cancellati dall'autore e qui ripristinati oltre che la riproduzione di alcune pagine del Dattiloscritto e del Block notes.

³² Pasolini, *Petrolio* cit., p. 7.

³³ M. A. Bazzocchi, *Petrolio: comico e allegoria*, in C. Benedetti, M. Gragnolati, D. Luglio (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di*

una forma scritta con la lingua saggistica e di realizzare «un romanzo che si è proposto di essere estremamente normale»,³⁴ Pasolini crea un testo caratterizzato da quel plurilinguismo e pluristilismo, che però «appare continuamente raffreddato, ridotto a referto medico, a frammento di un passato perduto, a causa dell'omologazione linguistica e culturale tanto combattuta dall'autore».³⁵

Sempre nella lettera a Moravia si trovano queste considerazioni: «io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. [...] Ora, a questo punto (ecco la ragione di questa lettera) io potrei riscrivere daccapo completamente questo romanzo, oggettivandolo: cioè scomparendo in quanto autore reale, e assumendo le vesti del narratore convenzionale (che è molto più reale di quello reale)».³⁶ In queste righe viene esplicitata una questione fondamentale nell'economia del romanzo e cioè quella pertinente alla relazione tra autore e narratore. A tal proposito Scarfone scrive:

È un aspetto del romanzo su cui d'altronde si è molto insistito. Ciò su cui invece non mi pare ci si sia soffermati abbastanza è il fatto che Pasolini qui non solo fa saltare ogni soluzione di continuità tra autore reale e narratore convenzionale, ma trasforma in un certo senso l'autore in eroe. Con *Petrolio*, Pasolini crea la figura di "autore-personaggio" che lui stesso nel 1973 – non a caso durante la stesura del suo ultimo libro – aveva creduto di riconoscere nelle *Anime morte* di Gogol.³⁷

La riconfigurazione romanzesca attuata da Pasolini risulta ancora dirompente: lo scrittore in quanto autore si fa personaggio. In tale prospettiva risulta interessante considerare il fatto che l'autore intendesse inserire all'interno della propria opera delle fotografie, molto probabilmente quelle scattate da Pedriali. A proposito di queste immagini Bazzocchi, sottolineando la relazione tra lo scrittore e il protagonista degli scatti, scrive: «Il corpo di Pasolini confluisce in *Petrolio* fissato per sempre dalla luce».³⁸ Non solo, quindi, l'autore ambiva a divenire personaggio del romanzo, ma perfino protagonista della sezione fotografica che vi doveva essere contenuta.

Pier Paolo Pasolini, Quodlibet, Macerata 2020, p. 172.

³⁴ Pasolini, *Petrolio* cit., p. 192.

³⁵ M. Fusillo, *Il protagonista androgino*, in P. Salerno (a cura di), *Progetto Petrolio* cit., p. 92.

³⁶ Pasolini, *Petrolio* cit., pp. 7-8.

³⁷ G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, Milano-Udine 2022, p. 140.

³⁸ M. A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna 2017, p. 159.

Dunque, Pasolini riconfigura dal principio la forma romanzesca, enunciandone tra l'altro i fondamenti all'interno del suo testo:³⁹ frammenta la struttura, fa dilagare la lingua saggistica, vuole entrare nel testo sotto le vesti da lui stesso create di autore-personaggio e mediante le fotografie del proprio stesso corpo. Lo scrittore è disposto a esporre il suo ultimo testo all'ambiguità dell'inclassificabile, del fuori genere. L'impressione è che *Petrolio* tenti di andare oltre la forma, creandone una nuova, senza nessuna pretesa di 'uccidere' il genere, ma con l'intenzione di sondare possibilità espressive ulteriori e di soddisfare un'esigenza di rappresentazione altrimenti impraticabile.

Anche Morante, da parte sua, tenta con *Aracoeli* di rinnovare la propria impostazione del romanzo, ma in un altro senso. L'autrice va oltre la forma che aveva praticato in precedenza e non oltre la forma propria del genere, pur riconfigurandola. Il suo tentativo è meno radicale ma non per questo meno potente. Il desiderio pasoliniano di creare un «nuovo statuto»⁴⁰ è stato vissuto anche da Morante e una dimostrazione di ciò è riconoscibile nel momento in cui si provano a rileggere le varie tappe percorse dall'autrice e segnate dalla pubblicazione dei suoi romanzi. Nel 1948 viene pubblicato *Menzogna e sortilegio* che, secondo quanto dichiarato dall'autrice stessa nell'intervista rilasciata a Michel David, voleva essere «l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra».⁴¹ Fin dall'esordio la scrittura della Morante procede di pari passo con la riflessione sulla forma romanzesca, che sembra esaurirsi proprio in quel giro d'anni e necessita per questo di essere risuscitata. A partire da *Menzogna e sortilegio* fino ad arrivare ad *Aracoeli* l'autrice si impegna proprio per far rivivere il genere in una forma sempre rinnovata e atta a rappresentare la metamorfosi della realtà: «In ogni romanzo di Elsa Morante è proprio l'intera struttura e costituzione del mondo, si direbbe, che viene rielaborata e definita di nuovo».⁴² In *Menzogna e sortilegio*, nell'*Isola di Arturo* e nella *Storia* «l'apparente continuità con le forme tradizionali del romanzo nascondeva e insieme rivelava la coscienza, e direi l'ansia, dell'interruzione di quella continuità, con i rischi di distruzione e di perdita che ogni interruzione di tradizione comporta».⁴³ Morante tenta di placare

³⁹ Cfr. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 645. «Non è senza un certo orgoglio che raccomando al lettore tali riferimenti all'interno stesso della mia opera. Ciò che io desidero fare si attua proprio in questo farsi e spiegarsi dell'opera con se stessa, anche letteralmente».

⁴⁰ Casi, *Nel teatro della mia testa* cit., p. 72.

⁴¹ E. Morante, *Intervista rilasciata a Michel David*, «Le Monde», 13 aprile 1968, in *Eadem, Opere* [1988], vol. I, a cura di C. Garboli, Mondadori, Milano 2011, p. LVII.

⁴² A. Berardinelli, *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*, in G. Agamben, A. Berardinelli, G. Bettin et al., *Per Elsa Morante: la narrativa, la poesia e le idee di uno dei maggiori scrittori del '900*, Milano 1993, p. 22.

⁴³ Ivi, p. 26.

l'inquietudine per la presunta inservibilità del genere romanzesco attraverso la ste-sura di opere che costituiscono l'una il superamento dell'altra. Ma forse il testo che più degli altri dimostra l'insofferenza verso le codificazioni del romanzo è *Il mondo salvato dai ragazzini*. La scrittrice, infatti, presenta quest'opera come una forma che travalica ogni possibile categorizzazione dei generi: «È un manifesto. È un memoriale. È un saggio filosofico. È un romanzo. È un'autobiografia. È un dialogo. È una tragedia. È una commedia. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un testamento. È una poesia».⁴⁴ Dunque, il *Mondo* rappresenta una forma che si colloca al di fuori del canone romanzesco, tantoché in quest'opera è possibile riscontrare una certa consonanza con ciò che Pasolini cerca di realizzare attraverso *Trasumanar e organizzar*, siamo di fronte a un ripensamento simmetrico da parte dei due autori della poesia.

Tornando a Pasolini si può sostenere che nel suo ultimo romanzo abbia portato all'estremo qualcosa che Morante inseguiva da tempo e che aveva parzialmente compiuto attraverso i primi tre romanzi e il *Mondo*, per poi realizzarlo con *Aracoeli*. Esso si pone in continuità con *Petrolio* per il fatto che entrambi aderiscono alle formule dell'informale: il romanzo morantiano è presentato indirettamente dalla scrittrice come «forma senza forma»,⁴⁵ mentre il romanzo-testamento pasoliniano, nell'intenzione dell'autore, doveva configurarsi essenzialmente come «qualcosa di scritto».⁴⁶ Se Pasolini ha progettato un romanzo incompiuto e ha deciso di non dare una fisionomia definita al suo racconto; Morante, pur lasciando aderire *Aracoeli* allo sviluppo tipico di ogni romanzo – inizio, svolgimento e conclusione –, ha dato vita a una forma disordinata nella scansione degli eventi e confusa nell'interferenza tra sogno e ricordo, realtà e finzione⁴⁷, rinunciando alle comode scansioni in capitoli e paragrafi tipiche dei libri precedenti e creando un flusso di parole, scandito talvolta da uno stacco grafico, a cui può corrispondere come può non corrispondere l'alternarsi del passato e del presente. Neanche *Petrolio*, d'altronde, rappresenta l'unico tentativo di reazione alla crisi del romanzo nell'opera di Pasolini.⁴⁸ Egli utilizza la forma romanzesca soltanto in un numero limitato di opere, tra cui *Atti impuri* e

⁴⁴ E. Morante, Quarta di copertina di E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Einaudi, Torino 1968.

⁴⁵ Morante, *Aracoeli* cit., p. 1427.

⁴⁶ Pasolini, *Petrolio*, p. 192.

⁴⁷ S. Cucchi, «Saranno i sogni a plagiare la veglia o il contrario?» *La funzione del sogno in Aracoeli di Elsa Morante*, «Oblio», 2023, 47, pp. 202-217.

⁴⁸ Va sottolineato che Pasolini sperimenta la sua reazione all'insufficienza del genere romanzesco derivata dai cambiamenti in atto nella società anche e soprattutto attraverso altri generi letterari – si pensi alla *Seconda forma della meglio gioventù* – oppure il cinema e il teatro.

