

Luca Marangolo
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Il borghese nel suo ambiente.
Le radici del modernismo nella crisi del romanzo ottocentesco

Abstract

This essay aims at analyzing the genealogical connection between modernism and the bourgeois novel of the XIX century. Modernism portrays itself traditionally in contrast with the bourgeois conservative tradition of its recent past: nevertheless, at the formal level, modernist innovations must be seen as a way to radicalize deep sociological contradictions of the bourgeois cultural system, which was dissolving across XIX and XX Century. From this perspective, some passages from two modernist masterpieces, Kafka's *Das Urteil* (1912) and Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* (1926), are here compared with late XIX novel, in order to conceptualize modernist form as way to react dialectically to a contradictory tradition with artistic innovation. Finally a basic hypothesis is put forward: the ultimate meaning of this modernist inner negotiation must be seen in the passage between late XIX century culture and the new XX mass culture; this transformation lies massively the way literature portrays the inner relation between the characters and their environment (*Umwelt*).

1. *Un'introduzione al problema*

1.1. *Soggetti e oggetti borghesi: due poli di un concetto sfuggente*

Il compito primario di questo saggio inaugurale della sezione «Oggetti» di *Borghesia disambientata* non può che essere di dimostrare la necessità teorica della distinzione fra soggetti e oggetti qui adottata; motivando inoltre la scelta di occuparsi esclusivamente di testi risalenti al periodo a cavallo fra XIX e XX secolo. Per farlo, partirò da una formulazione decisamente classica di Theodor Adorno; una formulazione che arriva al cuore del suo pensiero, basato, come è ben noto, proprio su quei due elementi costitutivi:

Se tuttavia si vuole raggiungere l'oggetto, non si devono eliminare le sue determinazioni o qualità soggettive: questo sarebbe proprio il contrario della priorità dell'oggetto. Se il soggetto

ha in sé il nucleo dell'oggetto, allora le qualità soggettive dell'oggetto sono più che mai un momento dell'oggettivo. Anche secondo la dottrina idealistica [...] si afferma la priorità dell'oggetto. [...] Viceversa il presunto oggetto puro, esente dall'ingrediente del pensiero e dell'intuizione, è propriamente il riflesso dell'astratta soggettività: solo essa uguaglia a sé l'altro mediante l'astrazione.¹

Sono parole scritte nel 1969, dunque assai prima della nascita del costruttivismo sociologico, con la sua concezione dei sistemi autopoietici – cioè di quella corrente della sociologia del secondo Novecento che ritiene necessario ricavare modelli di società a partire da una relazione di parità fra soggetto e oggetto sociale, fra il sistema sociale e i suoi attori². Come si vede, nonostante l'*écriture* filosofica adorniana sia stata associata ai motivi gnostici della filosofia alessandrina³ per via della sua tendenza ad un raffinato escapismo estetico e ad un rifiuto pervicace – ormai ritenuto, sempre più spesso e a giusta ragione, anacronistico – di quella prigione mondana che egli chiamava «cultura di massa»⁴, Adorno aveva intuito con perfetta lucidità che soggetto e oggetto sociale hanno senso se intesi in un profondo *entrelacement*: soggetto e oggetto sono collaborativi nel fornirsi a vicenda le coordinate ostensive della propria definizione.

¹ Theodor Adorno, “Su soggetto e oggetto”, in *Parole chiave. Modelli critici*, Milano, Sugarco Edizioni, 1974, p. 219.

² Cfr. Niklas Luhmann, *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna, Il Mulino, 1990; Giorgio Manfrè, *Costruttivismo e teoria della società. Procedendo sulla scia di Niklas Luhmann*, Bologna, I libri di Emil, 2016.

³ «Dal testo della prima *Teoria critica* emerge una scena originaria che somiglia, nei suoi tratti principali, al mito gnostico: la condizione del singolo nelle società di classe storiche siano queste antiche o moderne, democratico-borghesi o totalitarie, è pari a quella di un'anima extramondana che è precipitata nella prigione del mondo, ed è caduta così fuori di sé, che non sa dire chi e dove prioritariamente sia. Certo è per lei solo il fatto che il suo luogo di soggiorno le è completamente estraneo. [...] Ma mentre la gnosi tardoantica confidava di rispondere, grazie a un lungo racconto, alle domande ‘chi siamo, che cosa siamo diventati; dove siamo, dove siamo precipitati;’ [...]; la paragnosi moderna si accontenta invece di evocare sempre di nuovo l'oscurità della scena del mondo, mentre le visioni della felicità perduta e sperata, divengono accettabili solo se ricoperte da nere riverniciature”. Cfr. Peter Sloterdijk “Che cos'è la solidarietà con la metafisica nell'attimo della sua caduta? Appunti per una teoria critica ed eccessiva”, in *Non siamo ancora stati salvati*, Milano, Bompiani, 2004, p. 192.

⁴ Per la codificazione di questo concetto novecentesco la fonte migliore è ancora probabilmente Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010.

Tuttavia il presente lavoro intende anche offrire alcuni elementi originali per uno studio, forse ancora troppo trascurato dalla morfologia letteraria, dei rapporti filogenetici fra la letteratura ottocentesca e quella modernista. Per troppo tempo, infatti, gli studi sulla temperie modernista hanno indugiato su metafore epistemologiche, a volte molto ricche e profonde, ma inservibili dal punto di vista storiografico⁵: focalizzandosi su tali aspetti epistemologici, si è ampiamente saturato il *topos* del paragone fra filosofia e letteratura, isolando il modernismo dal resto della storia letteraria per associarlo soprattutto alla profonda rivoluzione che ha effettivamente segnato, nella stessa epoca, le scienze europee. Guido Mazzoni ha meritoriamente riportato l'attenzione sulla filogenesi del modernismo dal romanzo dell'Ottocento; mi servirò dei 'paletti' da lui forniti⁶ per mostrare come una comprensione dei risultati formali più innovativi del modernismo permettano di inquadrarlo, sostanzialmente, in un processo di inasprimento delle contraddizioni culturali cui era pervenuta la borghesia ottocentesca.

Devo però precisare che adatterò una prospettiva leggermente diversa. Mazzoni teorizza un mutamento strutturale di trame, personaggi e narratori come nodi morfologici principali del passaggio da realismo ottocentesco a modernismo; qui invece cercherò di illustrare come alla base di tale mutamento vi sia una messa in discussione, almeno parziale, del *paradigma ambientale*, cioè del modo in cui il soggetto rappresenta una profonda corrispondenza fra sé e lo spazio circostante. Approfondire e scandire in questo modo le tappe strutturali del passaggio da Ottocento a modernismo non è privo di interesse, nella misura in cui uno dei maggiori *desiderata* degli studi comparativi di morfologia letteraria consiste proprio nel *reductio ad unum* di una galassia complessa e articolata quale il modernismo. Ebbene, tale metamorfosi della rappresentazione del rapporto fra uomo e ambiente è forse, diacronicamente, il principale asse di tale transizione: da questo asse principale si potrebbero diramare le forme diverse della galassia modernista, ancora da mappare nelle sue nervature. Precisare e verifica-

⁵ L'indagine critica che ha accostato la sperimentazione modernista alle rivoluzioni filosofiche del primo Novecento ha in realtà avuto risultati alterni: nel panorama italiano ha generato capolavori critici ancora estremamente suggestivi come Alessandro Serpieri, *T.S. Eliot. Le strutture profonde*, e altri lavori forse un po' troppo astratti, come Renato Barilli *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1964.

