

I LIBRI DELLA FONDAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

STUDI INTERDISCIPLINARI E COMPARATI

Narrativa, Poesia, Teatro, Arti dello spettacolo, Musica e Cinema

Collana diretta da

Paolo Amalfitano, Silvia Carandini, Sergio Zatti, Luca Zoppelli

3



SIGISMONDO MALATESTA EDITORE

E. ABIGNENTE, A. BERETTA ANGUSSOLA, X. BOURDENET, P. BROOKS, S. BRUGNOLO,
B. CARNEVALI, F. DE CRISTOFARO, F. GREGORI, S. MICALI, E. VILLARI

Fortunes and misfortunes
Ascesa sociale e decadenza
nel romanzo moderno

a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO



SIGISMONDO MALATESTA EDITORE

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 979-12-82626-02-6



SIGISMONDO MALATESTA EDITORE
47822 Santarcangelo di Romagna, RN-via della Rocca, 4
<https://www.edizionisigismondomalatesta.it>

Fortunes and misfortunes

Ascesa sociale e decadenza
nel romanzo moderno

INDICE

<i>Introduzione</i> di Francesco de Cristofaro	» 11
Nota bibliografica	» 33
STEFANO BRUGNOLO	
<i>Scalate vertiginose e cadute rovinose: il romanzo di ascesa sociale e la sua relazione con la Modernità</i>	» 35
FLAVIO GREGORI	
<i>Nobiltà sentimentale e mobilità sociale in The Adventures of David Simple di Sarah Fielding</i>	» 57
XAVIER BOURDENET	
<i>Stendhal: parvenir, revenir, devenir. L'eroismo dell'in-successo</i> ...	» 83
ENRICA VILLARI	
<i>«I can bear it no longer – this diabolical invention of gentility». Thackeray, Captain Dobbin e Vanity Fair</i>	» 105
ELISABETTA ABIGNENTE	
<i>La crepa e la maschera. Spettri della decadenza e insidie dell'ascesa in Buddenbrooks</i>	» 121
PETER BROOKS	
<i>Opere e diademi: le fortune di New York</i>	» 139
ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA	
<i>«Nous sommes tous des ratés»</i>	» 157
FRANCESCO DE CRISTOFARO	
<i>USA, 1925. Due (e più) modi di cadere</i>	» 181
SIMONA MICALI	
<i>Consalvo e i suoi fratelli: insufficienze, patologie e nevrosi dell'eroe ambizioso alle soglie del Novecento</i>	» 203
BARBARA CARNEVALI	
<i>«Connaissez-vous les Guermantes?».</i> <i>Lo snobismo, desiderio proibito della democrazia</i>	» 227

Questo libro è dedicato
a Stefano Brugnolo,
nel ricordo felice della sua presenza
ai *Colloqui Malatestiani* di Santarcangelo

FRANCESCO DE CRISTOFARO

INTRODUZIONE

Una figura della soglia

C'è un punto, nella lunga e tortuosa storia del romanzo europeo, in cui la modernità – quella stessa modernità che per quasi due secoli aveva fornito di sé un autoritratto euforico, scintillante, animato dal mito della mobilità, dal culto della crescita individuale, dall'idea che l'ascesa fosse non soltanto possibile ma addirittura naturale: una legge non scritta del mondo e insieme la sua più seducente struttura narrativa – sembra arrestarsi di colpo. Come se un intero immaginario avesse improvvisamente perso slancio e, invece di continuare a cantare l'energia illimitata del divenire sociale, si ponesse ad ascoltare il rumore sordo delle proprie fratture, il cigolio degli ingranaggi arrugginiti, il ronzio sinistro delle faglie interne che attraversano il corpo stesso di quell'ottimismo progressivo. Questo punto di torsione coincide, nella letteratura italiana, con la comparsa di Mastro-don Gesualdo: una figura che non si lascia confinare nel ruolo di semplice personaggio immerso nella Storia, e nemmeno nel recinto localistico di una «questione meridionale» ridotta a sfondo sociologico, ma che si erge come una lente d'ingrandimento spietata, forse la più esatta fra quelle che la narrativa europea abbia forgiato, attraverso cui la modernità contempla infine la propria natura scissa, la distanza incolumabile tra ciò che proclama e ciò che pratica, tra le sue promesse e i suoi esiti, tra l'ideologia della mobilità e la realtà ostinata dei vincoli, tra il sogno del *parvenir* e la materia grezza e refrattaria della società.

Nel secondo romanzo dei «Vinti», infatti, l'ascesa non conserva più nulla della sua retorica emancipatrice: non è viaggio, ma lacerazione; non espansione, ma restringimento; non conquista, ma logoramento; non crescita, ma sradicamento. Mentre sale economicamente, mastro-don Gesualdo scivola socialmente; mentre accumula terre, case, contratti, perde linguaggio, perde identità, perde comunità: perde, ed è una

perdita irreversibile, il diritto stesso di essere riconosciuto come soggetto all'interno di un ordine simbolico che resta pietrificato, garante di sé soltanto attraverso l'antico privilegio del nome, del sangue, della genealogia, monopolio gelosamente conservato da un'aristocrazia decaduta ma ancora saldamente in possesso dell'unico capitale che non si compra, non si impara, non si imita. Accade così che, mentre in superficie la modernità sembra aprire spiragli, illuminare corridoi, promettere varchi, in profondità replica sé stessa, raddoppia le proprie difese, irrigidisce i propri meccanismi; mentre l'individuo immagina di trasformarsi attraverso il lavoro, la società si ritrae, si chiude, resiste con un'inerzia tanto antica quanto implacabile. Ecco perché la storia di Gesualdo non è una semplice vicenda privata: è piuttosto una diagnosi collettiva, un atto di conoscenza, quasi una radiografia morale del mondo capitalistico, che mostra come quella modernità, se priva di rivoluzione simbolica (impiego qui l'aggettivo nel senso forte conferitogli da Pierre Bourdieu), non fonda nuovi mondi, ma solo nuovi esclusi; e non generi nuove appartenenze, perfezionando al contrario la forma delle separazioni.