Amado mio, romanzi giovanili e autobiografici; *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, in cui l'autore lega la validità dell'uso della forma romanzesca al referente sociale che essa rappresenta; *La Divina Mimesis*, che secondo l'autore doveva «presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente»;⁴⁹ e, infine, *Petrolio*, forma disgregata, frammentata, multimediale. In queste sei opere è possibile ravvisare una ricerca di forme sempre nuove di rappresentazione, che vanno dal racconto tradizionale alla creazione di un testo-non testo, passando per la mimesi dei romanzi degli anni Cinquanta e per *La Divina Mimesis*, in cui l'autore si confronta già con la scrittura di un romanzo che è un «misto di cose fatte e di cose da farsi».⁵⁰

Va sottolineato, inoltre, il fatto che *Aracoeli* e *Petrolio* incarnano bene il ruolo di 'opera ultima'. In realtà, Morante già con *Menzogna e Sortilegio* aveva adottato la prospettiva di chi tenta di scrivere un testo definitivo, ma è con *Aracoeli* che lascia la scena letteraria e la vita stessa, con quel romanzo che ha il compito di essere davvero l'«ultimo». Anche Pasolini con *Petrolio* tenta di scrivere un'opera conclusiva ed esauritiva, «un romanzo impossibile che contenesse tutti i romanzi possibili, che registrasse insieme la fine del romanzo e la fine della bellezza»,⁵¹ e forse, come scrive Ferroni, quanto iniziato da Pasolini in *Petrolio* è stato terminato proprio con *Aracoeli*.⁵²

Pare opportuno, infine, spostare il focus del discorso sui protagonisti di questi due romanzi, in modo tale da chiudere il cerchio di questo confronto che si è aperto con la constatazione dell'impossibilità dell'«epopea borghese» e delle conseguenze che ha comportato nella forma romanzesca. Se la riconfigurazione del genere trae la sua spinta dalla mutazione antropologica di cui la borghesia costituisce il centro propulsore, come quest'ultima entra nel sistema dei personaggi di *Aracoeli* e *Petrolio*?

Carlo e Manuele sono borghesi che vivono l'appartenenza alla loro classe sociale in maniera problematica, perché essa corrisponde a una condizione che non hanno scelto ma ereditato e si rivela imm modificabile. È interessante che entrambi gli autori nel descrivere la condizione borghese dei loro protagonisti utilizzino l'immagine di un segno impresso sulla pelle, capace di esprimere la relazione profonda tra l'identità personale e l'appartenenza al ceto e, soprattutto, l'immutabilità di quest'ultima. Pasolini nell'Appunto 2 scrive: «Tutto ciò di cui si gloriava come di un privilegio non ostentato – la sua pelle bianca, la stoffa del vestito – quei calzini che si intravedevano sotto i pantaloni tirati su nel polpaccio, sgradevolmente, a causa della

⁴⁹ P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, in *Idem, Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 1998, p. 117.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ G. Ferroni, *Alla ricerca dell'«ultimo» libro*, in Agamben, Berardinelli, Bettin et al., *Per Elsa Morante* cit., p. 51.

⁵² *Ibidem*.

caduta – era adesso oggetto di pietà un po' ripugnante, e basta. Neanche l'assenza di vita bastava a cancellare le stimmate della nascita: anzi, le esponeva in modo assai più brutale». ⁵³ Morante, invece, affida alla voce dello stesso Manuele il compito di esprimere il peso dell'appartenenza alla classe sociale borghese: «D'un tratto, là in mezzo, sentii la mia condizione borghese bruciarmi la pelle, come un marchio di razza inferiore». ⁵⁴ I due autori utilizzano termini molto vicini nel significato per descrivere come i rispettivi protagonisti vivono la condizione borghese, infatti 'stimate' in greco stava a indicare i segni impressi sul bestiame, che poi sono andati definendosi 'marchi'. Essere borghesi implica, dunque, nel senso evocato da queste due immagini, essere assoggettati a un sistema che domina limitando la libertà. La borghesia non lascia scampo ai suoi figli, borghesi si nasce e si rimane: Carlo e Manuele cercano di evadere dalle strade che secondo la morale borghese dovrebbero percorrere, ma non possono cancellare la loro provenienza sociale.

Entrambi gli autori, inoltre, sottolineano la condizione di schiavitù dei due personaggi, generata dalla classe sociale d'appartenenza. Manuele rivolgendosi alla madre afferma: «Almeno tu mi avessi fatto nascere dei loro, della loro classe. Invece m'hai generato borghese, che oggi significa servo». ⁵⁵ Pasolini, invece, a proposito del suo personaggio scisso scrive:

Karl è servo, Carlo padrone. Ma, come racconterò in seguito, Karl (forse) è libero, mentre Carlo sicuramente non lo è. [...] Karl è un uomo soprattutto buono, che non cambierebbe mai: anch'egli è nato a Alessandria, ha studiato a Torino, vive una vita fisica di questa società e di questo momento storico, tuttavia egli sembra provenire da una cultura del tutto diversa da quella italiana e borghese. Il suo stare al servizio di un altro ha caratteri che non sono certamente tipici del borghese italiano (la cui servilità è di ben altra natura): forse egli proviene dal "popolo" italiano, cioè da una storia diversa e dimenticata: ed è questo che spiegherebbe forse la sua grazia nell'essere servo. ⁵⁶

Fare i conti con la propria condizione borghese significa scoprire di essere parte di un sistema repressivo, che comporta per Carlo e Manuele angoscia e ossessione. È per questo che essi adottano comportamenti disfunzionali come l'uso delle droghe (Manuele) e la sessualità compulsiva (Carlo). Sono personaggi di cui si coglie il processo di degradazione, ma, soprattutto, sono uomini che virano rispetto alla linearità

⁵³ Pasolini, *Petrolio* cit., p. 22.

⁵⁴ Morante, *Aracoeli* cit., p. 1391.

⁵⁵ Ivi, p. 1172.

⁵⁶ Pasolini, *Petrolio* cit., p. 48.

normativa borghese:⁵⁷ Carlo attraverso le pratiche masochiste;⁵⁸ Manuele mediante la breve fuga dal lavoro verso la Spagna, ma ancor più attraverso la negazione rispetto a tutto quello che la sua condizione borghese richiederebbe – una relazione eterosessuale, un lavoro diverso, una famiglia, una vita focalizzata sul presente, sul guadagno e sul consumo.⁵⁹

Mentre Morante e Pasolini cercano di far rivivere il romanzo nei tempi della morte della vecchia borghesia, Manuele e Carlo sembrano essere i personaggi meglio rappresentabili: dei borghesi che vivono un senso di inadeguatezza rispetto alla classe sociale a cui appartengono, privilegiati senza via d'uscita.

⁵⁷ Cfr. M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Il Saggiatore, Milano 2013, pp. 144-145.

⁵⁸ Cfr. Fusillo, *Il protagonista androgino*, in Salerno (a cura di), *Progetto Petrolio* cit., pp. 94-95; Gragnolati, *Amor che move* cit., pp. 55-59.

⁵⁹ È utile ricordare che Pasolini è referente empirico del protagonista maschile di *Aracoeli*, cfr. W. Siti, *Pasolini e Elsa Morante – 1994*, in *Idem, Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, p. 322. Morante attraverso questo romanzo sembra sia riuscita a inchiodare l'amico defunto all'esca dell'identità borghese che quest'ultimo aveva rimosso per tutto il corso della sua esistenza.

*La borghesia secondo Pasolini.
Storia di una rimozione¹*

Gianluigi Simonetti
(Université de Lausanne)

I volevi essi me mari
Ch'a mi amava, ma
I no volevi amà me stes.
E allora i fevi fenta da
Essi un zovin puarèt.

No podevi convìnsimi
Che encia ta un borhèis
A era alc da amà: che ch'amava me mari
In me, pur e dispresàt.²

1.

Il titolo di questo volume – *Il nome di un'atroce malattia* – suggerisce una metafora della borghesia che Pasolini declina in vari modi. Per esempio questo, in pieno Sessantotto (sulle ceneri della vecchia borghesia tradizionale e novecentesca, o se si preferisce all'alba della borghesia neocapitalistica che sorgerà dalla controcultura):

Io per borghesia non intendo tanto una classe sociale quanto una vera e propria malattia. Una malattia molto contagiosa: tanto che ha contagiato quasi tutti coloro che la combattono: dagli operai settentrionali, agli operai immigrati dal Sud, ai borghesi all'opposizione, ai "soli" (come son io). Il borghese

¹* Ringrazio Maria Claudia Petrini, per gli spunti pasoliniani che mi ha inconsapevolmente fornito.

² P.P. Pasolini, *O me donzel*, dalla *Seconda forma de «La meglio gioventù»* (1974), in Id., *Tutte le poesie*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2003, p. 411. [O ME DONZELLO. Volevo essere mia madre che mi amava, ma non volevo essere me stesso. E allora facevo finta di essere un giovane povero. // Non potevo convincermi che anche in un borghese ci fosse qualcosa da amare: quel qualcosa che amava mia madre in me, puro e negletto.]

– diciamolo spudoratamente – è un vampiro, che non sta in pace finché non morde sul collo la sua vittima per il puro, semplice e naturale gusto di vederla diventar pallida, triste, brutta, devitalizzata, contorta, corrotta, inquieta, piena di senso di colpa, calcolatrice, aggressiva, terroristica, *come lui*.³

Difficile non pensare alla scena famosa della *Ricotta*, girato cinque anni prima, in cui Welles legge i versi di *Poesia in forma di rosa* e parlando della «borghesia più ignorante d'Europa» aggredisce «Pedoti del Tegliesera»⁴, un giornalista dalla faccia effettivamente «pallida, triste, brutta, devitalizzata, contorta, corrotta, inquieta, piena di senso di colpa, calcolatrice, aggressiva, terroristica...». Un po' troppa foga, troppi aggettivi spesi per demolire un 'tipo' sociologico (sia pure incarnato in un personaggio untuoso e sgradevole); si direbbe che davvero per Pasolini la borghesia non sia una classe, ma qualcosa di più intimo e viscerale, come un corpo brutto, o maledetto⁵, o un virus.

Senonché la borghesia è una classe sociale, e negarla come tale significa soprattutto non volerla vedere nella sua realtà; il che per un artista che aspiri al realismo, e soprattutto direi per un romanziere, rappresenta un difetto non piccolo. Si tratta allora di capire cosa ha dato ai lettori di Pasolini (ma anche cosa ci e gli ha tolto) questo particolare suo rapporto con una classe-malattia, all'insegna di un odio che lui considerava addirittura ontologico: «Il mio odio per la borghesia non è documentabile né passibile di discussione. C'è e basta».⁶

2.

Come ha notato Walter Siti, che ha studiato il tema in profondità, «il rapporto di Pasolini con la piccola borghesia è sempre stato fondamentalmente di rimozione».⁷

³ P.P. Pasolini, *Una malattia molto contagiosa* (1968), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1097.

⁴ P.P. Pasolini, *La ricotta* (1962-1963), in Id. *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, pp. 335-338. L'apparato dei Meridiani a p. 3056 informa che Pedote [sic] era il nome del Pubblico ministero che condannò Franco Citti per ubriachezza in un processo celebrato nel maggio del 1962; più avanti verrà ribattezzato Gianluigi (con probabile allusione al critico cinematografico Gian Luigi Rondi).