⁶ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2012 ("La transizione al modernismo", pp. 289 sgg.).

re questa traiettoria mi permetterà di avanzare un'ipotesi critica di ricerca che prelude a un rendiconto spero più completo della composita "famiglia" del modernismo. Mi sembra infine di poter dire che questo paradigma sia anche più funzionale della tradizionale distinzione oppositiva fra allegoria e simbolo: dato che, in effetti, il mutamento del rapporto con l'ambiente descrive un passaggio dall'ultimo verso la prima, quell'«allegoria vuota» e priva ormai referenti identificabili che sarebbe per molti il fulcro del modernismo: oltre a descrivere il processo formale di fondo, tale paradigma permette infatti anche di *situare geograficamente e temporalmente* le varie forme del modernismo.⁷

Nel caso di questo lavoro, dunque, le ataviche polarità del pensiero filosofico evocate da Adorno sono il borghese e la sua *Umwelt*, il suo ambiente: case, stanze, stoviglie, salotti, portaceneri, letti, sedie, quadri, arredi, tinelli, ninnoli e tutto quanto possessa nella rappresentazione dell'interno borghese una traccia semiotica significativa della «civiltà» a cavallo fra i due secoli. A chi obietti una presunta gratuità nel puntiglio filosofico con cui introduciamo il tema, risponderai che esso si rende necessario perché una delle ragioni per cui il concetto di borghese risulta così controverso, in ambito storiografico e sociologico, è rintracciabile in una postura (non sempre conscia e di origini assai remote in queste due discipline) che si potrebbe definire funzionalista, usando il termine nel senso potentemente codificato nel Novecento dalla sociologia di Talcott Par-

⁷ Un'ulteriore articolazione del metodo, che chiarisca il debito e al contempo la differenza di approccio con il lavoro di Mazzoni, potrebbe essere utile a capire meglio il senso del presente lavoro e delle ipotesi di ricerca proposte. Mazzoni descrive la "transizione" al modernismo usando delle soglie simboliche cui farò riferimento implicitamente: il melodramma, il realismo del secondo Ottocento e infine il modernismo. Il lavoro poi si articola su le forme della narrazione, della trama e dei personaggi. Questa scelta deriva dal fatto che lo scopo di Mazzoni è compiere una genealogia del *romanzo* e non del modernismo, nella definizione fornita dallo stesso studioso, in tal senso l'esposizione si basa su un asse paradigmatico molto vasto. Ciò da un lato permette di rendere conto di tutti gli aspetti delle forme enunciati proto-moderniste e moderniste in funzione del romanzo inteso come *storia*, cioè come narrazione forte che subordini ogni modo stilistico alla narratività; altra cosa è fare la genealogia del *modernismo*: per rendere conto di ogni potenziale declinazione di questo stile bisogna andare alla radice del suo sviluppo, riducendo la vastità del paradigma di fondo, e partendo dagli eventi fondamentali che hanno causato la trasformazione per poi creare una gerarchia a partire da essi, e non in riferimento al genere che li accoglie, di qui l'enfasi sul ruolo dell'ambiente.

sons⁸. In altri termini, non sarebbe da escludere che storici e sociologi abbiano formulato definizioni del concetto di borghesia partendo dal presupposto di dover descrivere una mera funzione, una struttura concepita per portare a compimento un determinato processo sociale, sia esso massimalista, come lo sviluppo dei sistemi produttivi del capitalismo verso il dominio del mondo, oppure minimalista, come l'abitazione dei piccoli cortili domestici novecenteschi, caratteristici della "cultura di massa", che costituivano l'incubo di pensatori profondamente antiborghesi come lo stesso Adorno. Questa attitudine di ricerca deri-

⁸Parsons ha incentrato la sua ricerca sociologica sulla sintesi di quattro funzioni sociali definita dall'acronimo AGIL: Adattamento, *Goal attainment*, Integrazione, Latenza. Per questo padre della sociologia contemporanea, *tutte* le società storiche conosciute sarebbero definibili attraverso queste quattro funzioni basilari, da intendersi gerarchicamente ordinate nel senso procedurale presentato dall'acronimo. Sulla base delle funzioni di Adattamento (cioè lo sfruttamento delle risorse, la produzione dei beni, la capacità di abitare il territorio, e così via) operano tutte le altre funzioni, il cui compito quindi non è altro che quello di preservare i risultati ottenuti in fase di Adattamento. Se al Goal attainment e all'Integrazione attongono rispettivamente alla sfera economico-manageriale e a quella giuridico-coercitiva, la Latenza attiene alla sfera culturale: si tratterebbe di tutti quegli artefatti e discorsi culturali che, tramandati di generazione in generazione, garantiscono la latenza del sistema, ovvero il suo preservarsi attraverso un'identità culturale durevole nel tempo; cfr. Talcott Parsons, *La struttura dell'azione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1962. È altresì noto che una delle principali obiezioni di Luhmann a questa classificazione è che essa non può rendere conto con adeguata precisione dei conflitti e delle spaccature interne alle società storiche: cosa che potrebbe darsi, a suo giudizio, solo se all'interno della rigida gerarchia procedurale di Parsons si introducesse una ricorsività: dalle spaccature e dalle differenziazioni interne alle funzioni di latenza si generano alterazioni delle funzioni strutturali di adattamento, gestione e inibizione, che le tramandano di nuovo alle funzioni di latenza e così via; cfr. Niklas Luhmann, *Sistemi sociali* cit... Tale differenziazione interna e ricorsività sarebbe garantita, secondo Luhmann, dal fatto che ogni azione sociale *deve* poggiarsi preliminarmente su codici condivisi, di carattere culturale e comunicativo. A ben vedere, un processo di lacerazione interna descritto in questi termini è anche quello che avviene all'interno della borghesia ottocentesca. Sebbene non faccia riferimento a nessuno di questi due macro-modelli sociologici, la tesi argomentata da Franco Moretti è che all'origine dell'inesorabile trasformazione e frantumazione interna della borghesia derivi proprio da una contraddizione insanabile fra due di queste sfere basilari dell'agire sociale, già riscontrabile *in nuce* già in un'analisi della produzione culturale e letteraria dell'epoca del suo massimo splendore, che ne prevede il declino. La borghesia ottocentesca si presenta infatti, in base a tale ricognizione, all'altezza della rivoluzione industriale, come un gruppo sociale predominante perché in grado di tenere insieme saldamente sia le funzioni di Adattamento che le funzioni di Latenza: sia il grande apparato produttivo capitalistico industriale, che il sistema della cultura, di cui è brillante interprete. Il conflitto fra queste due funzioni sociali risulterebbe però alla base delle sue contraddizioni interne. Cfr. Franco Moretti, *Il borghese*, Torino, Einaudi, 2017.

verebbe dal fatto che la borghesia risulta essere una formazione concettuale, prima che sociale, dai «confini penetrabili e ad assai bassa coesione interna», cioè un'etichetta molto debole e da applicare a fenomeni culturalmente assai difforni e connessi da maglie molto tenui. Al contrario, qui adotterò una definizione forte di borghesia ottocentesca, quella fornita da Moretti nel suo recente lavoro sull'argomento; e poi cercherò di mostrare come l'avanzare delle contraddizioni intrinseche nella cultura borghese abbia portato a una modificazione di un paradigma che rappresenta un valore molto profondo e atavico della cultura europea. Si tratta del modo di rappresentare se stessa nello spazio che prelude la forma modernista; cioè il cosiddetto *inward turn*, l'introiezione dello spazio narrativo nella coscienza del personaggio.

