



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia e letteratura  
italiana

Tesi di Laurea

**Oggetti, rêveries, caducità.**  
Una lettura de *L'Éducation sentimentale*

**Relatore**

Ch. Prof. Domenico Cangiano

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Paola Salerni

**Correlatore**

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

**Laureanda**

Emmanuela De Toni

Matricola 974687

**Anno Accademico**

2022 / 2023

*Per Rosa e Filippo*

## Ringraziamenti

Un ringraziamento alla pazienza di Rosa, che mi ha aspettata e avvolta di amore: ora ho finito e potremo giocare molto di più.

Grazie a Filippo, perché, certo, adesso è tutto diverso, ma siamo sempre a *Seestrasse*, con l'aria che luccica e punge.

Grazie a Serena, che si prende cura delle mie orchidee, ama i pozzi e i rami di nocciolo.

Grazie al Prof. Mimmo Cangiano, per la sua lettura profonda e ricca di consigli.

Grazie al Prof. Giuliano Santi, che ci fece tanto ridere raccontandoci *Madame Bovary*.

Grazie a Teresa e Davide, i miei fratelli, che sono lo sfondo da cui provengo e accettano tanti miei spigoli.

Grazie ai miei genitori, al loro sostegno, specialmente in quegli aspetti della quotidianità con i quali fatico a entrare in rapporto.

Grazie a Elena B., la mia amica di quartiere, con gli occhi grandi e luminosi e il cuore che ascolta.

Grazie alla 3B e alla 4TE, le mie prime classi e la mia prima palestra.

Grazie per la compagnia ai *Fugazi*, agli *At the Drive-In*, ai *Pixies*, alle *Bikini Kill*, a *In Utero*, a Martha Argerich, a Julia Fox e al *Tour de France*.

Infine, grazie al vecchio G.: mi sembra di poter vedere ancora le tue grandi mani scure, screziate di bianco, raccogliere alghe e carezzare le carpe.

Vieni, la stanza per te è pronta.

## Indice

<b>Introduzione</b>	p. 5
<b>Primo Capitolo</b>	
I. <i>Il problema della realtà</i>	p. 11
II. <i>La vita particolare</i>	p. 20
III. <i>Chi guarda? Chi parla? Di chi si parla? Cosa si guarda?</i>	p. 25
IV. <i>Violazioni dell'impersonalità</i>	p. 31
V. <i>La descrizione</i>	p. 38
<b>Secondo Capitolo</b>	
I. <i>Il cosmo è imploso</i>	p. 45
II. <i>La soggettivazione della storia e il cosmo delle opinioni</i>	p. 58
III. <i>Desiderio, denaro, caducità</i>	p. 74
<b>Terzo Capitolo</b>	
I. <i>Il sistema degli oggetti</i>	p. 93
II. <i>Abito nero e guanti bianchi</i>	p. 99
III. <i>Abiti e gioielli nel boudoir di Mme Dambreuse</i>	p. 106
IV. <i>Le toilettes di Marie</i>	p. 112
V. <i>Guanti e pantofoline</i>	p. 123
VI. <i>Rêver Mme Arnoux</i>	p. 133
VII. <i>Perdre Mme Arnoux</i>	p. 138
<b>Bibliografia</b>	p. 141
<b>Sitografia</b>	p. 153

*Tanto quel che sai di meglio  
Non puoi dirlo ai tuoi alunni.*  
J.W. Goethe, *Faust, Parte I*

*Tutte le cose sono intrecciate,  
innamorate, incatenate.*  
F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*

## Introduzione

Scriva Lalla Romano, nella *Nota* che segue la sua traduzione de *L'Éducation sentimentale*, che “nell’*Educazione* c’è tutto. Ci sono le infinite sciocchezze dell’alta società, e certe figure (Regimbart, Pellerin), certi episodi (il duello) di una comicità inesauribile. Come per altro, in mezzo ai momenti della gioia di vivere ci sono momenti tragici (la tubercolotica al ballo in maschera)”. Ricorrendo ad un’intuizione di gioventù, confermata a distanza di tempo dal rilievo teorico di Stefano Agosti, per il quale la scrittura di Flaubert è una “poesia della prosa”<sup>1</sup>, la poetessa conclude le sue riflessioni dicendo che, poiché ne *L'Éducation* c’è tutto, allora “si è tentati di scegliere. Ma non è il caso. In ogni opera di poesia – ecco uno stereotipo intelligente! – «tutto si tiene»”<sup>2</sup>.