⁵ «Mi jot enciamò coma puarèt/ e zovin; e i ami doma/ chej coma me. I borghèis/ a àn un cuàrp maledèt» [Mi vedo ancora povero e giovane; e amo solo quelli come me. I borghesi hanno un corpo maledetto]. P. P. Pasolini, *O me donzel*, cit., p. 411.

⁶ *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* (1968-1971), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1298.

⁷ W. Siti, *Pasolini e Elsa Morante* (1994), in Id., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, p. 317.

Paragonare la borghesia a una malattia significa ammettere che la sua esistenza non è un dato di cultura, ma di natura (e viene in mente quella che potremmo chiamare la misoginia di Pasolini, la sua difficoltà a ‘vedere’ le donne come personaggi narrativi e poetici, proprio per l’associazione inconscia a ciò che è ‘naturale’). La natura non la si può combattere, ma solo distruggere, o rimuovere:⁸ in particolare nella sua narrativa – letteraria e cinematografica - Pasolini rimuove i personaggi borghesi non tanto diversamente da come rimuove i personaggi femminili ‘normali’ (che non siano dee o maghe, miti incarnati o semplici creature). Esempio al riguardo la sua difficoltà con Anna Magnani sul set di *Mamma Roma*, esplicitate già nel 1962 e ribadite in seguito; uno dei principali protagonisti femminili dell’opera pasoliniana fallisce – secondo l’autore – per ‘eccesso di borghesia’ dell’attrice che dovrebbe metterlo in scena. Dell’attrice, beninteso, non del personaggio:⁹

Sono piuttosto orgoglioso di non commettere errori sulle persone che scelgo per i miei film [...]. L’unico errore che ho fatto è questo con Anna Magnani. [...] Volevo far emergere l’ambiguità di una vita sottoproletaria con una sovrastruttura piccolo-borghese. Questo non è venuto fuori, perché Anna Magnani è una donna che è nata e vissuta da piccolo-borghese e poi da attrice, e quindi non ha le caratteristiche necessarie.

Siccome io scelgo gli attori per quello che sono e non per quello che fingono di essere, ho fatto un errore per quello che il personaggio realmente era, e sebbene Anna Magnani abbia fatto uno sforzo commovente per fare quello che io le chiedevo, il personaggio non emergeva.¹⁰

Freudianamente la rimozione è quel processo, quel meccanismo psichico di allontanamento di tutto ciò che l’Io non vuole che si sappia: desideri, pensieri o residui di memoria considerati intollerabili o indegni. Per ‘colpa’ di Magnani in *Mamma Roma* la sovrastruttura piccolo-borghese stinge sulla struttura sottoproletaria e la contamina. Ed è interessante che nel caso di Pasolini la rimozione colpisca soprattutto la *piccola borghesia* - cioè quel particolare tipo di borghesia che odiava particolarmente, e che guarda caso è proprio quella a cui lui – e non solo Anna Magnani – di fatto apparteneva: padre ufficiale dell’esercito, madre maestra elementare. La sua passione per il

⁸ W. Siti, *Tracce scritte di un’opera vivente* (1998), in Id., *Quindici riprese* cit., p. 68.

⁹ «Si può far un grande personaggio letterario e cinematografico anche con un piccolo borghese; Umberto D. per esempio, eppure è un bellissimo personaggio cinematografico. Cioè, l’ideale piccolo-borghese di per sé è meschino, ma quando diventa un elemento di un personaggio può diventare anche l’elemento di un personaggio grandissimo». P. P. Pasolini, «*Mamma Roma*», ovvero *dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva* (1962), in Id. *Per il cinema* cit., p. 2830.

¹⁰ P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini* cit., p. 1313.

popolo o il sottoproletariato *lumpen*, verso il basso; verso l'alto la sua istintiva attrazione per l'*upper class* e addirittura l'aristocrazia, più contraddittoriamente per «le istituzioni» e chi le incarna (fascinazione oscuramente sadomasochista che lo spinge a più di una *excusatio non petita* - per esempio via Mandel'stam nell'esergo di *Petrolino*, «Col potere non ho avuto che vincoli puerili»). Gli intellettuali e gli artisti amici come zona franca, non soggetta a interdetti di classe, ma che proprio per questo è meglio non approfondire troppo («perché Pasolini ci ha dato il mondo delle Borgate invece di quello dei suoi amici letterati o cinematografari o filologi?»).¹¹ Resta un vuoto d'amore proprio in corrispondenza della borghesia minuta: la *sua* borghesia.

Nell'agosto del 1969 Pasolini è in Costa Azzurra, va con Maria Callas a una festa in una villa e vi incontra addirittura la moglie del presidente degli Stati Uniti («elegante, minuta, amara, gentile») – torna in albergo a Montecarlo e si mette a leggere una rivista letteraria, «La comune», fatta da giovani del movimento studentesco:

Le parole di quei ragazzi “puzzavano” (è la parola purtroppo esatta) di piccola borghesia: si sentiva letteralmente in esse la situazione economica povera o appena dignitosa; le case con sentore di cucina e i mobili Novecento [...] La pietra di paragone su cui tutto questo è risaltato, in una specie di esaltazione, è la signora Johnson [...]. Il bullicame della piccola borghesia colma il mondo: snobismo, moralismo, nevrosi l'agitano come in un'enorme fossa di serpenti [...]. Come benedico il mio amore tradizionale e non ortodosso per il popolo [...] attraverso cui sono vissuto e vivo fuori dall'inferno cui per nascita, censo e cultura ero destinato!¹²

Senza accorgersene, o forse sapendolo perfettamente, sta citando dei versi di Saba (la fine di *Cucina economica*):

Indifferenti
 cenano accanto a me due muratori;
 e un vecchietto che il pasto senza vino
 ha consumato, in sé si è chiuso e al caldo
 dolce accogliente, come nascituro
 dentro il grembo materno. Egli assomiglia
 forse al mio povero padre ramingo,
 cui malediva mia madre; un bambino
 esterrefatto ascoltava. Vicino
 mi sento alle mie origini; mi sento
 se non erro, ad un mio luogo tornato;

¹¹ F. Fortini, *1958-1966* (1958), in Id., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. 91.

¹² P.P. Pasolini, *Liberty in borghese* (1968), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1241-42.

al popolo in cui muoio, onde sono nato.¹³

Oltre alla negazione che implica la citazione (conscia o inconscia), l'adesione tematica contiene un altro punto importante e più strutturale di contatto con Saba (mediato da armoniche psicologiche affini): la fuga da un registro linguistico e stilistico e perfino metrico medio; l'oscillazione bipolare verso un registro sublime, disinvoltamente iperletterario (o anche 'marcio' di letteratura) e uno invece basso, fino al vernacolo; con reciproca ibridazione, in alleanza *contro ogni stile medio*.

Su questa base, specialmente negli scritti giornalistici degli ultimi anni Pasolini usa spesso l'espressione 'piccolo-borghese' come un insulto, anche fisico (la «puzza», la bruttezza, lo squallore); e allora anche verso alcuni intellettuali neoborghesi, vicini al movimento studentesco, come quando reagisce a Piergiorgio Bellocchio che lo attacca sui «Quaderni piacentini», e lo paragona a «un redattore del "Borghese"» e alla «signora Bellonci» (con cui si scontrerà aspramente nell'estate del '68, facendo di lei una sorta di paladina culturale della «nuova borghesia»)¹⁴: «I piccoli borghesi, a qualsiasi livello operino, e a qualsiasi ideologia appartengano, giudicano la mia vita privata e la mia figura psicologica *solo in quanto piccolo-borghesi*».¹⁵

A volte, la rimozione che lo spinge a mettersi dalla parte opposta della propria classe d'origine arriva a coscienza; come nella recensione a *Neve sottile* di Tanizaki, quando parlando della famiglia borghese che ne è protagonista («personaggi simili non solo non mi attraggono e non mi interessano, ma addirittura mi respingono») si accorge per un attimo di quel che normalmente preferisce non verificare: «Ignoro ostinatamente il fatto che in fondo mia madre e mia nipote, con cui passo i miei giorni e con cui si svolge per intero la mia vita familiare, appartengono alla razza delle sorelle Makioka».¹⁶ Madre e nipote, ovvero coloro che gli fanno da mangiare e gli stirano le camicie, nella casa romana dove vivono insieme. Più spesso la rimozione agisce *nel testo*, magari sotto forma di avverbio: «al Circeo, mi ero fermato davanti al famoso spaccio-trattoria: ancora non avevo individuato i ristoranti del posto (al Circeo, ero a lavorare in una villetta privata, dove *naturalmente* non potevo farmi da mangiare da solo...)».¹⁷

¹³ U. Saba, *Il piccolo Berto* (1929-1931), in Id., *Il Canzoniere*, Einaudi, Torino 2014, p. 395.

¹⁴ P. P. Pasolini, *In nome della cultura mi ritiro dal Premio Strega* (1968), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 152-154.

¹⁵ P.P. Pasolini, *Lettera a Piergiorgio Bellocchio, 16 ottobre 1964*, in Id., *Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 561.

¹⁶ P.P. Pasolini, *Junichiro Tanizaki, Neve sottile* (1974), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 2008.

¹⁷ P.P. Pasolini, *Bernardino, fratello di Benedetto* (1961), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 991 (corsivo mio).

3.