1.2. *La borghesia europea dall'egemonia alla cultura di massa.*

Coniugare le intuizioni di Mazzoni sul romanzo e quelle di Moretti⁹ sul borghese necessita però di un chiarimento teorico. Una notevole distanza separa, nel metodo e nel taglio, i due saggi, che però sembrano entrambi voler confutare quell'equivoco di fondo di cui si è detto: finché si pensa alla borghesia *solo* come una determinata funzione sociale è molto probabile che lo spettro euristico della nostra comparazione sarà destinato a restringersi molto, percependo di volta in volta questa categoria come un *establishment* con un compito determinato che si adatta ad uno e ad un solo contesto, con vaghe risonanze in fatti sociali, certamente affini, ma irriducibili allo stesso paradigma. Sintetizzare tutto lo spettro della vita borghese dietro le medesime istanze filosofiche risulterebbe a dir poco arduo, ma in ogni caso più fecondo della resa a una descrizione particolaristica

⁹ Ma anche quella compiuta in ampie sezioni di *Teoria del romanzo* di Guido Mazzoni: se c'è un merito teorico di Mazzoni (a prescindere dalla condivisione dell'impianto storicistico del suo pensiero), è infatti quello di avere valorizzato la famosa tesi, prima hegeliana e poi marxista, del romanzo come grande epopea della classe borghese. Il rilievo di questo lignaggio è del resto confermato dallo stesso Mazzoni in sede teorica preliminare: «Tante volte derisa, la tesi della sociologia letteraria marxista secondo la quale la nascita del romanzo moderno è un riflesso dell'economia capitalistica continua a ritornare perché ha un solido fondamento di verità»: G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 25. Per approfondire i risvolti concreti di questa visione cfr. soprattutto i capitoli V e VI, "La nascita del romanzo moderno" e "Il paradigma ottocentesco".

che si affidi solo alla sociologia e non anche alla storia della cultura: come accennavamo, si capiscono molto meglio realtà assai diverse, in comparazione fra di loro, se vi si riconoscono le istanze profonde che lavorano al di sotto dei sistemi sociali; se insomma lavoriamo, come storici della cultura, per ricostruirne le analogie, senza arrenderci al nichilismo che è la tentazione di ogni sapere specialistico. In termini più specifici: i grandi borghesi delle rivoluzioni industriali ottocentesche descritti da Mann e da Ibsen nella loro decadenza sono molto diversi dai piccolo-borghesi che passeggiano nella Dublino di Joyce a pochi decenni di distanza. Ciò non avviene soltanto per il legittimo interesse di scrittori di estrazioni differenti per culture differenti; c'è anche una ragione sistemica, che trascende la volontà degli autori ed è da rintracciarsi ancora sul piano delle forme simboliche e del valore che esse acquisiscono nel campo letterario. Ciò avviene, allora, perché «borghese» è l'etichetta che la cultura occidentale è stata portata ad attribuire a strati quanto mai differenti della società industriale (prima elitari, poi sempre più massificati), che si sono trovati a passarsi il testimone di alcune istanze culturali connesse anche, a ben vedere, al successo letterario delle forme simboliche in cui si è incarnato questo tipo sociale. Basti pensare che in un appena un quarto di secolo dai Buddenbrook si passa ai Bloom, già esponenti, in qualche misura, della "cultura di massa" (sintagma un po' datato, ma forse efficace per caratterizzare il senso della trasformazione che descriveremo).

Fra i *trait d'union* tra le varie istanze culturali se ne potrebbero elencare vari, senza alcuna pretesa di esaustività; ma la nozione che qui più ci interessa è proprio quella di *ambiente*: una delle ragioni – non l'unica, ma forse tra quelle che hanno un peso filosofico più forte – per cui il tema del borghese risulta così cruciale nel nostro sistema simbolico è non tanto il fatto che storicamente la borghesia abbia rivelato «per prima il potere dell'attività umana»¹⁰ creando opere «ben più mirabili delle piramidi egizie»¹¹; ma il fatto che il borghese è, e diverrà sempre di più nella letteratura, colui che abita le grandi città. A congiungere questi due poli funzionali che la definizione di borghesia è costretta dalla storia culturale a incarnare, è proprio la capacità della metropoli di descrivere al meglio la relazione col proprio ambiente e il modo in cui essa muta; cosa che non

¹⁰ Karl Marx, Friederich Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, a cura di E. Cantimori Mezzamonti, Torino, Einaudi, 1970, p. 103.

¹¹ *Ibid.*

accade ad altre classi sociali né in altri contesti, un po' per alienazione rispetto ai sistemi produttivi (che il borghese abita e gode meglio degli altri), un po' per via della progressiva massificazione culturale (che rende il borghese sempre più lontano dalla figura del capitano di industria ottocentesco e sempre più vicino a una "persona come noi" nel senso aristotelico, cioè a una figura in grado di accogliere in sé i confini sfumati e incerti fra classi sociali e culture metropolitane; o viceversa, come avviene in Eliot o in Woolf, capace di portare all'estremo forme e moduli espressivi che sono intrinseco frutto della cultura borghese europea ottocentesca). Per argomentare la tesi per cui la sperimentazione formale del modernismo non è riconducibile che al radicalizzarsi di contraddizioni interne alla cultura borghese ottocentesca e al modo in cui vive il suo ambiente, mutueremo la definizione – non funzionalista, ma culturalista – di borghesia scelta da Moretti, che a sua volta si rifà allo storico Jürgen Kocka:

Fino al tardo XVIII secolo [la borghesia] era costituita perlopiù dai piccoli imprenditori autonomi [...] Cento anni dopo, la sua popolazione era completamente diversa, composta da funzionari e impiegati amministrativi di medio e basso livello. [...] Ma nel frattempo, nel corso del diciannovesimo secolo, era emersa in tutta l'Europa la figura sincretica della borghesia proprietaria e istruita, venendo a rappresentare un centro di gravità per la classe nel suo complesso e rafforzandone le caratteristiche di potenziale, nuovo ceto dirigente.¹²

«Borghese» sarebbe insomma, per Kocka, colui che – forse per la prima volta nella storia – intreccia in modo profondo proprietà e cultura, mezzi di produzione ed egemonia culturale. Ecco come chiosa Moretti:

Un'accoppiata concettuale di *Besitzbürgertum* e *Bildungbürgertum* – borghesia di cultura e borghesia di proprietà, o più prosaicamente, nel sistema fiscale britannico che collocava senza distinzione i profitti (derivanti da capitale) e i redditi (derivanti da prestazioni professionali posizione).¹³

¹² Franco Moretti, *Il borghese*, cit., p. 4. Cfr. Jürgen Kocka, "Middle Class and Authoritarian State, Towards a history of the German "Bürgertum" in the Nineteenth century", in Id., *Industrial Culture and Bourgeois Society, Business, Labor, and Bureaucracy in Modern Germany*, New York-Oxford, Berghahn Books, 1999, p. 193.

¹³ Ivi, p. 9.

Questa accoppiata fondamentale permise alla nozione di borghesia di occupare il centro simbolico del sistema culturale; vedremo come, a partire dalle sue contraddizioni, si sposterà a lato di esso.