Proprio nell'arco disegnato nella prima parte di questo volume – dal Settecento che inventa la mobilità come desiderio all'Ottocento che la spettacolarizza e la trasforma in commedia umana – Gesualdo si impone come figura-limite, come punto di condensazione estremo, in cui la mobilità implode nella sua caricatura tragica. Pur salendo secondo la logica dell'economia, egli entra in un mondo che ignora l'economia; accumula beni, senza però conquistare il capitale simbolico; tenta di afferrarsi a una posizione, ma questa è, nella Sicilia *fin-de-siècle*, un fossile, un repero, non un traguardo. Qui il preteso tempo del progresso, che altrove corre, freme, vibra, si presenta infatti come un teatro di simulacri, dove gli attori recitano ruoli ereditati e non cedono il palco: una scena in cui nulla si muove se non per ricadere al proprio posto. Il parvenu verghiano si ritrova così gettato in un paradosso assoluto: è un uomo nuovo imprigionato in un mondo antico, un *self-made man* in un contesto che non riconosce né la *selfhood* né la *making*; quasi un borghese senza borghesia, un Robinson senza spazio vitale né possibilità di rifondazione, non avendo un sopra né un sotto, un dentro né un fuori, un futuro né un passato. Mi è capitato di definirlo *un atollo*: un'isola nell'isola, che proprio di questa estrema separatezza finisce per soccombere.

Perciò la sua morte non è un semplice evento narrativo, ma la verità ultima di quel secolo che sta morendo. Il dispositivo romanzesco, lungo tutta la sua parabola, ha tentato dapprima di raccontare il successo; ha poi compreso, lentamente, che il successo non ha profondità, né spessore narrativo, né memoria. È allora nella sconfitta che il romanzo riconosce l'uomo; è nella frattura che riconosce la verità; è nella ferita che riconosce la forma. Consumato da un male che sembra l'allegoria stessa della Storia che lo divora, Gesualdo è un capro espiatorio, ma è anche la prova testimoniale che la mobilità non è un'ascesa ma una cicatrice, non un'evoluzione ma una torsione, non un guadagno ma un dispendio d'energia, di senso, di sé.

In anticipo su tanta teoria novecentesca, Verga mostra che il tempo nuovo non produce individui integri, compatti, armonici, ma soggetti eccedenti, sbilanciati, esposti, che il mondo non accoglie ma respinge: come se l'ascesa fosse soltanto la forma più elaborata della caduta; come se il desiderio, anziché liberare, diventasse una forza cieca che non genera riconoscimento, bensì isolamento; come se la ricchezza, invece di colmare la distanza simbolica, la rendesse più visibile, più acuminata, più dolorosa. Da questo punto di vista, l'esistenza letteraria di Gesualdo condensa un paradigma dell'epoca in cui è involupato: avanzare significa perdere appoggi, scoprire la sproporzione tra la vastità del desiderio e il poco che il mondo è disposto a concedere, imparare che il moderno è meno movimento che scarto, meno progresso che frizione – non un'ascesa, ma la forma più raffinata e più umana della caduta.

La macchina della verità

Non si comprende davvero l'Ottocento se non si riconosce che uno dei suoi laboratori più profondi, più strani, più occultamente inesorabili è stato il romanzo; e che questo romanzo, lungi dal costituire quel luogo di evasione rassicurante o quella superficie riflettente in cui la realtà pretende di rimirarsi senza tremare, si è elevato a organo di giudizio implicito e cassa di risonanza critica in cui le grandi promesse della società borghese (la mobilità, il merito, l'autenticità, la possibilità, sempre ripetuta e mai pienamente mantenuta, di «diventare qualcuno») vengono solennemente rappresentate e, quasi nello stesso gesto, sottoposte a un processo severo e talvolta implacabile: come se la narrativa avesse intu-

ito prima ancora della filosofia, della sociologia, dell'antropologia, che la modernità vive in uno scarto essenziale e irriducibile tra ciò che proclama e ciò che effettivamente realizza, tra la retorica emancipatrice che ostenta e la realtà opaca dei comportamenti, dei codici, dei desideri che la abitano. In questo senso, non metaforico ma strutturale, il romanzo dell'ascesa e della caduta, che attraversa come un basso continuo tre secoli di letteratura occidentale, costituisce forse – più che un genere o un mero pattern tematico – l'inconscio narrativo della modernità: il luogo in cui essa ha inciso le sue illusioni e le sue ferite, le sue accelerazioni e le sue rovine, il suo bisogno di specchiarsi e il suo terrore di riconoscersi; nonché lo spazio in cui, attraverso le figure del parvenu, del decaduto, dello snob, del fallito e dell'ambizioso patologico, essa ha provato a pensarsi, a sondare i propri abissi, a smascherare la propria doppiezza e, infine, a confessare ciò che non poteva dire apertamente.

Ecco perché ogni analisi del *parvenir*, ogni tentativo di comprenderne pose, figure, strategie e modelli antropologici, finisce per trasformarsi in un'analisi della sua epoca di vigenza (che è naturalmente quella del capitalismo conseguito) e della sua antropologia instabile, dei suoi conflitti irrisolti, della sua competitività endemica, della sua malinconica certezza di non poter mai davvero coincidere con le immagini che produce né mantenere le promesse che formula. Nel saggio che apre questa raccolta, Stefano Brugnolo insiste su un punto che tornerà in quasi tutti i contributi del volume: l'ascesa sociale è inseparabile da una costitutiva ambivalenza. Ogni scalata reca in sé, come un germe già attivo, la possibilità della caduta. Il romanzo picaresco, con le sue alterne fortune, anticipa tale struttura; è però nel XIX secolo che essa si radicalizza: non più oscillazioni continue, bensì un'unica vertiginosa parabola, che tende a concludersi in un precipizio irreparabile. È la forma narrativa di un paradosso più profondo: ascendere significa spesso perdere qualcosa di essenziale, secondo la formula adoperata da Jean-Jacques Rousseau nelle *Confessions*, allorché alla prima consacrazione pubblica reagisce con l'inquietante frase «dès cet instant je fus perdu». La riuscita mondana diviene il correlato della perdita dell'integrità; l'euforia dell'inizio porta già con sé la malinconia della fine. Il tempo nuovo non conosce più l'arrivo, ma solo il movimento, l'instabilità, l'incompletezza come forma naturale dell'identità.