Com'è tipico del rimosso, Pasolini insiste talmente tanto nella demonizzazione, cioè nella negazione della borghesia, da finire paradossalmente per affermarla. L'odio non è ontologico, è psicologico; semplicemente di borghesia parla troppo spesso e direi anche tutto sommato troppo male. L'odiata malattia rispunta dappertutto nei suoi discorsi, e sempre più, col passare degli anni, si gonfia nella sua teoria, fino a ricoprire tutto il quadro nella celebre tesi della mutazione culturale e antropologica, come la espone soprattutto in *Scritti corsari e Lettere luterane*. Uno dei pilastri del talento profetico pasoliniano poggia proprio sul fatto che tra i nostri intellettuali e letterati lui è stato uno dei primi a immaginare che la borghesia dominasse tutto il mondo – e arrivasse, secondo l'immagine contenuta nei *Giovani infelici*, a identificarsi con tutto l'umano. L'odio antiborghese di Pasolini si manifesta in forme così estreme da prestarsi inevitabilmente e presto alla caricatura letteraria. Succede nel 1972 in *Antipatia*, un sillabario di Parise in cui s'indovina Pasolini dietro l'antipatico protagonista scisso tra enfasi rivoluzionaria e serate inaffiate di Brunello.¹⁸ Succede nella *Storia*, nel 1974, quando agli avventori dell'osteria in cui straparla Davide Segre Elsa Morante fa dire «e vabbè, t'avemo capito, a te i borghesi te stanno sui cojoni».¹⁹

Non si tratta, naturalmente, di psicanalizzare Pasolini (che in privato fuggì dall'analisi alla terza seduta, non senza aver tentato di rifondare la disciplina e psicanalizzare lui Cesare Musatti...);²⁰ si tratta soprattutto di capire come mai per lungo tempo la borghesia – onnipresente nei suoi discorsi sociologici e nella sua critica della cultura – rimanga sostanzialmente irrapresentabile e irrapresentata nella sua poesia, nella sua prosa e nel suo cinema. Dalla metà degli anni Sessanta – cioè non a caso al vertice del miracolo economico e della trasformazione borghese della società italiana – Pasolini comincia a porsi il problema: se la borghesia copre tutta la realtà, un'arte che voglia dirsi realistica non può più fare a meno di tenerne conto. In quel periodo, com'è noto, la stanca mimesi pasoliniana viene presa di mira dalla neoavanguardia e dal marxismo critico; Sanguineti e Asor Rosa gli rimproverano

¹⁸ «L'amico di *Antipatia* è Pasolini»: R. La Capria, *I «Sillabari» di Goffredo Parise*, in *I «Sillabari» di Goffredo Parise*, atti del convegno «I Sillabari di Goffredo Parise» (Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 4-5 novembre 1992), a cura di R. La Capria e S. Perrella, Guida, Napoli 1994, p. 98 (poi in Id., *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, minimum fax, Roma 2005, p. 49). Cfr. anche M. Belpoliti, *La fine dell'Arcadia cristiana*, in Id., *Settanta*, Einaudi, Torino 2001, pp. 61-65.

¹⁹ E. Morante, *La storia* (1974), in *Opere*, II, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Mondadori, Milano 1990, p. 932; cfr. anche W. Siti, *Pasolini e Elsa Morante* cit., p. 321.

²⁰ Cfr. la testimonianza di Musatti in *Voci del set*, in *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, a cura di M. Mancini e G. Perrella, Theorema edizioni, Roma 1981, p. 63.

un naturalismo piatto e populistico – proprio a lui, che ha sempre odiato il naturalismo. Contemporaneamente, Pasolini immagina che il miracolo economico stia eliminando antropologicamente e fisicamente proprio quel sottoproletariato che è stato l’oggetto linguistico e poetico della sua scrittura, in particolare nel periodo della sua consacrazione – da *Ragazzi di vita* (1955) alle *Ceneri di Gramsci* (1957), da *Una vita violenta* (1959) ad *Accattone* (1961). Nel fatidico 1965 *l’Intervento sul discorso indiretto libero* affronta questi dilemmi, dichiarando che la lingua della tradizione è decaduta; e che però il vero dramma – di cui le nuove avanguardie non si rendono conto – è che la lingua *tout court* si sta omologando al linguaggio della tecnica, esattamente come i valori del popolo si stanno omologando ai valori della nuova borghesia capitalistica. Come spesso gli succede, Pasolini formula una teoria per difendersi da un’accusa che gli viene mossa dall’esterno; e quindi deduce una potenziale ‘impossibilità di mimesis’ da parte dello scrittore, ovvero una crescente difficoltà, diffusa e non sua soltanto, di riprodurre il discorso indiretto libero di un borghese – come sa fare Alberto Moravia – o di un tecnocrate – come fa altrettanto bene Sanguineti. Complimenti a chi ci riesce, allora: ma guarda caso ci riescono soprattutto artisti magari anche amici o ex amici, ma formalmente distanti da lui. Per esempio Bassani (che aveva duramente attaccato solo pochi anni prima), capace di forgiare eroi borghesi, «malgrado la palese contraddizione in termini», perché vede quella classe a cui non ha potuto mai veramente accedere sotto la luce della nostalgia;²¹ oppure Fellini (con cui aveva litigato ai tempi di *Accattone*). «Essere riusciti a vedere purezza e vitalismo anche nella massa piccolo-borghese [...] mi sembra una cosa incredibile. [...] Bisogna davvero possedere una miniera inesauribile d’amore [...] amore indifferenziato e indifferenziante».²²

Antipatia invece, e ricambiata, per La Capria, di cui Pasolini recensirà, stroncandolo, *Amore e psiche*; La Capria suo coetaneo che ha tradito due volte, nello stile e nel ceto; borghese fatto e finito, autore di un solo romanzo riuscito, che però è un perfetto affresco della borghesia (napoletana) vista *dall’interno*: quel ritratto dall’interno che Pasolini non è mai riuscito a scrivere, quella borghesia che non vuole vedere. *Ferito a morte* è la prova che si può essere borghesi perfetti e sereni e scrivere opere profondamente antiborghesi; come quel Proust che Pasolini ama e capisce solo a metà (la metà della prosa, non quella del romanzo)²³. Nel 1968, lavorando a *Teorema* – libro e film – Pasolini finalmente prova a farsi contagiare, come da un virus, dal ‘discorso libero indiretto’ borghese. Non a caso è l’anno in cui ripete, nei suoi dialoghi coi lettori del

²¹ P.P. Pasolini, *Bassani, storia di un delirio* (1968), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1144.

²² P.P. Pasolini, *La dolce vita: per me si tratta di un film cattolico* (1960), in Id., *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, II, cit., p. 2279.

²³ W. Siti, *Pasolini e Proust* (1996), in Id., *Quindici riprese* cit., pp. 266-289.

«Tempo», la metafora della malattia. Ma questo discorso diretto libero che non decolla è il segno di un impaccio che perdura, perché *Teorema*, l'hanno notato in molti, è pieno di censure, che colpiscono in particolare la rappresentazione dell'eros borghese:

Quando il padre, alla fine del romanzo, va a cercare una marchetta alla stazione di Milano, lo sguardo del narratore lo segue fino alla zona dove si trovano i gabinetti, poi s'interrompe scusandosi: «il lettore deve accontentarsi di questo accenno, che non dice tutto: ma il nostro è un referto scritto con timidezza e con paura». Paura di che, se non della sessualità borghese? Pasolini non ci riesce proprio a “entrare creaturalmente” nei borghesi, ad annullarsi in loro – tutt'al più coi borghesi ci può discutere, come in quegli anni sta facendo attraverso i testi teatrali.²⁴

Già, il teatro: Pasolini lo aveva sperimentato giovanissimo, negli anni bolognesi e friulani, e in quella fase era stato soprattutto il luogo in cui mettere in scena laceranti conflitti familiari; quando ci torna, per una breve stagione, nella cruciale seconda metà degli anni Sessanta, lo usa per rappresentare i conflitti della borghesia, *nel contesto di una famiglia*: così in *Pilade e Calderòn*, ma soprattutto in *Orgia* (in chiaro dialogo con *Teorema*) e naturalmente in *Porcile* (che prefigura *Salò*). Si tratta del momento in cui più Pasolini si avvicina al nodo terribile della sua rimozione. Sul palcoscenico la famiglia coincide con la borghesia, perché è la famiglia stessa del drammaturgo ad essere borghese, nei suoi viluppi e nelle sue nevrosi; ed è plausibilmente il teatro il luogo di massima approssimazione a questo nesso, perché quello della drammaturgia risulta, nel sistema dei generi pasoliniano, il linguaggio artistico insieme più realistico e più astratto (più realistico, perché attori in carne e ossa vi recitano ‘in diretta’; e più astratto, elitario addirittura, perché così lo vuole Pasolini, nelle sue ricerche sul teatro di parola). Ma dopo la breve e intensa parentesi creativa della scrittura teatrale, e dopo *Teorema*, Pasolini scapperà in direzione contraria. Agli antipodi di una vera resa dei conti con la borghesia (e con la famiglia borghese), si rivolgerà verso la mimesi di una plebe indistinta, di una sessualità creaturale e tutt'altro che sottoposta a censura (semmai censurata dall'autorità). Finirà, precipitosamente, nella *Trilogia della vita*: tentativo di riappropriarsi, attraversando il Terzo Mondo, dell'erotismo popolare e sottoproletario, comunitario e non familiare (niente in quegli anni lo farà soffrire più della scelta di Ninetto di sposarsi, e di ‘farsi una famiglia’).

Verranno poi l'*Abiura della Trilogia della Vita*, e il *Post scriptum alla Grazie degli Eritrei*, e ancora e naturalmente *Salò*: altrettante attestazioni del fallimento di questo disperato tentativo di cambiare Altrove.

²⁴ W. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi* (1998), in Id., *Quindici riprese* cit. p. 194.

4.

I rapidi cenni al teatro pasoliniano e a *Teorema* suggeriscono che nell'opera del nostro autore il posto della borghesia si sovrappone a quello del Padre: due oggetti poetici elusi o demonizzati, in stretto rapporto tra loro. Pasolini ne prende coscienza quando arriva ai quarant'anni – quando cioè con orrore verifica di appartenere, «per privilegio d'anagrafe», all'abborrita categoria dei genitori. «Ma poi è arrivato il momento della mia vita in cui ho dovuto ammettere di appartenere senza scampo alla generazione dei padri».²⁵ Non solo ha rifiutato di essere padre, per tantissimo tempo ha anche rimosso il proprio, di padre (occultato, nell'opera, da una figura materna gigantesca, ipertrofica); per lo stesso tempo ha simmetricamente rifiutato anche il proprio essere borghese, la soggezione alle Leggi, insomma il proprio ruolo – adulto, autorevole, talvolta severo – nella società. Da questo punto di vista il verso famoso di Mandel'stam sui propri vincoli puerili col potere si capisce meglio, o s'intende diversamente, come manifestazione di un desiderio insopprimibile di restare eternamente puer a dispetto della realtà (*ragazzo a vita*, come recita il titolo del *memoir* che Renzo Paris gli ha dedicato).²⁶ Di queste attestazioni l'opera di Pasolini letteralmente gronda, fin dagli esordi; mentre è dalla metà degli anni '60 – cioè all'altezza della febbre teatrale e del progetto di *Teorema* – che cominciano a fioccare nel corpus pasoliniano immagini di padri e figli avvinghiati in rapporti rovesciati e incestuosi, spesso distruttivi e autodistruttivi. Fino a *Petrolio*, il cui protagonista è doppio e prende il Nome del Padre (Carlo Pasolini era morto nel 1958).