1.3. *Ruolo cruciale della Umwelt*

Terremo qui conto della definizione di ambiente fornita da Mazzoni in *Teoria del romanzo*:

Fra il XVI e il XIX secolo, nell'epoca in cui affiora il disincanto dal mondo, si rafforza, nel senso comune e nelle formazioni discorsive un nuovo modello ontologico che immagina il rapporto fra individui e totalità secondo un paradigma ambientale. Si tratta di uno scheletro nascosto che sorregge corpi discorsivi molto diversi, sistemi filosofici, sistemi scientifici, forme di pensiero [...] Secondo questo schema di pensiero, l'uomo è un essere radicato in un mondo locale che trascende e determina gli individui attraverso le circostanze esterne e le circostanze introiettate nella disposizione intima che dà forma alle loro vite (l'*ethos*, l'*hexis*, l'*habitus*).¹⁴

In base a tale paradigma c'è un profondo, intrinseco legame fra il carattere dell'individuo e il suo contesto; si tratta di una specularità fra l'*ethos* dei caratteri romanzeschi e i luoghi che essi abitano. Ciò li rende identificabili, catalogabili e descrivibili psicologicamente in modo articolato. Non è dunque semplicemente una mera descrizione del contesto, ma un'osmosi fra il carattere psicologico del romanzo e il contesto: che, dove è maggiormente incisivo, diviene preponderante nella definizione del carattere. Questo tipo di paradigma di rappresentazione culturale lo ritroviamo, a ben vedere, in tutto il cuore dell'Ottocento: nel realismo "atmosferico" di Balzac, in quello "tragico" di Stendhal, ma anche nello spazio urbano policentrico e frammentato di Flaubert. La mia tesi è che le innovazioni formali moderniste dei testi che andrò ad analizzare sfrutteranno questo paradigma ambientale già ottocentesco, invertendone però la polarità: mentre nei romanzieri ottocenteschi classici l'ambiente trascende pacificamente il carattere di cui definisce l'identità, l'*inward turn* tipico della temperie artistica modernista permette di utilizzare la rappresentazione dell'ambiente come *una*

¹⁴ Cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 211.

risorsa per piegarla alle istanze dell'individuo. Tale inversione di polarità, tuttavia, non vuol dire una sperimentazione indiscriminatamente libera: al contrario essa nasce in risposta a contraddizioni culturali individuabili già nel paradigma ambientale ottocentesco.

Nel prossimo paragrafo cercherò di recensire la disamina di Moretti su temi e forme del borghese lungo l'Ottocento, al fine di individuare una serie di contraddizioni che sembrano emergere, nella codificazione stessa del termine, dalla sua analisi. Successivamente proverò a dimostrare, con esempi tratti da *Mrs Dalloway* e da *Das Urteil*, come la forma modernista possa e debba essere vista in continuità con la visione ottocentesca¹⁵, nella misura in cui lo spettro delle contraddizioni del secolo precedente trova in tale forma un correlativo efficace (di cui la citazione da Marx è esemplare; ma, come osserva lo stesso Moretti, si potrebbero aggiungerne altre tratte da teorici primonovecenteschi quali Lukács e Weber); d'altro canto, però, proprio per questa ragione essa prelude efficacemente alla definizione di borghese massificata e alienata (più prossima a quella di Adorno). Una volta analizzato il modo in cui il modernismo di Kafka e Woolf è il frutto di una trasformazione della rappresentazione del rapporto fra il personaggio e il suo ambiente, ne trarrò una serie di considerazioni generali sulla possibilità di ricavare da questa trasformazione una tassonomia più articolata dei fenomeni modernisti.

2. *Il borghese. Elementi di un paradigma ottocentesco*

2.1. *Le contraddizioni della cultura borghese*

Prima di cominciare l'effettiva analisi della rappresentazione della relazione fra l'individuo e il suo ambiente, è necessario mettere in evidenza con forza i risultati ottenuti da Franco Moretti nell'analisi di questo tema. La prima considerazione da fare è che il grande paradigma culturale da cui abbiamo deciso di muoverci nasce da una serie di contraddizioni fondamentali. Per imporre la tesi che la definizione sostanziale di borghesia ottocentesca sia la congiunzione di capitale e egemonia culturale, lo studioso deve implicare una articolazione del sud-

¹⁵ F. Moretti, *Il borghese*, cit., pp. 9 sgg.

detto tema in un insieme di rapporti fatta di *centro* e *periferia*. Moretti individua il centro culturale ottocentesco della borghesia nella cultura vittoriana: è in quel sistema sociale, in base alla sua ricostruzione, che si realizza in modo più complesso il rapporto egemone fra forza produttiva ed cultura umanistica. Tale preminenza si realizza però al prezzo di una radicale contraddizione: la scissione fra i valori borghesi legati all'etica del lavoro e all'utilitarismo. In un capitolo non a caso intitolato "Nebbia" Moretti vede la cultura vittoriana come un antenato della società massificata contemporanea in cui i valori etici che caratterizzano questa società sono infarciti di una retorica culturalista che oscura la limpida struttura utilitarista da cui discende (né è un caso che articolando questa distinzione fra centro e periferia, l'autore immagini un parallelo ideale la società vittoriana e la cultura statunitense, che è incentrata su paradossi culturali simili). La cultura vittoriana si fonderebbe così su di un paradosso: per acquisire il primato culturale dovrebbe alienarsi dal legame con l'etica del lavoro che ne caratterizza l'ascesa. Ne consegue che le contraddizioni occultate al centro culturale della nozione di borghesia siano invece ben visibili alla periferia: è per questo che, argomenta Moretti, i borghesi rappresentati negli universi di paesi ai margini o alla semiperiferia del sistema capitalista vengono mostrati continuamente alle prese con questa faglia. È il caso di Mastro-don Gesualdo in Italia e dei personaggi di Galdós in Spagna. In entrambi i casi la lotta per il dominio delle risorse produttive è palese; di più, si mostra nel suo farsi. Ma è anche il caso di Ibsen, nelle cui opere la contraddizione originaria di questo predominio culturale è evidente nell'ambiguità etica dei personaggi rappresentati¹⁶. Riprenderemo questo ragionamento, ma invece di concentrarci sul tipo del borghese, ci concentreremo sulla relazione *emotiva* e *etica* che egli stabilisce con lo spazio, mostrando come essa nasconda le antinomie al centro del sistema capitalistico per poi renderle progressivamente visibili passando dalla semiperiferia alla periferia di tale sistema.

¹⁶ Secondo Moretti il personaggio ibseniano rappresenterebbe il culmine di un percorso tematico, che porta alla luce proprio le contraddizioni della cultura ottocentesca: queste stesse contraddizioni, visibili in Ibsen tematicamente, sono secondo noi altrettanto visibili a livello formale nel passaggio fra realismo e modernismo.

2.2. *David Copperfield cade in disgrazia*

L'impossibilità di tenere insieme egemonia culturale e capitale industriale è insomma un nodo centrale della visione della borghesia di Moretti: vorrei per ora lasciare sullo sfondo del ragionamento la dialettica fra centro e periferia, e iniziare una ricognizione della rappresentazione dell'ambiente e del suo ruolo culturale nel romanzo vittoriano, che sarebbe il vero e proprio ombelico, della cultura borghese. Scelgo due capitoli di *David Copperfield* di Charles Dickens: anche se un paradigma ambientale di questo genere si ritrova a ben vedere in tutta la produzione primo-ottocentesca, ed è profondamente legato al nesso, molto saldo nel romanzo borghese fino agli anni sessanta, fra melodramma e rappresentazione dello spazio¹⁷. I passi che analizzo provengono dal capitolo intitolati *I fall into disgrace*: in questa fase della storia il piccolo orfano vive ancora in una condizione di agio, l'amore infantile che prova per little Emily e le incomprensioni con il patrigno generano il suo allontanamento dal collegio. Si noti subito, a esordio del capitolo, la cruciale importanza del paradigma ambientale:

If the room in which my bed was removed were sentient thing that could give evidence, I might appeal to it at this day – who sleeps there now, I wonder! –to bear witness for me what a heavy heart I carried to it. I went up there, hearing the dog in the yard bark after me all the way while I climbed the stairs; and, looking as blank and strange upon the room as the room looked upon me, sat down with my small hands crossed, and thought¹⁸.