Il romanzo del parvenu non è dunque la storia edificante di chi sale, ma la storia perturbante, inquieta, talora dolorosamente lucida di chi tenta di salire pur sapendo che il suo movimento è fragile, reversibile, spesso illusorio; e che la scalata sociale, piuttosto che un percorso verso la piena padronanza di sé, è un luogo di lacerazione, un esercizio estenuante di lettura dei segni, di interpretazione delle posture, di decifrazione dei codici con cui la società borghese protegge l'accesso al prestigio mentre finge di concederlo. In questo universo, il parvenu rappresenta una sorta di sensore epistemologico: un agente cognitivo che, tentando di scalare il mondo, ne rivela le crepe, i doppi fondi, le tensioni nascoste; che, imitando i codici, ne mostra la teatralità; che, desiderando la legittimazione, ne espone il carattere puramente performativo, e il suo fondarsi non su valori, ma su rituali; non su sostanze, ma su gesti; non su essenze, ma, per dir così, su microfisiche di riconoscimento.

Brugnolo allestisce quella che potremmo definire una «mappa in profondità» del *social climber*. La sua ricognizione parte dal romanzo picaresco – il *Lazarillo* come capostipite di un discorso in cui la scalata è fin dall'inizio *sospetta*, ai limiti dell'illegittimità – per attraversare le sue metamorfosi sette-ottocentesche, fino ai parvenu stendhaliani e balzachiani. Già qui si staglia il nucleo problematico: il mondo nuovo promette che il merito sostituirà la Fortuna; i romanzieri, però, mostrano impietosamente che «a procurare il successo, non è la virtù ma un'intraprendenza indifferente alla morale». La figura del parvenu si fa così un «operatore di conoscenza», un agente che attraversa lo spazio sociale con lo sguardo duplice del dentro-e-fuori. Julien Sorel è il modello esemplare di tale doppiezza: personaggio che vive *nella* società, traendone profitto, ma anche *fuori* da essa, osservandola con spietata e ironica lucidità. È proprio questa condizione liminare a fornire al romanzo la sua capacità di smascherare la società dei ranghi, dei codici, dei segni da decifrare.

Ne sortisce quella costellazione di topoi e di temi ricorrenti che non descrivono semplici tratti psicologici, ma veri e propri diagrammi antropologici del soggetto. La *maschera*, perché l'ascesa è sempre mediata da un codice di comportamento, da un'arte della simulazione, dalla capacità di impersonare il ruolo che precede l'essere e che, a forza di precederlo, tende fatalmente a sostituirlo. L'*orfanità*, perché il nuovo soggetto nasce in un mondo dove le genealogie non bastano più, e i legami d'origine

sono fragili, porosi, insufficienti a garantire un'identità, e la scalata sociale è quasi sempre la compensazione di un vuoto, il tentativo disperato di colmare una mancanza. Infine, la *successione fraticida* (ciò che Francesco Orlando ebbe a definire «Edipo accelerato»), perché la modernità accelera tutto – finanche la trasmissione dei valori – abolendo l'eredità come continuità e sostituendola con la competizione come stato naturale delle cose.

Tuttavia, in questo universo dominato da un disordine controllato, da un caos regolato, la narrativa non si limita a rappresentare: interroga, problematizza, mette in crisi. Nel suo contributo Flavio Gregori sposta l'asse della riflessione dal contesto francese e ottocentesco – dove il *parvenir* sembra trovare la sua grammatica più compiuta – al Settecento inglese, terreno più ambiguo, ove la mobilità sociale è possibile ma non ancora culturalmente legittimata. Così, *David Simple* di Sarah Fielding mostra come la *middle class* settecentesca tenti di edificare un prestigio alternativo fondato sulla virtù, sul sentimento, sulla moralità interiore, ma lo fa proprio mentre ne denuncia la fragilità, poiché questa «nobiltà sentimentale» è continuamente minacciata dalla realtà materiale, dal ritorno ostinato dell'egoismo sociale, dalla impossibilità di fondare comunità durature su valori puramente interiori. Si tratta di una strategia ideologica di forte interesse: la mobilità sociale settecentesca non conosce ancora un linguaggio autonomo, poiché le classi medie si definiscono non per reddito ma per *habitus*, per disposizioni morali. L'idea di *gentleman*, sfuggente e soggetta a continue ridefinizioni, testimonia con precisione quest'incertezza: la prerogativa aristocratica del rango si piega progressivamente a un principio di interiorità morale ed economica, legata alla capacità di «accumulare, investire, prosperare» (come mostra già la rivoluzione finanziaria londinese). È come se venisse incessantemente ripetuto il medesimo gesto: inventare nuovi sistemi di distinzione, ma scoprire ogni volta che anche questi sistemi, persino i più spirituali e i più idealizzati, rischiano di rivelarsi convenzioni, ruoli, simulacri.

Gregori legge il romanzo della Fielding anche attraverso la lunga ombra della *Pamela Controversy*: quell'accesissimo dibattito che, a partire dal 1740, aveva posto al centro dell'attenzione la legittimità di un'ascesa fondata non sul lignaggio ma sulla virtù. La borghesia – ancora priva di

un'identità definita – tenta qui di costruirsi una «virtù di classe» opposta all'arbitrio aristocratico: industria, costanza, moralità, capacità di gestione del patrimonio. Ma la letteratura, come spesso accade, non è il luogo dell'apologia, bensì della contraddizione. Molti romanzi tra il 1660 e il 1740 sono tutt'altro che «borghesi»: viceversa, esprimono un forte disagio verso i *nouveaux riches*, denunciandone l'ambizione, l'imitazione caricaturale del lusso nobiliare, la presunzione di poter accedere – tramite ricchezza e modelli comportamentali – al rango dei gentlemen. La satira sociale settecentesca demistifica questa illusione imitativa: carrozze, abiti, ricevimenti non producono prestigio, bensì grottesco. *David Simple* interviene in questo scenario proponendo una via alternativa: non l'imitazione delle forme esterne dell'aristocrazia, ma la costruzione di un capitale morale fondato su empatia, benevolenza, «amicizia» come valore sovraindividuale. Si tratta di una sorta di «aristocrazia del sentimento» che agisce come surrogato simbolico del titolo nobiliare.