Morante ha scritto benissimo, in versi posti in epigrafe a uno dei suoi romanzi più belli, che «Fuori dal limbo non c'è eliso». Molte sue opere affrontano questo tema sommamente romanzesco che è la cacciata dal paradiso terrestre, in dialogo col tema – più romanzesco ancora – dell'azione distruttrice e chiarificatrice del Tempo. Come *La Capria*, o lo stesso *Moravia*, Morante dimostra che si può odiare la borghesia ma accettare l'azione del Tempo, odiare la borghesia e invecchiare e attraversarsi, odiare la borghesia ma amare (magari contro voglia) alcuni singoli borghesi.

Per Pasolini, invece, il rifiuto della borghesia è coinciso non solo col rifiuto del Padre, ma anche col rifiuto del romanzo – al suo posto, bozzetti romani o friulani e uno strano, affascinante antiromanzo in frantumi il cui protagonista ha il nome del padre dell'autore. Ma allora altro che «odiatore del padre», come lo definiva Contini:²⁷ è ironico ma a suo modo anche logico che la verità su questo tasto dolente

²⁵ P.P. Pasolini, *I giovani infelici* (1975), in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 541.

²⁶ R. Paris, *Ragazzo a vita*, Elliot, Roma 2015.

²⁷ G. Contini, *Testimonianza per Pier Paolo Pasolini* (1980), in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, p. 391.

non l'abbia detta lui, che pure metteva Sé dappertutto, ma appunto un romanziere che lo conosceva bene, in un romanzo in cui Pasolini è molto presente; ma fuori dal limbo, lontano da ogni eliso. Il romanziere è Elsa Morante, il romanzo è *Aracoeli*:

Piangevo per amore.

Amore di chi? Di Aracoeli, lasciata indietro sola a decomorsi dell'orrido parco? No – impossibile. Per me, in quella stagione, Aracoeli era negazione – ripudio – vendetta – oblio. Niente amore di lei. NO. Di lei no. Amore di un altro, invece. E di chi?

Di Eugenio Ottone Amedeo.²⁸

Simmetricamente, è forse logico che il punto in cui Pasolini va più vicino a dire a se stesso la verità coincida con una serie di versi rivolta a proprio Elsa Morante.²⁹ Lei l'ha sempre sentito, di essere stata cacciata bambina dall'eliso; e l'ha sempre saputo, di amare i propri persecutori. Così come ha sempre saputo e accettato di amare e odiare *insieme* non la borghesia, ma alcuni singoli borghesi: persone e personaggi. Il poeta ha scisso l'uomo e il borghese, la romanziera no:

I borghesi erano ubriachi. [...] / Sì, Elsa, li odiavo perché li amavo, hai ragione. / Ma io amavo in loro l'uomo. Quando ero piccolo / come facevo a fare certe distinzioni? / Per me, c'era solo l'uomo, che viveva nel *mondo*; / e da lì egli mi aveva cacciato. Come mi pareva bello e felice! / come l'amai! Non sapevo neanche, naturalmente, / che ero la vittima che amava il suo persecutore. / L'uomo e il borghese poi si scissero / (fui in grado, per dir meglio, di fare tale distinzione): / e io ho continuato ad amare in modo irritante l'uomo, / e a odiare in modo altrettanto irritante il borghese.³⁰

²⁸ E. Morante, *Aracoeli* (1982), in *Opere*, II, cit., p. 1453.

²⁹ La poesia s'intitola *Cocodrillo* ed è leggibile nell'*Appendice a «Trasumanar e organizzare»*, fra «testi che sono stati, in vari momenti dell'elaborazione, pensati come facenti parte del futuro *Trasumana e organizzare*; o testi che comunque appartengono al clima di quel libro». W. Siti, *Note e notizie sui testi*, in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, II cit., p. 1552.

³⁰ P.P. Pasolini, *Cocodrillo*, Id., *Tutte le poesie*, II. cit., p. 230.

*«In amore non c'è volgarità!
Ve la siete inventata voi borghesi la volgarità!».*
*Affinità e divergenze del fallimento dell'istanza di liberazione
sessuale in Porci con le Ali e in Travolti da un insolito destino
nell'azzurro mare di agosto*

Sofia Torre
(Università dell'Aquila)

1. *Liberazione sessuale e trasformazioni politiche*

Il repentino processo di industrializzazione e urbanizzazione che investe il sistema italiano a partire dagli anni Cinquanta, producendo un generalizzato miglioramento delle condizioni di vita, contribuisce alla progressiva liberalizzazione dei costumi, all'indiretta promozione della corsa al benessere personale e a un atteggiamento di diffuso individualismo.¹ Anche in Italia si assiste a un lento ma inesorabile processo di erotizzazione delle arti e della cultura. Secondo Giovanna Maina,² in una situazione di generale riassetto dei media, provocato dall'influenza della televisione, lo spettro di una crisi del cinema contribuisce a spingere produttori e registi verso l'utilizzo delle scene di nudo e di sesso come espediente alla perdita di pubblico.³ La scena culturale italiana, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, vede l'esplosione di un vero e proprio *boom* della rappresentazione dell'eroticismo grazie al benessere generale derivato dal cosiddetto miracolo economico e alla progressiva modernizzazione dei costumi. In particolare, negli anni Settanta la sessualizzazione della mediasfera⁴

¹ Cfr. G. Maina, *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

² Ivi, p. 7.

³ Ivi, p. 19.

⁴ G. Maina, F. Zecca, *Le grandi manovre. Gli anni Settanta preparano il porno*, in «Bianco e nero» 1/2012, p. 59.

si inserisce in un cambiamento socioculturale che investe tutte le dimensioni della vita quotidiana. Se prima degli anni Sessanta la stampa popolare italiana «aveva manifestato una certa reticenza nell'affrontare apertamente determinati temi legati alla sfera della sessualità»,⁵ preferendo al discorso sul sesso considerazioni deteriori della passione amorosa e magnificazioni della vita matrimoniale, la rapida laicizzazione del Paese, i fenomeni politici e culturali che vanno generalmente sotto il nome di «'68»⁶ e, soprattutto, la crisi di legittimità di tutte le forme di censura e in generale dello «Stato etico»,⁷ vedono manifestarsi in Italia un mutato atteggiamento verso il futuro così come una trasformazione profonda dell'istituzione familiare.

Si assiste al progresso di quel complesso multiforme di fenomeni culturali che avevano trovato terreno di coltura nella fine degli anni Sessanta, che continuano a caratterizzare il mondo occidentale nella sua quasi totalità⁸ e che vengono etichettati come rivoluzione sessuale. Non si deve dimenticare il ruolo avuto dalla nuova sinistra nel tramonto dell'idea di comunità collettiva sottesa alla società patriarcale tradizionale. Questo nuovo soggetto politico conosce in Italia un'estensione e una durata senza precedenti e senza eguali in Europa: il nostro è l'unico Paese in cui l'incontro fra la rivolta studentesca e il movimento operaio, ovunque propugnato, avviene effettivamente, almeno per un periodo, e si differenzia subito dagli atteggiamenti più cauti del PCI. Il movimento studentesco prima e i movimenti giovanili e della nuova sinistra poi fanno subito proprie le richieste più intransigenti relative alle libertà individuali, in particolare a quelle relative alla libertà d'espressione e a quelle che Peppino Ortoleva definisce «la piena autonomia delle scelte erotiche».⁹ Si tratta di un cambiamento destinato a durare: se la fine della nuova sinistra italiana e della sua lunga stagione non porta nessun riflusso nella circolazione della pornografia, questo è dovuto alla difficoltà generale di un passo indietro rispetto a quelli che per la maggior parte degli italiani non sono diritti acquisiti ma, invece, costumi e consumi ormai consolidati. In particolare, il distacco dei giovani dalla generazione precedente si concretizza nel processo di svecchiamento della morale e dei costumi. Le profonde trasformazioni culturali che investono il Paese (e in particolare le gene-

⁵ G. Maina, *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)* cit., p. 21.

⁶ P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 162.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. G. Maina, *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)* cit. p. 7.

⁹ P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, cit., p. 163. Secondo Ortoleva, i movimenti studenteschi si allineano, almeno su questo terreno, al Partito radicale, da tempo il più attivo in materia di diritti delle minoranze erotiche e di libertà del comportamento sessuale.

razioni più giovani) sono ben rappresentate dalle opere che si rivolgono direttamente alla nuova identità giovanile, parlando all'interno di essa.

2. *Borghesi con le ali*

Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti di Lidia Ravera e Marco Lombardo-Radice viene pubblicato nel 1976, una data da considerare importante, secondo Matteo Re,¹⁰ perché coincide con «l'aumento della violenza terroristica delle Brigate Rosse». ¹¹ Il romanzo, che si presenta come «un documento stilistico degli anni Settanta», propone un esempio di scrittura collettiva e delegata, in grado di parlare esplicitamente a un pubblico di riferimento di cui condivide riferimenti culturali e idee politiche. Nelle intenzioni degli autori, *Porci con le ali* avrebbe dovuto caratterizzarsi come «un ponderato saggio sulla rivoluzione sessuale»¹² con scopi non pedagogici ma identificativi, dal taglio stilistico specificamente gergale. La novità dei contenuti e dello stile (gergo adolescenziale insistito, turpiloquio) viene associata, nell'intenzione degli autori, alla fine dei divieti e all'irruzione della rivoluzione sessuale nell'immaginario collettivo.¹³ Se è dalla fine degli anni Cinquanta che la narrativa comincia a registrare sintomi dell'affermazione sociale di uno «stile giovane»,¹⁴ è all'inizio degli anni Sessanta che in Italia prende lentamente forma un romanzo concepito come scrittura di *target*,¹⁵ da autori di solito esordienti, con protagonisti giovani, rivolto preferenzialmente a lettori coetanei. Mentre autori come Moravia, Maraini, Calvino e Testori si limitano a registrare i fenomeni più eclatanti rimanendo linguisticamente a distanza, *Porci con le ali* cerca di presentarsi come un importante documento stilistico degli anni Settanta, sovversivo e politicizzato. Si profila così quello che Gianluigi Simonetti definisce come «un progetto editoriale e politico di categoria, in grado di dedurre dall'esperienza del '68 un'antropologia letteraria di riferimento».¹⁶

¹⁰ M. Re, *Gli anni di piombo nella letteratura di Lidia Ravera*, «Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas», 2018, p. 457.