«Se la camera dove era stato trasportato il mio letto fosse un essere animato...»: già queste parole sono quasi un manifesto di come l'ambiente circostante debba essere considerato alla stregua di un testimone di quello che sta accadendo. Questa netta dichiarazione di intenti ha senso solo però se la si legge alla luce della descrizione dell'ambiente che segue; la forma del capitolo procede infatti in un netto degradare: a partire dalla frase «to bear witness for me what a heavy heart I carried to it», attraverso una metafora più esplicita si crea una prima associazione fra lo stato emotivo del personaggio e la stanza. È un dato importante: a livello testuale l'ambiente è un modo per dare risonanza al carat-

¹⁷ Cfr. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

¹⁸ Charles Dickens, *David Copperfield*, London, Penguin Books, 2004. p. 36.

tere del personaggio; ma il carattere del personaggio, il suo *ethos* è fatto apposta per vivere in quell'ambiente, gli corrisponde perfettamente. Lo scarto essenziale rispetto alla scrittura modernista a venire è dato dal fatto che il paradigma ambientale, cioè l'idea della compresenza delle *Stimmungen*, sia profondamente interiorizzato nella coscienza del *novel* vittoriano ma, anche se questo è uno dei pochi casi in cui viene tematizzata esplicitamente, la corrispondenza risulta perfettamente reciproca, con tutte le sue conseguenze. La tesi che cercherò di avanzare è che la transizione graduale al modernismo porta a un progressivo *inward turn*, cioè a un appropriarsi delle potenzialità insite in questa corrispondenza fra ambiente e carattere; con la differenza che però, mentre nel modello melodrammatico della prima metà dell'Ottocento la corrispondenza fra ambiente e carattere risulta pienamente corrispondente, nella poetica modernista tutta l'economia di questa rappresentazione ambientale è a favore del soggetto. Il fatto che questa corrispondenza sia esplicitata e resa funzionale nel romanzo dell'Ottocento, ma progressivamente celata in ambito modernista (il tutto a favore delle possibilità del carattere di identificarsi nelle suggestioni immaginative prodotte dalle grandi metropoli) consente di storicizzare con maggior precisione il modernismo, gettando le basi di una morfologia di questa temperie letteraria che sia più accurata in quanto genealogica, in quanto fondata sulle trasformazioni cui è soggetta a partire dal ceppo da cui deriva; e cioè il modello romanzesco ottocentesco, di cui è una mutazione.

Concentriamoci ora sugli effetti della seconda frase («Arrivai seguito dai latrati del cane nel cortile, e guardai la mia camera con un occhio sconvolto molto simile a quello con cui mi guardava lei»). Si pensi a tutte le grandi descrizioni urbane del romanzo industriale: come lì, anche in questo caso la descrizione di un ambiente vuole essere il riflesso di una condizione esistenziale. Proseguendo attraverso una analisi un po' più minuta della parti meno introspettive di questo capitolo, si può ampiamente verificare che quest'identità avvertita da David nei confronti del contesto sia ricambiata da quest'ultimo: l'identità stabilita dal paradigma ambientale fra personaggio e luogo funziona anche al rovescio, permette anche al lettore di "di leggere" il senso delle parole pronunciate da David alla luce del contesto, in modo da radicarlo saldamente in esso. Proseguiamo:

After dinner, when we were sitting by the fire, and I was meditating an escape to Peggotty without having the hardihood to slip away, lest it should offend the master of the house, a coach drove up to the garden-gate and he went out to receive the visitor. My mother followed him. *I was timidly following her*, when she turned round at the parlour door, in the dusk, and thanking me in her embrace, as she is been used to, whispered me to love my new father and be obedient to him. *She did this hurriedly and secretly, as if it were wrong, but tenderly*; and putting out here hand behind her, held mine in it, until we came near where I was standing in the garden, where she let mine go, and drew hers through his arms¹⁹.

Il *focus* si è allargato: la prospettiva rimane su David, ma per poter meglio essere svolta, la sequenza drammaturgica comporta un sovrapporsi continuo fra interno e esterno, fra l'azione che mette in relazione il personaggio e la madre e il punto di vista del primo sulla stessa. Così, mentre vediamo svolgersi l'azione all'interno dell'ambiente, sappiamo cosa prova David nel momento in cui la madre sta prendendolo per mano. Così la differenza fra i due avverbi, l'uno riferito a lui e l'altro riferito a la madre presuppongono un *focus* esterno e interno, garantito dall'identità della voce narrante che permette una sostanziale omogeneità fra azione e narrazione. Questa biunivocità della rappresentazione dell'ambiente permette alla percezione intima del personaggio di risuonare attraverso la storia, e al pubblico di identificarsi perfettamente in David e, soprattutto, di individuare perfettamente David nel contesto sociale in cui si trova. Tipica dell'immaginazione melodrammatica, tale biunivocità può avere senso all'interno del grande compromesso culturale effettuato dalla borghesia vittoriana di cui parla Moretti: capitale e cultura, uniti sotto l'egida di una sola classe sociale, implicano sul piano della produzione estetica dei personaggi coi quali la borghese può sentirsi emotivamente a proprio agio, ma che siano anche ben identificati, ben radicati nella struttura sociale; e che siano partecipi di una storia che abbia ancora un valore sociale. A ben vedere, tuttavia, il melodramma – cioè l'esagerazione drammatica dei sentimenti provati dal personaggio fino al punto che coprano lo spazio della narrazione – è il modo migliore per dare ai personaggi borghesi la loro epopea, nella misura in cui dietro l'immaginaria corrispondenza fra il proprio stato d'animo e gli avvenimenti della storia si può intravedere il nesso fra primato economico e primato culturale: nesso che costi-

¹⁹ Charles Dickens, *David Copperfield*, cit., p. 29.

tuisce, per così dire, un'impalcatura sotterranea e capace di garantire al borghese questa identità fra ethos e azione drammatica.

3. *Verso la rappresentazione della Umwelt nel modernismo*

3.1. *Lo spleen e la piccola borghesia rurale*

Come evolve la rappresentazione profonda della *Umwelt* nella cultura che prelude al modernismo? In modo assai convincente, Pierluigi Pellini ha individuato molti tratti di analogia formale fra lo stile della descrizione modernista e alcune opere del naturalismo francese. Prendiamo *La Terre*; nel bel mezzo di una narrazione abbastanza strutturata, Zola si abbandona ad una descrizione che sembra già proiettata nel Novecento:

Et, choses rares dans cette pièce enfumée, aux vieux meubles pauvres, aux quelques ustensiles mangés par les nettoyages, une feuille de papier blanc, un encrier et une plume étaient posés sur la table, à côté du chapeau de l'arpenteur, un chapeau noir tourné au roux, monumental, qu'il trimballait depuis dix ans, sous la pluie et le soleil. La nuit tombait, l'étroite fenêtre donnait une dernière lueur boueuse, dans laquelle le chapeau prenait une importance extraordinaire, avec ses bords plats et sa forme d'urne²⁰.