Il punto più originale del saggio emerge quando lo studioso mostra come Sarah Fielding, lungi dal proporre un'agiografia della virtù borghese, ne riveli invece i limiti strutturali. L'ascesa morale dei personaggi appare infatti sempre minacciata dal ritorno del mondo reale: dall'ostilità, dall'avidità, dall'indifferenza sociale. La comunità affettiva che David tenta di costruire è fragile, precaria, esposta al fallimento proprio perché fondata su una virtù non riconosciuta dal sistema. Il romanzo conferma così che ogni tentativo di legittimare un nuovo principio di distinzione trova nella narrazione il luogo della sua messa alla prova. Ciò che la teoria morale afferma, la trama mette continuamente in crisi.

Stendhal porta tale logica oltre ogni limite: nel suo mondo non esiste ascesa che non sia anche caduta, né conquista che non sia perdita, né slancio che non sia già contaminato dalla sua stessa ritrazione. La triade di verbi all'infinito individuata da Xavier Bourdenet – *parvenir, revenir, devenir* – è la formula stessa della psicologia: l'arrivo obbliga a un ritorno, il divenire apre una frattura nell'identità, il desiderio eccede ciò che il mondo può concedere. Il critico insiste su un punto cruciale: l'ascesa stendhaliana è intrinsecamente votata all'*in-successo*. Non al fallimento, che sarebbe comunque un esito; piuttosto, all'impossibilità del successo come categoria narrativa. Il mondo che Julien affronta è segnato da codici opachi, da ostacoli simbolici più che materiali, da un antagonismo

diffuso che costringe il protagonista a esercitare una lucidità critica continuamente in eccesso rispetto alle sue possibilità di integrazione.

Se questo è vero, allora l'ascesa non può più essere pensata in termini lineari. Ogni conquista – un impiego, una relazione, un avanzamento sociale – si accompagna immediatamente alla consapevolezza della propria temporaneità. Nulla è stabile, nulla è definitivo: il presente non conosce coronamenti, ma solo accelerazioni e rotture. Julien Sorel vuole tutto: vuole intensità, vuole abisso, vuole bruciare la vita nel suo punto più incandescente. Non stupisce che la sua vicenda si chiuda con un sacrificio: più che un castigo, una coerenza interna al suo desiderio assoluto. A riprova di ciò, Bourdonet illumina un altro tratto essenziale del *parvenir* stendhaliano: il suo carattere immaginativo. Julien vive in uno stato di costante «febbre napoleonica», che corrisponde meno a un progetto politico che a un desiderio metafisico di intensità. È l'eco di quella formula – citata anche da Brugnolo – della «mediocrité suivie d'un bien-être assuré» che Julien rifiuta con sdegno, quasi il benessere borghese fosse una minaccia più grave della povertà stessa. In questo senso, il fallimento di Julien, anziché una deviazione, è la forma stessa attraverso cui il romanzo può dire la verità del mondo sociale. Il *parvenir* non è una storia edificante, ma un laboratorio di smascheramento: consente di cogliere la fragilità dei codici sociali, la violenza simbolica delle gerarchie, il carattere performativo e insieme illusorio del prestigio.

Fa bene Enrica Villari a sottolineare come l'opera di Thackeray costituisca la prosecuzione satirica di tale diagnosi: *Vanity Fair* è un teatro della disillusione, la *gentility* un dispositivo disciplinare travestito da codice morale, e Becky Sharp una parvenu così abile nell'imitazione da riuscire a smascherare, proprio nell'eccesso mimetico, il vuoto dell'originale. *Vanity Fair* mette cioè a nudo, con la precisione quasi chirurgica di una satira che non concede sconti, una sorta di grande «commedia della disillusione»; e Becky è davvero «la versione femminile del Napoleone che invade l'Europa», nel senso che la sua conquista della società londinese è un parallelo metonimico con l'irruzione napoleonica nello scenario geopolitico europeo. Ma il punto più interessante è, ancora una volta, l'ambivalenza dello sguardo di Thackeray: poiché il romanziere disprezza Becky e insieme la ammira. La condanna sul piano morale non impedisce la fascinazione per la sua energia, per la sua lucidità disincantata, per la sua capacità di

«guardare in faccia la realtà senza farsi illusioni». Si tratta, se si vuole, della versione estrema della «funzione-parvenu» ottocentesca: Becky manipola i codici della *gentility* meglio dei loro legittimi detentori, e proprio in questo uso virtuoso (e insieme sacrilego) dei segni dell'élite rivela l'artificio che li regge. In lei, soggetto capace di vedere e di far vedere la natura teatrale del prestigio sociale, la modernità narrativa riconosce in qualche modo il proprio doppio, contemplando la sua verità più imbarazzante: il personaggio detesta ciò che produce, punisce ciò che suscita, respinge ciò che desidera, e infine scopre che tutto quel che rappresenta – in ogni gesto, aspirazione e codice – non è nient'altro che imitazione elevata a sistema.

A ciò si ricollega la tesi, radicale, di Alberto Beretta Anguissola: il «secolo serio» – che naturalmente è anche «un secolo stupido» – è già il tempo dei *falliti*: non dei «vinti» nel senso tradizionale, né ancora degli «inetti», ma di coloro che non arrivano mai o che, arrivando, scoprono che l'arrivo non vale nulla. L'individuo vive ormai in uno scarto permanente: desidera troppo per il mondo o troppo poco per sé stesso; vuole salire ma non sa dove; vuole diventare ma non sa cosa. In questo contesto, il fallimento è, più ancora che un incidente, un destino. È come se si fosse entrati in un «regime di eccedenza frustrata»: desideri troppo grandi rispetto al reale, ambizioni troppo rapide rispetto alle strutture, identità troppo fluide per stabilizzarsi. Frédéric Moreau non fallisce perché tenta troppo, ma perché tenta troppo poco, o troppo male, o troppo tardi: l'indecisione diventa forma esistenziale. Il Georges Duroy di Maupassant, al contrario, rappresenta il successo materiale che nasconde un fallimento esistenziale ancora più grave: arrivare in alto senza mai diventare pienamente sé stessi. Duroy *perviene*, eppure non *diviene*: in tale scollamento si colloca il vero naufragio. È come se, in fondo, il personaggio ottocentesco «topico» fosse sempre un *troppo presto* o un *troppo tardi*: arriva nel tempo sbagliato, nel sistema sbagliato, con strumenti inadatti. La modernità concepisce falliti non per debolezza, ma per struttura: se essa costituisce un progetto incompiuto, le sue figure non possono che diventarlo a loro volta, incapaci di colmare la distanza fra ciò che sono e ciò che dovrebbero essere. Il romanzo, infine, è una macchina della verità proprio perché racconta ciò che non riesce, devia, si sfalda. La letteratura, così, non celebra il successo: lo diagnostica, lo demistifica, ne rende impossibile il compimento.