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Lombardo Radice, L. Ravera, *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Bompiani, Milano 2013, p. 6.

¹³ G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 324.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

Il libro, solitamente associato al distacco dei giovani politicizzati degli anni Settanta dalla generazione dei genitori, lascia intravedere sullo sfondo la polemica dei gruppi extraparlamentari contro il PCI familista e moderato. Al centro del romanzo è possibile notare due diverse ipotesi di contestazione, una politica, l'altra di costume, con una precisa data di maturazione: gli anni tra il Sessantotto e il Settantasette. In questa fascia temporale, almeno due generazioni di giovani italiani si vedono diventare per la prima volta i protagonisti della scena politica nazionale, nel segno di una ribellione permanente contro il Padre adulto e borghese. Come ricorda Simonetti, *La rivolta contro il padre* dello psicanalista francese Gérard Mendel, che denuncia la «paternità» incarnata nel potere sociale come una costruzione posticcia e falsa, esce proprio nel 1968.¹⁷ *Porci con le ali* parla, attraverso i personaggi di Rocco e Antonia, di un soggetto politico esemplare, che lotta per distaccarsi dal modello patriarcale attraverso la liberazione sessuale e il cambiamento sociale.

Il titolo stesso è una citazione di un noto saggio del 1971, *La Morte della famiglia* di David Cooper, uno dei pionieri dell'antipsichiatria, che attacca nel suo libro le istituzioni destinate a perpetrare una condizione da cui si esce «o con la pazzia o con la rivolta».¹⁸ Il riferimento è identificabile nella critica alla coppia borghese: l'antipsichiatria cerca di abbattere gli schemi arcaici e mortiferi della famiglia patriarcale, distruggendo il mito dell'amore coniugale, contaminato dall'istinto del possesso. In quest'ottica, il mito della famiglia borghese deve essere abbattuto in nome di quell'utopia forte e rivoluzionaria, aperta alla sperimentazione che avrebbe dovuto liberare l'individuo dalla prigione *papa-maman* criticata da Deleuze e Guattari.¹⁹ In linea con lo spirito radicale degli anni Settanta, Cooper sfida l'individuo a liberarsi affrontando la solitudine della sua condizione, smascherando la protezione della famiglia attraverso due ordini di contestazione, uno politico e uno personale: bisogna partire da sé per abbattere le sbarre della prigionia borghese e tentare di prendere le distanze dagli errori delle generazioni precedenti.²⁰

I protagonisti, che si raccontano in prima persona attraverso il dialogo di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera, sono Rocco e Antonia, due compagni di scuola in un liceo romano del centro e militanti di un gruppo extraparlamentare. Nonostante *Porci con le ali* sia l'unico fra i romanzi di Ravera ad essere stato scritto in piena stagione terroristica,²¹ è anche il libro caratterizzato dal minor numero di scene di

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ D. Cooper, *La Morte Della Famiglia* [1975], Einaudi, Torino 1991, p. 31.

¹⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipo* [1972], Torino, Einaudi 1975, pp. XL-447.

²⁰ Cfr. M. Re, *Gli anni di piombo nella letteratura di Lidia Ravera* cit., p 459.

²¹ A differenza di quanto avviene in *La guerra dei figli* (2009) e in *La festa è finita* (2002), in cui il contrasto generazionale è descritto all'attualità e gli anni di piombo sono solo un

violenza e di scontro. A essere descritta, o, più frequentemente, citata, è la coercizione istituzionale: la liberazione sessuale dei giovani si stanZIA sullo sfondo della violenza da parte dello Stato, utile ad unire a livello sentimentale i personaggi che si riconoscono ideologicamente affini. Le scene di scontro prevedono manifestanti che possono solamente difendersi dalla violenza istituzionalizzata e che sono spesso vittime di «un coglione di carabiniere [che] ti spara addosso solo perché sei comunista e hai i capelli lunghi».²²

Un altro genere di violenza, notevolmente più presente, riguarda la dimensione simbolica che concerne la sfera familiare. Il contrasto generazionale tra figli e genitori, presente in tutti e tre i romanzi di Lidia Ravera, è caratterizzato da simmetria e specularità in termini di genere. Sul versante maschile, il distacco si esplica in termini politici: in *Porci con le ali*, Rocco, schierato con la sinistra extraparlamentare, e il padre, comunista, sperimentano dissapori di stampo ideologico. La spaccatura familiare, alla base della contestazione giovanile del Sessantotto e della nascita della Nuova Sinistra, vede un allontanamento dalle generazioni più giovani dal PCI, che vi prendono le distanze per collocarsi alla sua sinistra e osteggiarlo. La principale critica, riservata al «compromesso storico» tra il Partito Comunista Italiano e la Democrazia Cristiana, proposto dal leader comunista Enrico Berlinguer e fortemente criticato dall'estrema sinistra, è oggetto di un'accesa discussione familiare. Il rifiuto di Rocco verso i tentativi di dialogo da parte del padre rispecchia il rifiuto della Nuova Sinistra di un patto con le masse popolari cattoliche e democristiane.

«Ah...» pausa tradizionale, in cui decide se cambiare rapidamente discorso o riportarmi sulla retta via «... non per cominciare a discutere...» il segnale che in realtà ha deciso precisamente di discutere «... ma non pensate che solo una grandiosa alleanza di masse popolari, anche cattoliche e democristiane, possa garantire l'avvio di un profondo processo di trasformazione della società italiana?»²³

Le stesse incomprensioni sono presenti nel rapporto di Antonia con la madre, a cui vengono rivolte critiche che pertengono, invece, alla dimensione privata, domestica e coniugale. L'accusa di essere una «vampira emotiva» caratterizza il dialogo fra le due donne, che sperimentano un'incompatibilità in termini di ruoli di genere. La madre, secondo Antonia, riassume in sé tutti i peggiori difetti della generazione precedenti: l'attaccamento smodato al coniuge, il servilismo verso il genere maschile,

lontano ricordo.

²² M. Lombardo Radice, L. Ravera, *Porci con le ali. Diario sesso-politico di due adolescenti* cit., p. 48.

²³ Ivi, pp. 33-34.

l'identificazione completa al ruolo familiare. Antonia dichiara la sua intenzione di una vita opposta a quella della madre, ma reagisce all'attrazione fisica innamorandosi e immaginando la maternità, progettando una vita ben poco diversa da quella criticata in pubblico e all'interno del suo collettivo:

Così, passeggiando e giocando a pestarci le ombre con i piedi ho detto a Rocco che lo amavo. Più o meno che lo amavo da impazzire. Che io e lui, in breve, dovevamo andare a vivere insieme, avere dei figli, che io gli avrei stirato le camicie e che sapevo fare le uova fritte in tre modi diversi.²⁴

Il proposito, dichiarato fin dalla prima pagina del romanzo, di sperimentare la sessualità e una nuova dimensione collettiva della sfera amorosa finisce per naufragare, perché, come sottolinea Simonetti «l'eros è reazionario».²⁵ L'intera narrazione erotica propone ruoli e dinamiche di genere tradizionali e statiche: Rocco per accendere il suo desiderio carnale richiama alla mente istantanee di parti del corpo femminile, descritti con precisione in termini di anatomia, dettati dall'istintività:

Dunque lei si è accoccolata e il pezzo di sotto del bikini è scivolato nel solco del culo. Che sederino meraviglioso! Tutto tondo e liscio, quasi da mangiare. E non se lo è messo a posto! Niente, come se niente fosse, tranquillissima. La mignotta! E allora io ho allungato la mano... Io mi sono tragicamente accoccolato a due metri di distanza per nascondere l'inevitabile erezione...²⁶

La convinzione rispetto alla necessità di una liberazione sessuale è spesso accompagnata dalla consapevolezza di un supposto carattere reazionario delle fantasie erotiche e delle pratiche desiderate:

Per la sega del pomeriggio di solito uso qualche giornalino, quelli di cui bisogna dire che sono tanto volgari da diventare fastidiosi o che sono la peggiore mercificazione della donna fatta dal Capitale, ma che secondo me sono estremamente gustosi. Le cose che preferisco sono i primi piani del cazzo che entra nel culo o di lei che gli lecca le palle: queste due cose qui mi fanno proprio impazzire, me ne vengo all'istante.²⁷

²⁴ Ivi, p. 100.

²⁵ G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* cit., p. 327.

²⁶ M. Lombardo Radice, L. Ravera, *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti* cit., p. 17.

²⁷ Ivi, p. 22.

Antonia, per ottenere lo stesso risultato, deve costruire una storia²⁸ che propone un finale tradizionale, coronato dal matrimonio e dalla costruzione di una famiglia. Se Rocco risulta uno «sciovinista di sinistra che si autodefinisce reazionario»,²⁹ la sessualità di Antonia risulta strenuamente legata alla narrazione romantica e alla progettualità del rapporto con il giovanissimo amante, tanto che non ha luogo alcun passaggio chiave che sancisca un vero e proprio cambiamento nell'intendere i rapporti fra i sessi. L'impossibilità di denormativizzare il romanzo risulta evidente nella descrizione delle pratiche sessuali proposte ai lettori, che vengono setacciate ideologicamente e rifiutate quando non ritenute sufficientemente femministe: Antonia reagisce con raccapriccio e fastidio davanti ai tentativi di Rocco spingerle la testa verso il suo inguine, manifestando il sospetto, se non la certezza, che praticare del sesso orale ad un uomo sia un retaggio imperialista, maschilista, diseguale e degradante. La consapevolezza della mancata liberazione sessuale produce frustrazione e una situazione di stallo: Antonia si sorprende a pensare «di destra»³⁰ e a sentirsi borghese, tanto da rifiutare apertamente il rapporto amoroso ritenuto colpevole (da entrambi) di allontanare dallo scopo rivoluzionario, dalla comunità del movimento e dal «nuovo»,³¹ inteso come desiderio di cambiamento, di progresso e di distacco generazionale. Queste difficoltà trovano un evidente riscontro nei dialoghi: «Io e te insieme stiamo benissimo, ma dobbiamo fare attenzione a non separarci dai compagni. Perché è una cosa borghese» “è inutile continuare a militare il nostro essere donne se poi il primo cazzo è un richiamo così irresistibile”³² e nelle descrizioni autodiegetiche («Antonia lo sa che pretendere la penetrazione è cattiva abitudine, da borghese e da colonizzata»³³). La sessualità, invece da funzionare come strumento di emancipazione, sembra ribadire l'impossibilità di un distacco dal contesto sociale di appartenenza, che inchioda i ruoli di genere ai loro archetipi di riferimento.