L'accumulo «non funzionale» degli oggetti della descrizione non può non portare alla memoria certi quadri ecfrastici modernisti, consacrati a quella che viene spesso definita come «allegoria vuota». Peraltro il romanzo di Zola, costruito sulla falsariga allegorica del *King Lear*, di cui è una sorta di parodia rusticana semi-ironica (che quasi anticipa le raffinate operazioni poetiche di Eliot e di Pound) offre, secondo Pellini, molti altri esempi²¹. Il critico tende a creare un percorso genealogico, per cui non può evitare di porsi un cruciale interrogativo: se è pur vero che queste forme della rappresentazione naturalista hanno la carica dell'allegoria novecentesca, cosa manca a questi lampi di “disambientamen-

²⁰Emile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, a cura di H. Mitterand, Paris, Gallimard, vol. IV, 1964.

²¹Pierluigi Pellini, *Naturalismo e Modernismo*, Roma, Artemide, 2016.

to” per essere davvero prossimi al modernismo? Qual è il lignaggio attraverso il quale queste forme poetiche del naturalismo francese giungono al modernismo?

La risposta a questa domanda andrebbe, a mio giudizio, trovata proprio nella rappresentazione della *Umwelt* e nella dialettica fra centro e periferia della cultura borghese. Se infatti, come abbiamo mostrato nel paragrafo precedente, la rappresentazione dell’ambiente all’interno del romanzo borghese vittoriano è biunivoca, imponendo una corrispondenza – attraverso il melodramma – fra le emozioni del protagonista (un borghese) e la sua rappresentazione *nel* contesto, allora la sensibilità letteraria francese deve scegliere: o la rappresentazione dell’io (che è difatti bandita in sede naturalista), o una rappresentazione dell’ambiente nel senso che si è definito all’inizio, cioè la relazione fra il sé e la natura. Siamo di nuovo alla dialettica fra centro culturale e periferia con cui abbiamo definito il rapporto – critico – fra la cultura ottocentesca e la rappresentazione dell’ambiente. Il *côté* opposto di questa rappresentazione è costituito dai quadri borghesi, densi di malinconia, di un Flaubert, in cui limpidamente – complice l’ideale negativo della *bêtise* piccolo-borghese da lui spesso ritratta – l’io dell’artista traluce *ex negativo* dai personaggi di Charles e di Emma; è in questa luce che andrebbe forse vista anche la presenza, rilevata dallo stesso Mazzoni, di elementi di melodramma nell’opera di Zola, che così mal si conciliano con la poetica ufficiale del verismo, come un desiderio di una di quella relazione biunivoca che fonda il ‘paradigma ambientale’ ottocentesco. A conferma di questa tesi che oppone il centro culturale borghese vittoriano alla «semiperiferia» francese della cultura borghese ottocentesca vedrei nettamente anche Baudelaire che, come ha mostrato Ross Chambers, con la sua poesia non fa che ribadire l’opposizione culturale fra l’io del poeta, alienato dalla società, e la cultura borghese di massa: come rileva lo stesso Pellini, Chambers immagina di far cominciare il modernismo francese dall’opera di Baudelaire, proprio perché nell’auto-referenzialità di quella poesia si scorgerebbe quella radicale opposizione all’*ethos* del tempo che distingue la sua poetica da quella dei simbolisti²².

Siamo così arrivati a uno snodo fondamentale del ragionamento; infatti ancora una volta notiamo che, nella logica dialettica fra centro e semiperiferia (as-

²² Ross Chambers, *Melancholie et opposition. Le debut du modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

sumendo queste nozioni in senso relativo e ortodosso rispetto all'ipotesi di Moretti)²³, quest'ultima mostra le contraddizioni del primo: se in Inghilterra negli anni cinquanta dell'Ottocento la sovrapposizione fra realismo e melodramma garantiva un successo indiscusso a *David Copperfield*, la lacerazione e la non-coincidenza fra questi due elementi in Francia svelava le contraddizioni culturali su cui si reggeva la coincidenza fra uomo e ambiente. È proprio su questa tensione imperfetta che si regge la poetica modernista dei testi che andremo a studiare, per muovere infine verso una genealogia del modernismo che provi a comprendere nella sua variopinta complessità quante più forme possibili, collocandole su un asse diacronico come quello della evoluzione del paradigma ambientale, e su un asse diatopico, come appunto quello della varietà fra centro e periferia della cultura borghese.

²³ Mi sembra d'obbligo una precisazione: queste categorie non devono essere viste in opposizione alla famosa tesi di Walter Benjamin su Parigi come capitale del XIX secolo, al contrario in una certa misura la presuppongono. Non è in questione il ruolo simbolico di Parigi per il progresso industriale e culturale della borghesia ottocentesca, o un qualche subordinate culturale effettivo della classe borghese d'oltralpe rispetto a quella inglese; la questione va vista in modo più articolato. In Francia la stagione del romanzo basato sul melodramma inizia prima e poi termina un ventennio prima rispetto a quella inglese: Dickens lascia incompiuto il suo ultimo romanzo *The Mystery of Edwin Drood*, nel 1870, mentre di Balzac usciranno postume di ben cinque e sei anni *Les Paysans* e *Les petits bourgeois*, del '55 e del '56, opere fra l'altro lontane da grandi affreschi melodrammatici come *Les illusions perdues* e *Père Goriot*. Inoltre difficilmente i principali esponenti della cultura letteraria francese del secondo Ottocento possono riferirsi in qualche modo vicini all'*ethos* borghese (né Baudelaire, né Zola, né i simbolisti). Insomma, la spinta conservatrice che anima la prosa di Balzac divampa con forza come reazione alla rivoluzione francese e si spegne presto: l'unica reale differenza fra i due paesi sta nel fatto che la classe borghese vittoriana aveva trovato un modo per effettuare un compromesso culturale che ha permesso all'equilibrio imperfetto fra capitale e cultura di durare, e l'immaginazione melodrammatica ne è espressione; per converso è proprio il progresso culturale dovuto all'imporsi del sistema di produzione capitalista che ha permesso di sviluppare, in assenza di un tale compromesso in Francia, forme di opposizione alla cultura dominante che, come hanno dimostrato Chambers e Pellini, preludono pertanto, *morfologicamente*, al modernismo; e questo caratterizza la Francia come semiperiferia.

3.2. *L'amico di Georg torna dalla Russia*

Il metodo di comparazione diatopica fin qui adoperato è parso fecondo quanto meno per dar conto di quella tensione culturale latente che ci parla delle radici ottocentesche del modernismo, relativamente alla rappresentazione del paradigma ambientale: la forma realista borghese che si reggeva sul melodramma, e sulla sua capacità di creare uno spazio di correlazione unico fra le emozioni di un uomo e il suo ambiente.