Crepe e crolli

Per siglare il passaggio da un secolo all'altro, può essere adesso utile ripartire ancora dalla Sicilia. Il romanzo italiano a cavallo tra Otto e Novecento, qui studiato da Simona Micali attraverso il caso di Federico De Roberto, mostra come l'ambizione possa trasformarsi da motore narrativo in malattia dell'anima: non forza ma ferita, non desiderio ma mancanza che si dilata, non slancio vitale ma dipendenza dal riconoscimento. Come i suoi fratelli disseminati nella nostra narrativa dell'epoca, Consalvo non incarna un'ascesa, ma lo scarto fra ciò che aspira a essere e ciò che è; fra il desiderio di ruolo e il vuoto che quel ruolo non colma. Il suo desiderio non è energia: è sintomo. Nel *romance d'ambizione* la promessa di mobilità sociale si scontra con una diffusa insufficienza dei suoi protagonisti, segnati come sono da patologie, nevrosi, fratture ereditarie che incrinano dall'interno il mito dell'ascesa. In questo panorama, la figura di Consalvo – ultimo rampollo dei *Viceré* e poi protagonista dell'incompiuto *Imperio* – appare quasi l'emblema di un'epoca: remoto dal Rastignac che sfida il mondo, è un aristocratico degenerato, costretto dall'incalzare della democrazia a trasformare la sua ambizione in cinismo strategico e in un trasformismo sempre più spietato (per inciso, una diagnosi assai simile verrà compiuta da Tomasi di Lampedusa nel *Gattopardo*, scritto a metà Novecento ma dalla cronologia interna approssimativamente coincidente). Gli Uzeda, con le loro deformità, le isterie, gli aborti mostruosi, sono la metafora fisiologica della decadenza di un ceto incapace di rigenerarsi; né Consalvo sfugge a questa logica. La sua fobia del contatto, la ripugnanza per la folla, il disgusto ereditato dalla madre rivelano che la sua presunta volontà di potenza è in realtà costruita su una base friabile, nervosa, continuamente minacciata dal rischio del collasso. È nondimeno questa fragilità a spingerlo verso una carriera politica che vede nella democrazia, più che un ideale, un meccanismo da piegare: rinnega il passato borbonico, adotta pose radicali, parla al popolo un linguaggio che non riconosce, mentre in privato confessa che non il potere è cambiato, ma solo il suo intermediario. Eroe che dovrebbe incarnare la piena razionalità moderna, egli finisce per rappresentarne la crisi: il progetto di autoaffermazione si sfalda nella nevrosi, e la conquista di Roma si traduce in un movimento senza scopo, in cui

l'aristocratico, pur adattandosi, scopre che il mondo nuovo non lo vuole e quello vecchio non esiste più. In lui l'ambizione è il segno di un tempo nuovo che promette il successo, ma produce soltanto la consapevolezza, sempre più acuta, della propria insufficienza.

Il capolavoro di Thomas Mann che inaugura il Novecento, *Buddenbrooks*, porta questo processo di smascheramento a un livello insieme più sommerso e più devastante: non più l'ascesa grottesca, non più l'ambizione resa caricatura, ma la lenta erosione di un mondo; l'usura impercettibile d'una borghesia che aveva creduto di potersi fondare sulla continuità, sulla tradizione, sull'ordine delle generazioni e che invece si scopre attraversata (per riprendere la bella immagine di Elisabetta Abignente) da una «crepa» che è insinuazione silenziosa, ruga del tempo, cedimento biologico, perdita di forma. Il romanzo diventa così il grande poema della borghesia come maschera che, giorno dopo giorno, perde la sua aderenza al volto che pretendeva di proteggere: la rispettabilità, dapprima solida, quasi naturale, appare a poco a poco come una costruzione fragile, imitabile dai parvenu, vulnerabile agli urti di un mondo che accelera, incapace di reggere la pressione di un'economia senza tregua, di una società in cui i valori non si trasmettono più per eredità, ma per successo, visibilità, pura contingenza.

Thomas Buddenbrook è il punto di massima tensione di questo processo: egli tenta, con una dedizione tanto feroce quanto inutile, di mantenere il mondo nell'ordine che aveva ricevuto, di difendere la catena delle generazioni, di nobilitare l'eredità, di preservare la forma stessa della borghesia come destino familiare. Ma la modernità, che nel romanzo si manifesta sotto forma di volatilità economica, trasformazioni culturali, nuove sensibilità estetiche, concorrenza feroce e imprevedibile, lo costringe a riconoscere, quasi contro la propria natura, che non esiste più alcuna «catena», che la continuità è già un'idea fallita, che l'identità borghese può sopravvivere soltanto come sforzo disperato di sostenere una maschera che non tiene più, che scivola, cede, si incrina sotto il peso del tempo. In questa *fin de race* Hanno, il figlio, non eredita tanto un patrimonio, quanto la dissoluzione del patrimonio. Non è un decaduto in senso tradizionale (non cade, non appartenendo mai davvero all'ordine che dovrebbe ricevere), bensì un escluso dalla nascita, un individuo che non entra nel mondo prima ancora di poterlo abitare. È il volto puro del

suo tempo come perdita di legittimità simbolica, come impossibilità di incarnare un ruolo, come naufragio dell'eredità stessa. Nel leggere *Buddenbrooks*, Abignente mostra come Mann colga un punto di non ritorno: la fine dell'illusione borghese di poter controllare le proprie discendenze, di poter trasmettere stabilmente un capitale. La decadenza non è l'opposto dell'ascesa: ne è la condizione speculare. Laddove i parvenu salgono troppo in fretta, i Buddenbrook scendono troppo lentamente. Il romanzo si configura ormai come un grande laboratorio di *perdite*: perdita di rango, di eredità, di legittimità, di continuità.