3. *Travolti da un'insolita borghesia nell'azzurro mare d'agosto*

Lo stesso fallimento è presente, in modo speculare, nel film di Lina Wertmüller, *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974). La trama della nona

²⁸ Ivi, pp. 12-14.

²⁹ G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* cit., p. 329.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² M. Lombardo Radice, L. Ravera, *Porci con le ali. Diario sesso-politico di due adolescenti* cit., p.17.

³³ *Ibidem*.

fatica di Wertmüller ha come oggetto il rovesciamento, dei ruoli e delle aspettative: chi si è sempre trovato al vertice della scala sociale, tanto in termini di agi quanto di potere, si trova a dover sperimentare una posizione di sudditanza e di dipendenza verso un altro prima considerato e trattato da subalterno. *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* vede Raffaella Paone Lanzetti, una ricca signora milanese interpretata da Mariangela Melato, trascorrere un periodo di vacanza a bordo di uno yacht in mezzo al Mediterraneo in compagnia del marito e di altri esponenti di una cerchia sociale immediatamente identificabile come altoborghese. Durante la crociera Raffaella tratta con arroganza e senso di superiorità il marinaio siciliano comunista Gennarino (Massimo Giannini), imponendogli compiti umilianti e criticandone aspramente le imperfezioni lavorative finché, in seguito a una gita in gommone finita male, non si ritrova naufraga con lui su un'isola deserta. Lontana dagli agi della vita sociale e dalla divisione in classi del mondo moderno, la dinamica di potere fra i due personaggi si capovolge e Raffaella si trova invischiata in una relazione di sudditanza sempre più intima, violenta e coinvolgente.

Se in *Porci con le ali* il fallimento dell'istanza di liberazione davanti alla potenza delle convenzioni borghesi e patriarcali prende la forma di una rivoluzione mancata e di un ritorno del rimosso, nel film di Wertmüller è proprio questo insuccesso a caratterizzarsi come l'oggetto della satira. Il motore comico viene innescato dalla polarità e presunta incompatibilità dei due protagonisti, evidente fin dalle prime scene girate sullo yacht, in cui si succedono inquadrature che li immortalano impegnati in attività con finalità opposte. Se Raffaella viene ripresa in situazioni ricreative, mentre gioca a poker³⁴ e cena in compagnia dei suoi pari,³⁵ con la videocamera che indugia su dettagli dell'abbigliamento³⁶ e che opera primi piani sulla sua abbronzatura, la presentazione scenica di Gennarino è caratterizzata dal movimento, tramite campi e controcampi che lo vedono servire in tavola,³⁷ lavare il ponte,³⁸ lavorare in cucina³⁹ e cambiarsi d'abito⁴⁰ a seguito dell'imposizione dei suoi datori di lavoro.

Come spesso avviene nei lavori di Wertmüller, l'incipit fornisce indizi rispetto allo sviluppo della trama. Ad esempio, al quarto minuto del film, il primo piano della reazione infastidita di Raffaella in seguito all'affermazione di un suo compagno di vacanza rispetto allo stato di permanente opposizione politica dei comunisti italiani è

³⁴ Trascrizione del minuto 4.02.

³⁵ Trascrizione del minuto 5.12.

³⁶ Trascrizione del minuto 4.20.

³⁷ Trascrizione del minuto 4. 24

³⁸ Trascrizione del minuto 6.24.

³⁹ Trascrizione del minuto 7.48.

⁴⁰ Trascrizione del minuto 13.43.

seguita da un campo medio di Gennarino intento ad ascoltare e lavorare, una sequenza che preannuncia attraverso dialoghi e sequenze di immagini l'imminente fase di ribaltamento. La caratterizzazione funziona attraverso la contrapposizione. Anche se viene presentato come un militante comunista politicamente attivo, Gennarino comunica prevalentemente tramite dialetto, borbottii, onomatopee e suoni gutturali che ne sottolineano l'aspetto selvatico⁴¹ già evidenziato dai capelli arruffati e dalla barba incolta, utile a comunicare gli sforzi e la fatica fisica della sua mansione di tuttofare, in aperto contrasto con la pettinatura curata e gli abiti costosi (il costume da bagno, gli occhiali da sole, il vestito da cocktail e i gioielli) di Raffaella. Allo stesso modo, la mancata articolazione verbale del marinaio spicca in contrapposizione ai toni altolocati e alla verbosità patrizia del personaggio interpretato da Mariangela Melato, che sulla nave si esprime frequentemente contro la classe lavoratrice, l'Unione Sovietica, la sinistra e i media. Proprio i discorsi di Raffaella, apertamente schierati al punto di non lasciare dubbi circa la sua parte politica, hanno avuto l'effetto di portare buona parte della critica cinematografica a leggere i contrasti fra i due personaggi come la rappresentazione dello scontro, politico e socio-economico, del Capitalismo e del Comunismo nell'anfiteatro apparentemente neutrale dell'isola deserta, una lettura non condivisa da chi individua nel desiderio femminile il vero soggetto di *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*. Ad esempio, senza tralasciare gli aspetti problematici della relazione, il critico cinematografico Darragh O'Donoghue sostiene il carattere volontario della sottomissione, sessuale e sociale, di Raffaella verso Gennarino⁴². Secondo lo studioso, le ragioni della fine della relazione fra i due personaggi devono essere ricercate nelle insicurezze di classe di Gennarino⁴³, alimentate dalla lunga e quotidiana esperienza di umiliazioni e soprusi, che lo spinge a mettere alla prova la reale portata dei sentimenti di Raffaella, evidenti nelle sue movenze e nelle sue pose seducenti fin dai primi minuti del film. O'Donoghue ritiene tipico della poetica di Wertmüller la messa in scena delle intersezioni di classe, genere, sesso e politica,⁴⁴ necessaria a descrivere, nonostante il formato da opera di evasione, l'impatto della politica, della vita lavorativa e del senso

⁴¹ D. O' Donoghue, *Laughter in the Dark. The Black Comedy of Lina Wertmüller*, «Cinéaste», 43:4 2018, p. 14.

⁴² Ivi, p. 15.

⁴³ S. Winkle, *The Male Eye and The Female Image: The Interruption of The Visual Encounter by Abstraction in Four Movies by Lina Wertmüller*, The University of Florida Press, Gainesville 1982, p. 59. La studiosa condivide il parere di O' Donoghue rispetto alla responsabilità maschile nel fallimento del rapporto amoroso. Per Winkle, Gennarino prosegue il suo viaggio attraverso l'identità maschile a scapito della sua relazione con Raffaella.

⁴⁴ Cfr. D. O' Donoghue, *Laughter in the Dark. The Black Comedy of Lina Wertmüller* cit., p. 15.

di autorità sul desiderio e sulla quotidianità erotica. La possibilità di una naturalezza paradossale nel rapporto fra i due amanti viene evidenziata dal contrasto con un altro rapporto fra pari grado. Come avviene in *Mimi metallurgico ferito nell'onore*, il seducente equilibrio e l'apparente normalità⁴⁵ del rapporto di coppia fra il marinaio e la signora alto-borghese viene sottolineato dall'entrata in scena della moglie ignara, una seconda figura femminile presentata al pubblico come volgare e rumorosa, con cui Gennarino intrattiene una relazione contrassegnata dalla violenza domestica.⁴⁶

Nella dimensione protetta, quasi onirica, dell'isola, la dinamica sessuale dipinta da Wertmüller sembra ammiccare a uno stato di natura delle relazioni di genere, un'impressione che è costata alla regista la fama di essere una qualunquista,⁴⁷ una venduta senza coscienza politica e una cattiva femminista. La critica femminista Tania Modleski, ad esempio, descrive *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* come «una grande farsa politica e sessuale»,⁴⁸ in cui un «lavoratore sexy»⁴⁹ brutalizza fisicamente, degrada mentalmente e quasi violenta una donna che ha la sola colpa di avergli manifestato disprezzo. Secondo Modleski la rappresentazione sessuale di Wertmüller è fondata sull'ineguaglianza e sulla violenza ed è caratterizzata da dinamiche erotiche che ricalcano il cliché misogino per cui le donne provano piacere ed eccitazione erotica solo in assenza di parità di genere e di rispetto e desiderano segretamente essere abusate.⁵⁰ La soddisfazione e i sentimenti di Raffaella configurano la gratificazione sessuale femminile come un sinonimo di mortificazione, violenza e degradazione, portando il pubblico a ridere degli oppressi. Nonostante il suo comportamento nelle scene girate sullo yacht, si finisce per dimenticare che nella vita reale

⁴⁵ Ivi, p. 19.

⁴⁶ *Ibidem*. Come sottolinea O'Donoghue, Gennarino prevedibilmente finisce per picchiare la moglie, riservandole un trattamento peggiore di quello subito da Raffaella, in quanto non consensuale.

⁴⁷ Cfr. L. Quacinella, *How Left is Lina?* «Cinéaste», 7:3 1976, pp. 15-17. Secondo la critica di Quacinella, l'opera di Lina Wertmüller è politicamente ambigua in quanto, nonostante la chiara divisione fra padroni e proletari, oppressori e oppressi, possa lasciare intendere una visione progressista, la quantità e la rapidità dei colpi di scena è tale da non riuscire a chiarire la reale posizione della regista.