L'Ottocento francese mostra, sul piano morfologico, una lacerazione di questo paradigma, il cui indizio sono, su due estremi speculari, sia le incursioni melodrammatiche nel testo di Zola, che tradiscono una poetica complessa sotto il dettato naturalista, sia l'opposizione tra io borghese e ambiente in Flaubert (come abbiamo visto, una tale opposizione prosegue con i Rougon-Macquart, e fino alle soglie degli anni novanta). Non stupisce dunque che se ci spostiamo poco più in là diacronicamente (di meno di vent'anni), arrivando al primo dei due testi riconducibili alla temperie modernista in esame, cioè *Das Urteil*, di Franz Kafka, assistiamo allo sviluppo della forma modernista a partire dalla crisi dei valori borghesi: un testo in cui le crepe di questi ultimi sono davvero evidenti. Il peso tematico della borghesia in *Das Urteil* non è di poco conto; la prima informazione testuale sul protagonista è che egli è un commerciante, e di commercio si parla anche nel rapporto col padre in più punti. Così come appare notevole, ancora una volta, la connessione fra l'umore del borghese e il suo ambiente, la sua *Umwelt*. Una connessione così semplice non deve passare inosservata: anche perché, a ben vedere, è lo stesso Kafka, analizzando le strutture profonde del racconto, a giocare con un paradigma ambientale dalla consistenza ormai labile:

Er dachte darüber nach, wie dieser Freund, mit seinem Fortkommen zu Hause unzufrieden von Jahren soch naß Rußland sich Formlich gefluchtet hatte. Nun betrieb er ein Gesschäft in Pertersburg, das anfangs sich sehr gut angelesen hatte, sein langem aber schon zu stocken schien, wie der Freund bei seinen immer seltener werdenden Besuchen Klagte. So arbeitete er sich der Fremd nutzlos ab, der fremdartige Vollbart verdekte nur schlecht das seit den Kin-

der Jahren wolbekannte Gesicht, dessen gelbe Hautfarbe auf eine sich entwickelnde Krankheit hinzudeuten schien²⁴.

La narrazione della vita dell'amico in Russia funge da *trompe l'oeil*: s'innescava l'equazione che abbiamo imparato a conoscere fra uomo e ambiente, fra individuo e contesto; ed è esattamente sulla base di questa illusione che si può individuare *Das Urteil* come un testo in cui più efficacemente il paradigma ambientale ottocentesco viene messo in discussione. E ciò appunto perché il sovrapporsi prospettico – che preannuncia con decisione il prospettivismo saliente in molto modernismo²⁵ – della rappresentazione che Georg fa dell'amico è profondamente *scopica*: non è un caso che uno dei maggiori filoni recenti della critica letteraria su Kafka sia legato alla grande visività, pre-cinematografica, della sua arte letteraria. E nelle prime parole pronunciate dal padre si dà quel procedimento di sconvolgimento delle aspettative tipico dei racconti di Kafka:

Du hast keinen Freund in Petersburg. Du bist immer in Spaßmacher gewesen und hast dich auch mir gegenüber nicht zueck gehalten. Wie sollst du den gerade dort einen Freund haben! Das kann ich gar nicht glauben²⁶.

Il racconto deve essere allora letto come una messa in discussione ancor più radicale del paradigma ambientale: la cultura medio-borghese del commercio, alla periferia del sistema capitalistico-culturale che abbiamo evidenziato (a cui è impossibile non vedere un riferimento in *Das Urteil*, dato che anche il padre di Kafka, così come il padre di Georg, era un commerciante), viene “disambientata” nel senso che vien meno lo spessore ontologico dell'ambiente, basato, nell'epoca d'oro della borghesia culturale, su di una biunivocità. Le contraddizioni intrinseche alla rappresentazione dell'ambiente borghese ci hanno portato fin sulla soglia del modernismo: farò ora un salto cronologico di quattordici anni, arrivando a *Mrs. Dalloway*, per provare a dare una interpretazione di come la forma modernista, dopo aver messo in discussione questo modo di rappresentare lo spazio, possa anche essere vista come una forma che tenta di ridefinirlo.

²⁴ Franz Kafka, *Das Urteil*, Leipzig, Kurt Wolff Verlag. 1916, p. 12.

²⁵ Anche su questo cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 288 e sgg.

²⁶ Ivi, p. 26.

3.3. *Dalla Londra di Clarissa Dalloway allo spazio urbano dell'opera mondo*

Ci apprestiamo ad analizzare l'ultimo dei nostri spazi ambientali presi a campione, quello dell'incipit di *Mrs. Dalloway*: per valorizzare il metodo genealogico fin qui utilizzato occorre però reintrodurre la dialettica tra centro della cultura borghese e la periferia. Come si è visto, il rapporto di rispecchiamento biunivoco fra ambiente e carattere è tipico della cultura borghese vittoriana espressa dal realismo melodrammatico. La lenta e radicale lacerazione di tale biunivocità è palese alla periferia. La mia tesi è che, a prescindere dalle evidenti e naturali evoluzioni culturali della Londra vittoriana di David Copperfield a quella tardo-Edwardiana di Clarissa Dalloway, questo equilibrio dialettico fra centro e periferia sia rimasto invariato. All'epoca in cui la quarantacinquenne Virginia Woolf dà alle stampe il romanzo Londra è ancora al centro della cultura borghese nel senso che abbiamo definito, con Moretti, in apertura. Con buona approssimazione, per quanto pertiene al nostro discorso, sono cambiate essenzialmente due cose: la prima è l'inevitabile trasformazione del tessuto etico e culturale della società urbana (un romanzo a tal punto critico della cultura britannica è concepibile solo in un contesto profondamente mutato²⁷); la seconda è il modo in cui il romanzo può utilizzare il paradigma ambientale. Il processo di divaricazione che abbiamo illustrato ha infatti fatto perdere definitivamente a questo tipo di rappresentazione dello spazio la sua biunivocità. Tuttavia, la mia tesi è che, se a Parigi e a Praga questo significava l'espressione di una lacerazione del tessuto culturale, come quella patita dalla malinconia di Baudelaire, all'altezza del 1926 tale rapporto con l'ambiente, per quanto non più biunivoco, non implicando alcuna corrispondenza fra contesto e carattere, non può che essere *sfruttato* nell'espressione poetica di Woolf come correlativo della psiche di Clarissa:

For having lived in Westminster—how many years now? over twenty,—one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour,

²⁷ Sui legami fra queste due età a cavallo dei secoli si può vedere Roy Hattersley, *The Edwardians*, Londra, St. Martin Press, 2005.

irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life. In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June [...]²⁸.

Si noti come le sequenze descrittive dell'ambiente si susseguano ai brani di analisi descrittive del personaggio che passeggia per Londra. Tuttavia qui, al contrario di quanto avveniva nel romanzo vittoriano, non c'è praticamente mai un nesso semantico fra queste due componenti del racconto che lo giustifichi sotto il profilo etico, che renda insomma identificabile il personaggio con contesto, classe sociale, condizione culturale; in altri termini, non v'è un *habitus* o un *ethos* riconoscibile in modo netto, come invece avveniva con l'immaginario melodrammatico. Esse sono invece semplicemente giustapposte a rappresentare l'interiorità del personaggio, ed è sul perno di questa interiorità che si valuta la vicenda. Servono a rappresentare l'interiorità del personaggio, ma non a spiegarla in termini «etici». Ormai possiamo chiaramente vedere in questa tecnica scorciata tipica del modernismo l'effetto di un lungo processo di messa in discussione del paradigma ambientale che ha avuto due effetti: il primo è stato quello di mettere in crisi la cultura borghese ottocentesca; nella sua alternanza di pensiero e azione, però, il passo citato illustra benissimo come questa nuova percezione dell'ambiente possa anche essere riutilizzata per conciliare la visione emancipata di Virginia Woolf con le radici culturali inequivocabilmente vittoriane di Clarissa. Del resto, tutto il romanzo è una sorta di lotta intrapsichica del personaggio per liberarsi del peso culturale del retaggio borghese, retaggio in cui però è profondamente immersa. Il campo semantico del sostantivo *conciliazione* – in altri termini, *creare un compromesso*, nuovo – è essenziale per capire e in un futuro classificare morfologicamente tutta una serie di opere moderniste che sembrano avere tratti stilistici comuni ma che, fin ora, non sono sussunte in al-

²⁸ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, London, Penguin, 2000, p. 39.

cuna tassonomia (e finché la critica non sarà in grado di fornire tale tassonomia, sarà legittima la perplessità espressa da Perry Anderson sulla categoria critica di modernismo: «la più vuota fra tutte le categorie culturali»)²⁹.