Quando poi il discorso si sposta oltreoceano, le dinamiche dell'ascesa non solo non si attenuano, ma diventano più febbrili, più accelerate, più radicali. Gli Stati Uniti, privi di un'aristocrazia ereditaria, sembrerebbero, in linea di principio, il terreno ideale dell'autorealizzazione individuale. Peter Brooks osserva però come proprio l'assenza di genealogia produca un paradosso irreversibile: se tutti possono salire, nessuno può stabilizzarsi; se il prestigio è aperto, è proprio perché è instabile; se la distinzione è accessibile, allora deve essere continuamente rinnovata, ostentata, performata, esibita. La città americana (New York più di ogni altra) diventa un organismo verticale in cui l'ascesa è inscritta nella topografia: salire di piano significa salire di rango, e l'architettura diventa trasparente allegoria del desiderio. Qui, la ricchezza non è un possesso: è una maschera che deve essere mostrata, confermata, ripetuta; non può riposare, non può sedimentarsi, non può costituire eredità stabile. La società americana ha abolito la stabilità come valore: così, nella New York della Gilded Age, l'assenza di nobiltà non sopprime il desiderio aristocratico, ma anzi lo esaspera, lo moltiplica, lo istericizza. L'America, il paese che si proclama nuovo, inventa genealogie fittizie, imita con una frenesia quasi coreografica i rituali europei, costruisce un'aristocrazia senza antenati, un'antichità senza passato, un rango senza fondamento. È il ritorno del rimosso: quanto più il mondo nuovo afferma l'uguaglianza, tanto più genera il bisogno di distintività; e poiché i segni della distinzione non hanno un fondamento reale, devono essere esibiti con maggiore intensità, rinnovati continuamente, quasi alimentati come un fuoco che minaccia di spegnersi a ogni istante.

L'America della metà degli anni venti, alla vigilia del Wall Street Crash, porta questa logica al suo compimento più doloroso, restituendoci una

vera e propria «radiografia del crollo». Non più l'ascesa, non più la decadenza lenta e interiore dei *Buddenbrook*: stavolta la caduta è un lampo, un collasso strutturale che coincide con l'essenza stessa dell'esperienza americana del successo. Come cerco di mostrare nel mio saggio, in *The Great Gatsby* l'ascesa non è più movimento sociale ma creazione immaginativa: non parvenu in senso tradizionale, Gatsby è un artista di sé stesso, un demiurgo del proprio mito – qualcuno che non scala la società ma la reinventa. Le sue feste, la sua casa, il suo passato rifatto sono parte di un mondo che non esiste se non come immaginazione. Quando quest'ultima collassa, tutto collassa: non perché Gatsby sia smascherato, ma perché il sogno non ha più forza per sostenerlo. La caduta americana non è punizione: è implosione. È il cortocircuito di un sistema che ha girato così intensamente da bruciare i suoi eroi: come Clyde Griffiths, che, nella sincrona *An American Tragedy* di Theodore Dreiser, brucia letteralmente sulla sedia elettrica della sua condanna. Tuttavia anche quella catastrofe, in apparenza repentina, non è che l'esito estremo di incrinature che solcavano da tempo il corpo gioioso degli Stati Uniti. Da questo punto di vista, il titolo scelto da Fitzgerald per uno dei suoi ultimi testi costituisce una sorta di «pietra dello scandalo»: essendo *The Crack-Up* traducibile sia come «Il crollo», sia come «La crepa».

Forse, però, è ancora un altro il punto davvero rivelatore – quello in cui la modernità, come sorpresa dalla propria stessa immagine riflessa, si lascia sfuggire la verità che per secoli aveva tenuto sottotraccia. Il panorama delle sue forme narrative non si esaurisce infatti nell'analisi dell'ascesa, né in quella della caduta, né nella genealogia delle ambizioni frustrate: accanto a queste figure, in una zona laterale ma costantemente visibile, in una sorta di margine luminoso e inquieto, vive e pulsa il fenomeno dello snobismo, che Barbara Carnevali interpreta come la struttura desiderante più segreta, più raffinata e più perturbante dell'immaginario novecentesco. Lo snob, infatti, non è semplicemente colui che imita, e neppure colui che aspira ingenuamente a un mondo superiore: è colui che desidera ciò che sa già di non poter possedere, che sogna un ordine perduto, che si aggrappa ai simulacri di un'aristocrazia evaporata pur sapendo, fin nel profondo, che quell'aristocrazia è ormai un guscio svuotato, un fantasma senza sostanza, uno splendore privo di radici. Tuttavia – ecco la torsione decisiva – è

proprio questo vuoto a costituire il polo di massima attrazione del mondo solo apparentemente disincantato: poiché il prestigio autentico, quello che resiste a ogni democratizzazione, può trovarsi solo lì dove l'oggetto è inaccessibile, raro, irraggiungibile, già scomparso. Per questo la *Recherche*, con i suoi *Guermantes* che brillano come stelle morte, si fa cattedrale (anche) dello snobismo: non aristocratici nel senso tradizionale, ma icone di un valore assoluto, depositari di un magnetismo che nasce dalla loro stessa vacuità, dalla perfezione con cui incarnano la forma pura dell'intangibile.