⁴⁸ T. Modleski, *Wertmuller's women Swept Away by the usual destiny*, «Jump Cut», 11, 1976, p. 11.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 14. Secondo Modleski, sebbene l'intento del film possa essere quello di descrivere la gerarchia di vittimizzazione imposta dalla società capitalista, con il sistema che sfrutta il lavoratore, il quale a sua volta sfrutta le donne, Wertmüller sorvola tutte le complessità inerenti a una situazione del genere rendendo Raffaella «una virago quasi impossibile e stereotipata».

il personaggio di Raffaella è caratterizzato da uno stato di impotenza: non possiede le fabbriche, né le spetta il compito di formulare leggi economiche, una verità latente nel film, che vede Raffaella colpevole di umiliazioni verbali verso un suo sottoposto.⁵¹ Sebbene questo equilibrio non sia auspicabile, Modleski non reputa Raffaella il principale obiettivo di una ribellione, ma solo la dimostrazione della violenza maschile contro le donne, colpevolmente raccontata da Wertmüller come “divertente”. L’atto di baciare i piedi del compagno di naufragio, esponente della classe operaia e della parte politica comunista, non è una scena avvolta da un’allure feticistica: le inquadrature, in particolare il primo piano sul viso sconcertato di Melato, sottolineano la portata simbolica della pratica di sottomissione, evidenziata anche dall’elemento paratestuale e verbale. Il fallimento dell’istanza di liberazione attraverso la dimensione sessuale, che in *In Travolti da un insolito destino* funziona da innesto comico, è inserito nell’inscindibilità dell’appartenenza di classe, elemento costitutivo dell’identità. A Raffaella viene offerta una possibilità di cambiamento e di redenzione, incarnata nell’istinto di lasciare la vita borghese precedente, il marito benestante e la socialità comunemente intesa per lo stato di natura dell’isola deserta e per la relazione con Gennarino, ma l’appartenenza di classe si rivela un legame inscindibile: il richiamo della sessualità non è abbastanza forte da ribaltare lo *status quo*, e il ribaltamento può essere vissuto solo nella dimensione privata per una questione di ordine pubblico. Per questo motivo il personaggio interpretato da Mariangela Melato rappresenta un simbolo della società borghese più di quanto possa essere considerato indicativo della sua quota di genere: Raffaella è vittima di quella stessa classe sociale l’ha dispensata dalla fatica e dalla sofferenza patita dalla maggioranza degli individui. Nonostante la sua felicità si completi quando scivola dalle sovrastrutture sociali che la vedono al vertice, la sua appartenenza di classe è un legame più difficile da spezzare da quello che in natura la unisce a Gennarino: alla fine del film il personaggio di Melato si ricongiunge al marito, scegliendo contro voglia da che parte stare e ribadendo così che nonostante gli agi (o forse proprio grazie ad essi) la borghesia, intesa come stato mentale, riesce a imprigionare allo stesso modo tanto le classi che soverchia apertamente quanto quelle che contribuiscono a costruire l’ingiustizia sociale per il loro interesse. Una seconda accusa della critica femminista a *In Travolti da un insolito destino* riguarda la rappresentazione del corpo femminile: il focus e i primi piani sulla figura di Melato, come le istantanee di singole parti del suo corpo, spesso riconducibili a zone erotizzate (le labbra, le gambe, la vita) hanno portato critiche del calibro di ad accusarla di mercificazione e oggettificazione del corpo femminile. L’uso del grottesco da parte di Wertmüller è stata, infatti, la base di alcune delle critiche più accese di misoginia. Tuttavia, la regista, memore dell’esperienza felliniana (ne è stata, ad esempio, assistente sul set di *8 ½* nel 1963), utilizza il grottesco come pratica erotica trasgressiva, il suo grottesco, infatti, assume una valenza positiva

⁵¹ Ivi, p. 15.

in quanto definito dall'inaccessibilità. I suoi corpi gonfi e tagliati non sono oggetti del desiderio maschile in scena, ma di un'(iniziale) repulsione maschile che significativamente interessa anche lo spettatore.⁵²

Nonostante nessuna analisi del film possa ignorare o sminuire l'atteggiamento della regista nei confronti dei rapporti fra i generi e della sessualità, la maggior parte dei film di Wertmüller, e *Travolti da un insolito destino* in particolare, drammatizzano gli effetti distorti dell'ideologia sulla società, sull'individuo, sulla coppia, sul gruppo e nel modo di intendere la politica. La sessualità funziona in rappresentanza delle fratture esistenti: esattamente come avviene in *Porci con le Ali*, la liberazione sessuale si rivela fallimentare. Nei film di Wertmüller i personaggi non sono solo personaggi, ma cifre e simboli con un significato più ampio: fare cinema, in quest'ottica, significa operare una critica sofisticata di altri registi, predecessori come contemporanei. Come scrive Darragh O'Donoghue, i suoi film chiave possono essere paragonati, fra gli altri, ai primi lavori di Godard, con cui Wertmüller condivide l'utilizzo di format popolari per coinvolgere le fasce popolari non determina necessariamente opere «trasparenti» e caratterizzate da psicologie plausibili su un piano logico. Questa idea di cinema basata sul confronto prevede anche un rapporto dialogico con la teatralità, come dimostra la possibile comparazione con la commedia di Shakespeare, *La bisbetica domata*, dovuta al topos della rieducazione della donna e all'ambientazione in un luogo selvaggio, lontano dalla civiltà. In *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, la rielaborazione del motivo dell'isola deserta funziona come costruzione di un apparente spazio neutro in cui affrontare e rielaborare i sentimenti, le relazioni e le ideologie distorte della società quotidiana e percepita come naturale. come sottolinea O'Donoghue, i film parlano di altri film, sfidando il pubblico a riconoscere modalità rappresentative e a confrontarle con esempi provenienti da generi cinematografici precedenti, impegnandosi dal punto di vista critico con le rielaborazioni di Wertmüller.

Soprattutto, Wertmüller si muove oltre il concetto della modernità italiana borghese per demistificare l'esperienza dell'alienazione rendendo trasparente la coscienza annebbiata della vita privata. Per farlo, prende in prestito frammenti dell'esperienza felliniana, unendo tratti onirici e immagini della memoria collettiva per mostrare come considerazioni astratte e conseguenze concrete delle disuguaglianze sociali contribuiscano a costruire un unico insieme. La tensione fra desideri personali e le dichiarazioni pubbliche e politiche dei suoi protagonisti funziona come rappresentazione delle peculiari circostanze storiche che hanno originato la frattura fra vita privata e produzione. Per superare la distanza fra rappresentazione pubblica e realtà, Wertmüller propone ritratti di persone comuni, abbastanza lontane dalla tradizione storiografica dei grandi

⁵² Cfr. R. Diaconescu-Blumenfeld, *Lina Wertmüller and Her Feminism of Despair*, «Italica», 76: 3 1999, p. 393.

uomini e dei grandi eventi da consentire agli spettatori un'identificazione trasversale. Come avviene nella commedia e nel cinema neorealista (si pensi a *Ladri di biciclette*, De Sica, 1948), la visione d'insieme non è mai alla portata dei suoi personaggi, che fino all'ultima scena ne percepiscono l'assenza, venendo distrutti dalla loro cecità in proposito e dalla conseguente incapacità di comprendere l'altro.

4. *Brevi cenni conclusivi*

Tanto *Porci con le ali* quanto *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* sembrano suggerire che negli anni Settanta, nonostante la progressiva erotizzazione della cultura italiana e la spinta trasversale della rivoluzione sessuale, l'appartenenza di classe rimane un elemento costitutivo dell'identità. L'ipotesi di una possibilità di aderenza fra emancipazione sessuale e coscienza politica finisce per dissolversi a favore del desiderio individuale. Nel romanzo di Ravera e Lombardo Radice, il diario dal vero che dovrebbe esaltare emancipazione sessuale e coscienza politica finisce per disseminarle all'interno dell'inquietudine del singolo. Il film di Wertmüller sembra affermare una profonda ambivalenza delle relazioni amorose, dovuta all'impossibilità di scinderle dai rapporti di forza della società, che risultano sospesi solo nell'isola deserta, in cui però si riaffermano gli equilibri della società maschilista e patriarcale. In *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, la relazione di potere fra i due personaggi assume ben presto risvolti sessuali e sentimentali che portano in scena, da un lato, lo stato rappresentativo tradizionale di sudditanza femminile e, dall'altro, la frustrazione maschile davanti a quello che viene percepito come un erroneo capovolgimento dei ruoli di potere dovuto alle contingenze economiche. Una delle principali tematiche affrontate in *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* riguarda infatti la difficoltà dell'uomo italiano nella percezione della sua posizione e del suo ruolo rispetto alla donna, in questo caso sussunti dal conflitto capitale-lavoro e dallo scontro fra la borghesia (rappresentata da Raffaella) e la classe lavoratrice (rappresentata da Gennarino). Questa problematica è sottolineata dai soventi riferimenti verbali alla natura delle cose e all'artificialità delle differenze di classe: ad esempio, imponendo le condizioni dello scambio di favori e incombenze per un reciproco vantaggio, Gennarino afferma il ruolo naturale della donna è quello di svolgere le faccende domestiche, lavandogli i panni.

Testi e testimonianze di critica letteraria

1. *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito
2. Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*
3. *I modernismi delle riviste*, a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito
4. Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia: poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*
5. *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di Gianni Turchetta e Edoardo Esposito
6. *Roman Jakobson, linguistica e poetica*, a cura di Stefania Sini, Marina Castagneto e Edoardo Esposito
7. Edoardo Esposito, *Indagini sul Novecento*
8. *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, a cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri
9. Riccardo Corcione, *Tempo della fine e fine del tempo. Poesia, teatro e pensiero nell'ultimo Giudici*
10. Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*
11. Andrea Suverato, *Finzioni testimoniali. Scritture in un tempo infestato*
12. *Giuseppe Raimondi. La centralità di un "outsider" bolognese*, a cura di Filippo Milani

Che cosa rappresenta la borghesia per le scrittrici e gli scrittori italiani del XX secolo? Come viene raccontata nelle sue evoluzioni e contraddizioni? Come cambia nel Novecento il romanzo, forma espressiva che per eccellenza ha dato voce alla borghesia, celebrandola e criticandola? Concentrandosi sul cinquantennio che va dal 1929 al 1982 (rispettivamente gli anni in cui escono *Gli Indifferenti* di Alberto Moravia e *Aracoeli* di Elsa Morante), i dodici saggi del volume cercano di rispondere a queste domande, a partire da testi, autori e prospettive diverse, accumulate però da una tesi di fondo: la borghesia, come scriveva Pier Paolo Pasolini nel 1968, non è più solo una classe sociale, ma è diventata «il nome di un'atroce malattia».

SILVIA CUCCHI è assegnista di ricerca all'Università dell'Aquila, dove insegna letteratura italiana contemporanea. Si occupa di letteratura italiana del XX e XXI secolo. Ha pubblicato la monografia *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti* (Cesati 2021) e ha curato, insieme a Giuseppe Carrara, l'antologia *Erotismo e letteratura. Antologia di scritti militanti (1960-1976)* (Mucchi 2022).

GLORIA SCARFONE è assegnista di ricerca in letteratura italiana contemporanea all'Università di Pisa. Si occupa di questioni di teoria letteraria e di narrativa italiana del Novecento. Ha pubblicato le monografie *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario* (Transeuropa 2018), *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini* (Mimesis 2022) e *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria* (Carocci 2024).

www.ledizioni.it



PDF OPEN ACCESS