Per capire in che senso tale genealogia dell'*inward turn* modernista possa essere la base per creare una storia “a cespuglio” o “ad albero” – per usare metafore care a Moretti – , vorrei rievocare per l'ultima volta la dialettica fra centro, semiperiferia e periferia che ha guidato il discorso, sebbene in modo stavolta un po' diverso. In *Opere mondo* si parla di uno spazio geografico che accomuna tutte le opere dell'epica moderna da lui analizzate: si tratta di una semiperiferia che abbia caratteristiche di un passato postcoloniale; che sia da un lato dunque abbastanza vicina all'Europa da subirne l'influenza culturale, ma che abbia delle caratteristiche ‘miste’ che le derivano da una cultura autonoma tipica delle colonie (in questi luoghi vedono la luce anche alcuni capolavori del modernismo europeo: una su tutti, l'Irlanda di Joyce)³⁰. Che relazione c'è fra questo tipo di formazione dell'epica modernista e la scissione fra coscienza ed *ethos* ambientale che ha caratterizzato la nostra indagine genealogica?

Si prenda lo *stream of consciousness*. La tesi di Moretti è che questa tecnica abbia due ceppi: il primo riconducibile alla rappresentazione dell'Es, e rinvenibile in Woolf, in Mann, addirittura in Tolstoj³¹; il secondo caratteristico invece dell'epica di Joyce, in cui non si ravvisa la tensione freudiana dell'Es, ma solo quella blanda del preconscious, in cui i pensieri si succedono disarticolati. A questo punto possiamo aggiungere che se esistono due ceppi dello *stream* è perché esistono due principali articolazioni geografiche del modernismo: appunto un centro e una periferia. In ambito di centro e semiperiferia si sviluppa il lento appropriamento del paradigma ambientale da parte della singolarità del soggetto; di rottura del nesso etico che lega il personaggio al contesto e poi, attraverso l'*inward turn* di cui si è detto, di libera espressione di tale singolarità, nonché di uso di queste novità espressive utili a negoziare problemi culturali vecchi e nuovi. Le opere al centro del ramificato albero del modernismo gravitano tutte, bene o male, nella cultura capitalista; e hanno tutte la caratteristica di coniugare la

²⁹ Perry Anderson, “Marshall Berman: modernità e rivoluzione”, in *Al fuoco dell'impegno*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 69.

³⁰ Cfr Franco Moretti, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 47.

³¹ Ivi, p. 157-68 e sgg.

rappresentazione dell'ambiente culturale con la soggettività, scomposta e disarticolata per come è tipicamente rappresentata dalla cultura modernista, attraverso il bisogno di conciliare istanze culturali differenti, antiche e moderne, in una forma sperimentale. Penso a moltissimi casi: da *The Waste Land*, che concilia l'esigenza di una innovativa rappresentazione della psiche (in bilico fra lirismo e anti-lirismo) con l'esigenza di rappresentare allegoricamente il senso del mondo attraverso il metodo mitico (istanza, al contrario, segnatamente conservatrice). A questo lignaggio appartiene però anche l'epopea laica adombrata in *Leaves of Grass*, nonché *Buddenbrooks* di Thomas Mann: tutte opere che preludono al modernismo proprio perché cercano di conciliare una decadente o problematica cultura borghese ottocentesca con l'incipiente società di massa; ma appartengono anche opere più simili a *Mrs. Dalloway* come *The Great Gatsby* di Fitzgerald, in cui la stessa tecnica modernista è assai più sottile, ma funziona in modo analogo per raccontare e dirimere i conflitti etici fra due generazioni diverse come quella bellica e quella postbellica.

Le opere al centro di questo ideale sistema “ad albero” del modernismo non possono che essere interessate all'impiego dello *stream of consciousness* per rappresentare la psiche in una forma simile all'*Es* del protagonista, proprio perché nella rappresentazione introiettata dell'ambiente prevale l'esigenza di tenere in equilibrio le istanze culturali del passato con una psiche individualista e dai pensieri complessi. Solo un'opera mondo come *Ulysses*, alla periferia della cultura europea, ha l'esigenza di contenere l'ambiente circostante e di rappresentarlo secondo criteri epici; anzi, se la rottura del nesso fra personaggio e ethos ambientale non fosse alla base della transizione verso il modernismo, non ci sarebbe neanche la versione epica del modernismo. C'è infatti una differenza cruciale fra l'epica di *Ulysses* e le altre forme dell'epica moderna analizzate da Moretti, come il *Faust* di Goethe: il protagonista dell'epica joyciana è un uomo qualunque, e manca di quella biunivocità di corrispondenze fra ambiente e personaggio (paradigmaticamente un “eroe”) che caratterizza l'epica come forma in sé, nonché la rappresentazione melodrammatica del personaggio ottocentesco, il cui lignaggio, come ha dimostrato Peter Brooks, è quasi altrettanto antico. È insomma un borghese disambientato, nel senso che ormai la sua coscienza non riflette l'ambiente in cui vive ma si lascia attraversare da esso, mediante lo *stream*. Se queste ipotesi sono corrette, riconfigurare e mappare, nelle sue nervature

morfologiche e geografiche, il modernismo, potrebbe essere il compito necessario per conferire a questa categoria storiografica un'adeguata solidità teorica.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Th., "Su soggetto e oggetto", in *Parole chiave. Modelli critici*, Milano, Sugarco Edizioni, 1974.
- ADORNO, Th., Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010.
- BARILLI, R., *La barriera del naturalismo, Studi sulla letteratura contemporanea*, Milano, Mursia, 1964.
- DICKENS, Ch., *David Copperfield*, London, Penguin, 2006.
- KOCKA, J., "Middle Class and Authoritarian State, Towards a history of the German "Burgetum" in the Nineteenth century", in *Industrial Culture and Bourgeois Society, Business, Labor, and Bureaucracy in Modern Germany*, New York-Oxford, Berghahn Books, 1999.
- KAFKA, F., *Das Urteil*, in *Gesammelte Werke* Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1916.
- LUHMANN, N., *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- MANFRÉ, G., *Costruttivismo e teoria della società. Procedendo sulla scia di Niklas Luhmann*, Bologna, I libri di Emil, 2010.
- MARX, K., F. Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, a cura di Emma Cantimori Mezzamonti Torino, Einaudi, 1970.
- LUKÀCS, G., *Teoria del romanzo*, Milano, Sugarco Edizioni, 1964.
- MAZZONI, G., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- MORETTI, F., *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.
- ID., *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994.
- HATTERSLEY, R., *The Edwardians*, London, St. Martin Press, 2005.
- PARSONS, T., *La struttura dell'azione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1962.
- PELLINI, P., *Naturalismo e Modernismo*, Roma, Artemide edizioni, 2016.
- SERPIERI, A., *T. S Eliot. Le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1985
- SLOTEDIJK, P., *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, Milano, Bompiani, 2004.

Il borghese nel suo ambiente, SQ 12 (2017)

WOOLF, V., *Mrs. Dalloway*, London, Penguin, 2000.

ZOLA, É., *Le Rougon Maquart, Histoire Naturelle d'une famille sous le Second empire*, a cura di H. Mitterand, Paris, Gallimard, vol. IV, 1964.