La democrazia dell'ultimo secolo, ricorda Carnevali, proibisce lo snobismo, stigmatizzandolo come nostalgia aristocratica, come residuo antidemocratico; allo stesso tempo, però, lo genera, lo alimenta, lo rinnova, perché se l'uguaglianza è il principio dichiarato, la distinzione è il desiderio reale. Proprio in questo cortocircuito tra ciò che la società afferma e ciò che desidera si situa il romanzo proustiano, che osserva la tensione fra aspirazione all'uguaglianza e nostalgia della distinzione come una dinamica antropologica irrisolvibile, un motore perpetuo. Lo snob non vuole solo entrare nel mondo superiore; vuole avvicinarsi a un assoluto che non esiste, vuole abitare il vuoto come se fosse un luogo, desiderare l'irraggiungibile come se fosse ancora un oggetto. È, in fondo, il prodotto più sofisticato del suo tempo: non colui che sale, ma colui che desidera aver potuto salire in un mondo che non c'è più.

Un atlante dei margini

Cerchiamo ora di tirare le fila del ragionamento. Quando si osserva l'arco complessivo che va dal romanzo picaresco al Novecento americano, passando attraverso la grande narrativa borghese europea, emerge un disegno sorprendentemente coerente, quasi una parabola psico-storica: la modernità ha costruito la propria identità intorno al mito dell'ascesa, ma questo mito, lungi dall'essere racconto di emancipazione, è sempre stato un campo di tensioni, di illusioni, di contraddizioni. L'ascesa non si configura mai come un percorso lineare: essa rappresenta, piuttosto, una prova – una prova individuale e una prova collettiva, una verifica della capacità del soggetto di perseguire le proprie aspirazioni e della capacità della società di mantenere le proprie promesse. Ogni ascesa mette in luce la precarietà del successo, la molteplicità delle maschere

che si rendono necessarie e l'immensa distanza che separa le aspirazioni dai risultati concretamente raggiungibili.

Julien Sorel e Becky Sharp, David Simple e Frédéric Moreau, Thomas Buddenbrook e Jay Gatsby, Georges Duroy e gli snob proustiani (e con loro un'intera costellazione di personaggi smarriti nel vortice) condividono un gesto comune: entrano nel loro tempo come in un movimento tellurico, come in una traversata instabile, come in un territorio in cui i segni si moltiplicano e i punti di riferimento si sciolgono. Vivono in un regime di accelerazione permanente: non hanno il tempo di coincidere con sé stessi, di stabilizzarsi, di trovare una forma. Questo avviene perché la modernità non offre forme: offre movimenti; non offre identità: offre posture; non offre stabilità: offre traiettorie. Non a caso la mobilità, pur promettendo emancipazione, introduce inquietudine: la possibilità di salire porta con sé, inevitabilmente, la possibilità di cadere; la conquista di un posto comporta la consapevolezza che quel posto può essere sottratto, imitato, usurpato. È il tempo delle identità reversibili, sostituibili, continuamente esposte all'erosione: identità che vivono tra essere e sembrare, tra ruolo e autenticità, tra riconoscimento e finzione.

In questa tensione strutturale, la figura del parvenu assume un ruolo privilegiato: non tanto perché incarna il sentimento tipico dell'ambizione, quanto perché porta alle estreme conseguenze il carattere performativo dell'identità. Il parvenu deve leggere i codici, interpretarli, imitarli, anticiparli; deve diventare un ingegnere dell'apparenza, un tecnico della postura, un esegeta del gesto. Vive nel linguaggio del mondo senza appartenere al mondo; è sempre in uno stato di costruzione, di rifacimento, di reinvenzione. È, per dir così, l'individuo in permanenza. Perciò il suo corpo, la sua immaginazione, la sua psicologia diventano il prisma attraverso cui il romanzo osserva il mondo: non dall'alto, ma dal margine. Tutti i personaggi in questione, anche quelli che non salgono, vivono comunque sul margine: Thomas Buddenbrook sul margine della decadenza; Hanno su quello dell'inadeguatezza; Dobbin su quello della disillusione; Moreau su quello dell'incertezza; Consalvo su quello della patologia; gli snob proustiani sul margine di un'aristocrazia fantasmatica; Gatsby sul margine della propria finzione. La modernità non conosce più un centro stabile: giacché questo è stato eroso, svuotato, dissolto. Esistono solo margini: luoghi di passaggio, di tensione, di instabilità.

Non si produce quindi un catalogo di ascese, ma, come già si diceva, un repertorio di prove: prove di riconoscimento, di autenticità, di moralità, di forza. Ogni individuo è chiamato a provare qualcosa, e spesso senza sapere secondo quali criteri verrà giudicato. Il tempo nuovo genera falliti: perché il criterio del successo cambia più rapidamente dell'individuo. E tuttavia questo fallimento strutturale non è pessimismo, bensì la forma profonda dell'inquietudine: la sua vitalità critica, la sua impossibilità di stabilizzarsi, la sua predisposizione alla domanda. In questo senso il romanzo, più ancora della sociologia e della filosofia, è il vero osservatorio della mobilità: se c'è un tratto che davvero accomuna tutte le opere convocate in questo volume – dalle prime, a volte sgangherate ma folgoranti sperimentazioni settecentesche, alle grandi narrazioni borghesi del XIX secolo che trasformano la mobilità in una grammatica esistenziale, dalle epiche familiari mitteleuropee che registrano la lunga, malinconica parabola delle dinastie mercantili fino al modello americano che verticalizza il desiderio e lo iscrive nei grattacieli – è la consapevolezza sempre più acuta, quasi dolorosamente lucida, che il romanzo dell'ascesa non ha mai raccontato la semplice ascesa, ma la sua tensione, il suo tremore, la sua spirale instabile: il momento che precede lo slancio e quello che ne segue la dissipazione, l'energia che spinge verso l'alto e insieme, quasi nell'identico gesto, trascina verso il basso, generando un vortice che non è un racconto ma una forma antropologica, una topologia dell'instabilità. Il mondo secolarizzato e disincantato non produce vincitori e vinti: produce soggetti che oscillano, che abitano un asse mobile, che avanzano senza poter consolidare, che retrocedono senza poter tornare indietro, immersi in un paesaggio sociale in cui nulla è garantito, nulla è definitivo, nulla resta pienamente proprio. L'ascesa, in quest'ottica, costituisce un prestito, una sospensione, un'eccezione temporanea; la caduta, un ritorno: non già al punto di partenza, ma in un circuito di ricorrenze, di tentativi falliti, di ripetizioni, di esami da ripetere senza sapere mai se cambierà il criterio del giudizio. Si delineano, in questo modo, le coordinate dell'antropologia moderna: un individuo sempre in tensione, sempre in difetto rispetto al proprio desiderio, sempre diviso tra il bisogno di distinguersi e la consapevolezza della radicale impossibilità della distinzione; un individuo che vive *nella* maschera, che sogna la trasparenza e sente tuttavia il peso della performance; un individuo

che sperimenta la mobilità non come emancipazione ma come inquietudine strutturale, condizione permanente del vivere in un mondo che non smette di muoversi sotto i suoi piedi.