Lo spazio di una tesi, naturalmente, obbliga ad operare più di una scelta; le scelte fatte, però, sono state condotte cercando di non tradire troppo il senso di sospeso stupore che si prova di fronte al dipanarsi poetico della prosa di Flaubert. Abbiamo, cioè, cercato di rispettare e fare emergere la complessa orditura de *L'Éducation sentimentale*, filtrandola attraverso la lente tematica del sistema degli oggetti. Poiché, comunque, si tratta di una prosa poetica, da qualsiasi angolatura la si prenda, la materia di questo romanzo porta inevitabilmente a scoprire associazioni e nessi con tutte le altre sue parti, in una coerenza interna al contempo solida e di difficile decifrazione.

Una delle prime impressioni che si ricava leggendo *L'Éducation sentimentale* è quella di entrare in un turbinio di sensazioni confuse – colori, riflessi, sprofondamenti – che lasciano disorientati, tanto che si

---

<sup>1</sup> S. Agosti, *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert*, Il Saggiatore, Milano 1981, p.10. Su questo punto, sempre di S. Agosti, si veda anche *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2010, in particolare il capitolo 6, “Flaubert e l’invenzione della forma”, pp. 165-183.

<sup>2</sup> L. Romano, *Nota del traduttore*, in G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, trad. di L. Romano, Einaudi, Torino 2018, pp. 497-498.

perde fin da subito il filo dello sviluppo diegetico e il conteggio degli innumerevoli personaggi che affollano il racconto, nonché dei micro-eventi che lo movimentano quasi impercettibilmente. La profondità della confusione è tale, poi, che non si è mai fino in fondo convinti dell'autenticità dei sentimenti che animano Frédéric Moreau – il giovane sfaccendato protagonista, abbastanza ricco per poter vivere agiatamente nell'alta società parigina e perseguire il suo amore impossibile per Mme Arnoux, già sposata con Jacques –, né gli altri personaggi. Il ritratto della stessa Parigi rivoluzionaria è caustico e disincantato. Eppure, qualcosa di vivo e dolorante sembra pulsare, al fondo di questo tumultuoso ritratto di un'epoca, che dà più parti è stato attaccato<sup>3</sup> per la sua “piattezza” narrativa, l'anti-eroismo del suo protagonista, il suo insistere monotono sugli stessi temi, i rapidi montaggi, la sovrabbondanza delle descrizioni.

Il romanzo pullula di sensazioni e percezioni d'ogni genere, prodotte sia dagli oggetti che arredano gli *intérieurs* borghesi dove si svolge il racconto, sia dagli abiti che rivestono i corpi dei personaggi (specialmente quelli femminili). Sensazioni e percezioni, dunque. Fruscii, mormorii, scoppi e crepitii. Profumi piacevoli, delicati, ricercati, odori nauseabondi, estenuanti, mortiferi. Visioni improvvise, visioni ostacolate, visioni parziali, visioni immaginate. Dettagli memorizzati, rivissuti, manipolati, amplificati e arricchiti nella fantasia.

L'insieme abiti, accessori, suppellettili che qui definiamo “sistema degli oggetti” e che provocano le sensazioni di cui sopra, svolgono diverse funzioni all'interno del testo del romanzo: individuano l'ambiente sociale di provenienza o appartenenza dei personaggi, tracciando al contempo i limiti e le possibilità della loro sfera d'azione; determinano le (minime) svolte diegetiche del romanzo, costituiscono una fonte di sovradeterminazione simbolica e investimento libidico per il protagonista, che, in effetti, funge da filtro percettivo-ideologico del mondo narrativo de *L'Éducation sentimentale*, tanto che in Frédéric è possibile osservare la compenetrazione dell'apparato percettivo e del sistema di interpretazione della realtà in una stagnante condizione di immobilità emotiva, cognitiva e politica. Frédéric si trova coinvolto in una serie di atti percettivi, perlopiù dotati di un alto tasso di intensità, che sortiscono su di lui un effetto sia somatico, sia di generale modificazione della propria singolarità. La contemplazione di Mme Arnoux, una delle poche *attività* che riesce a compiere in un ambiente quasi del tutto esterno rispetto alla sua mente (vedremo che le contemplazioni di Frédéric, le quali tendono a prolungarsi in incessanti e insistite fantasticherie,

---

<sup>3</sup> La storia dell'opposizione a *L'Éducation sentimentale* è lunga, e incredibilmente, feconda. Ancora nel secolo scorso Sartre e Yourcenar potevano lamentare la mediocrità del personaggio di Frédéric e la composizione “maladroite” dell'opera. Una ricostruzione sommaria della fortuna del romanzo è contenuta nell'imprescindibile commento di A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris 1935 e in V. Brombert, *Novels of Flaubert: A Study of Themes and Techniques*, Princeton University Press, Princeton 1966.

avvengono, in parte, tutte nella sua testa), è per Frédéric estenuante, “comme l'usage d'un parfum trop fort”, e ha una conseguenza nel suo modo di vivere: “cela descendit dans les profondeurs de son tempérament, et devenait presque une manière générale de sentir, un mode nouveau d'exister”<sup>4</sup>.