La modernità ha amato raccontarsi attraverso la mitografia dell'ascesa (il *self-made man*, la mobilità, il merito, la possibilità di affermarsi contro la rigidità del mondo); e tuttavia il romanzo, osservando da vicino ciò che essa proclama, ne mostra la tensione interna, la crepa costitutiva, la doppiezza. L'ascesa appare sempre incrinata da una forma di incertezza che la rende un'azione sospesa; la caduta, lungi dall'essere uno scacco morale, diventa la modalità mediante la quale il mondo prende coscienza dei propri limiti. Già nel romanzo settecentesco, l'ascesa promette ciò che non può realizzare e si spezza nella caricatura dell'imitazione; nell'Ottocento borghese si trasforma in una maschera che non coincide mai del tutto con il volto che pretende di rappresentare; nella Germania di Mann assume la forma di una ripetizione che logora, di un destino che si consuma dall'interno; nel romanzo americano si fa atto immaginativo che rischia di crollare sotto il peso della propria stessa costruzione. Anche le parabole che sembrano marcare un successo pieno – da Bel-Ami ad alcune figure balzachiane, fino ai protagonisti del capitalismo narrativo d'inizio Novecento – sono segnate da un difetto originario, da un senso di irrealtà che incrina la loro traiettoria. Eppure il romanzo non celebra mai la caduta, né indulge nella sconfitta: esercita piuttosto una lucidità critica che mira a comprendere, a rendere visibili le strutture profonde, a far emergere la distanza tra ciò che il soggetto desidera e ciò che il mondo gli concede, mostrando come la modernità mantenga poco di ciò che promette ma guadagni, proprio in questo scarto, una nuova capacità di interpretazione.

Dentro questo quadro, l'individuo non coincide con il proprio desiderio: vive in un continuo disallineamento, in una tensione costante fra la forma che immagina per sé e quella che riesce effettivamente a incarnare. L'ascesa diviene così un moto incompiuto, una spinta più che una realizzazione; mentre la caduta è l'esito naturale di una serie di prove ripetute e di tentativi sempre ulteriori che costituiscono, più che un fallimento, una *condizione* esistenziale. Il romanzo è lo spazio in cui tale condizione diventa visibile: non presenta figure compiute, ma identità in movimento, soggetti che si definiscono attraverso la loro stessa inad-

guatezza, attraverso la loro instabilità, attraverso la continua oscillazione fra ciò che sono e ciò che aspirano a diventare. Ciò che rimane è un atlante dei margini e delle ambivalenze: l'ambivalenza del parvenu che deve imitare ciò che non potrà mai possedere; quella del borghese che tenta di conservare una legittimità che si è già svuotata; quella dell'americano che vive di un successo sempre annunciato e sempre incerto; quella del fallito che scopre nella propria sconfitta una forma paradossale di autenticità; quella dello snob che desidera l'assoluto nella misura in cui è perduto. Si configura un sistema di tensioni, una costellazione di forze che si attraggono e si respingono: tra desiderio e realtà, apparenza e autenticità, ruolo e identità, emancipazione e illusione.

L'ascesa, in questo scenario, non è che la superficie luminosa di una dinamica molto più profonda che riguarda la costruzione stessa della soggettività. Su questo sfondo, le figure carismatiche di Gesualdo e di Gatsby, pur lontane nel tempo e nello spazio, s'impongono come due estremi di un'unica struttura, quasi due modalità opposte ma complementari attraverso cui il mondo moderno manifesta *una* sua verità. Gesualdo sale in un mondo che non si muove: accumula ricchezza, influenza, possedimenti, ma la società che lo circonda rimane rigida, impermeabile, priva della capacità di riconoscere l'ascesa come legittima trasformazione sociale. La sua scalata è reale sul piano economico, ma impossibile su quello simbolico: il mondo gli concede i mezzi della mobilità ma gli nega il riconoscimento, e la sua vicenda si trasforma così in un dramma di esclusione, in cui ogni successo è macchiato da una solitudine irrimediabile. Gatsby, per contro, abita una società che si proclama aperta, fluida, pronta a consacrare l'individuo che sappia reinventarsi; ma presto scopre che questa apertura è regolata da codici invisibili, da una ritualità sociale che distingue chi appartiene da chi finge di appartenere, e che la mobilità, anche quando sembra illimitata, dipende dalla tenuta di un'immagine che può frantumarsi all'istante. La sua ascesa, costruita sulla forza dell'immaginazione, è solida finché l'immaginazione regge; quando la figura che ha creato non coincide più col ruolo che deve sostenere, la caduta non è un evento, ma un dissolversi della finzione che lo teneva in vita. Così, i due personaggi sembrano restituire la stessa idea: che la fata morgana del capitalismo spinge l'individuo a salire ma raramente gli concede di integrarsi; che sollecita il movimento

ma non garantisce la stabilità; che costruisce sogni e al contempo ne espone la precarietà. Gesualdo è l'ascesa in un mondo che non accetta il nuovo; Gatsby, l'ascesa in un mondo che accetta solo ciò che sembra naturale. Entrambi, in modi diversi, mostrano che l'identità si definisce nello scarto fra il desiderio e la possibilità, fra ciò che si vuole essere e ciò che il mondo riconosce come legittimo. Infine, ciò che il romanzo illumina, e che questo volume raccoglie e ordina, si può forse riassumere in una formula triadica, insieme semplice e inquieta: l'ascesa è il mito attraverso cui la modernità si racconta; la caduta è la verità attraverso cui si comprende; il romanzo è il luogo in cui mito e verità si incontrano, si contraddicono, si riflettono. «Dès cet instant je fus perdu».