Come vedremo meglio nel *Terzo capitolo*, il sistema degli oggetti, così preponderante nelle descrizioni che saturano l'opera, svolge la fondamentale funzione di *raccontare* gli effetti che le relazioni d'amore hanno su Frédéric, in termini di costruzione identitaria e di progettualità futura. Nel *Secondo capitolo* si è, infatti, stabilito che la condizione esistenziale di Frédéric è quella del soggetto pietrificato dalla straripante ricchezza di possibilità, che caratterizza la società europea ai tempi della *Krisis*. Di fronte ad un mondo che cessa di “fare senso”, giacché i principi filosofici e morali che da secoli lo reggevano mostrano di collassare su sé stessi, cioè sulla propria storicità; di fronte ad un mondo che è al contempo il bersaglio perfetto (perché disorientato e insicuro) di inarrestabili stimoli consumistici, propagati dal rampante sistema capitalistico, la soluzione di compromesso trovata da Frédéric è quella di asserragliarsi nello spazio estremamente *promettente* ma *inattivo* della fantasia. Rispondere alla *Krisis* con la chiusura nella propria interiorità non allontana, però, il fantasma della caducità, che assilla l'animo borghese da quando, sotto i colpi del pragmatismo borghese-capitalistico, si è sgretolata l'idea confortante dell'*al di là*, in favore di una temporalità terrena autosufficiente e autoconclusiva – un orizzonte sinistro e muto, da cui è faticoso evadere e dal quale è difficile ricevere risposte di senso. Se le cose stanno così, allora il rapporto di Frédéric con gli oggetti sarà una relazione eminentemente fantasmatica, virtuale, tesa a eludere (vedremo invano) la componente di caducità delle cose, ritrascrivendole nella dimensione della *rêverie*.

Così, la funzionalità degli oggetti che ingombrano il testo non è soltanto quella di presentificare la realtà extra-letteraria, come sostiene Barthes, ma è soprattutto quella di mostrare che la realtà, anche nelle sue componenti più apparentemente infeconde e stolidi, è un sistema di relazioni oggettuali, soggettive e intersoggettive in continuo movimento. Gli oggetti producono un effetto su di noi e sulle relazioni che abbiamo con gli altri esseri umani. Per questo, prima di studiare gli oggetti e l'inabissarsi di Frédéric nel proprio “cosmo interiore”, è necessario affrontare il problema della realtà nella rappresentazione flaubertiana, che costituisce dunque l'argomento del *Primo capitolo*.

Quando Flaubert *imita* la realtà, bisogna tenere presente quello che Aristotele scrive a proposito dell'arte imitativa nel libro Quarto della *Poetica*, ovvero che la *μιμησις* è desiderabile per due ragioni specifiche, apprendere e provare piacere:

---

<sup>4</sup> G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*, Le livre de poche, Paris 1983, p. 80. Da ora in poi verrà indicato con l'abbreviazione ES.

Due cause appaiono in generale aver dato vita all'arte poetica, entrambe naturali: da una parte il fatto che l'imitare è connaturato agli uomini fin dalla puerizia (e in ciò l'uomo si differenzia dagli altri animali, nell'essere il più portato ad imitare e nel procurarsi per mezzo dell'imitazione le nozioni fondamentali), dall'altra il fatto che tutti traggono piacere dalle imitazioni. Ne è segno quel che avviene nei fatti: le immagini particolarmente esatte di quello che in sé ci dà fastidio vedere, come per esempio le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri, ci procurano piacere allo sguardo. Il motivo di ciò è che l'imparare è molto piacevole non solo ai filosofi ma anche ugualmente a tutti gli altri, soltanto che questi ne partecipano per breve tempo. Perciò vedendo le immagini si prova piacere, perché accade che guardando si impari e si consideri che cosa sia ogni cosa, come per esempio che questo è quello. Qualora poi capiti di non averlo già visto prima, non procurerà piacere in quanto imitazione, ma per la sua fattura, il colore o un'altra ragione simile<sup>5</sup>.

L'imitazione non è solo “an aesthetic concept, in Aristotle's view, but an essential part of human nature”<sup>6</sup>, tanto decisiva da essere individuata come il tratto distintivo dell'uomo, che è il più incline tra gli animali a *imparare* imitando. Gli esseri umani traggono piacere dalle imitazioni, perché persino la rappresentazione di qualcosa di ripugnante, per il fatto stesso di essere un'*immagine esatta* di qualcosa che nella vita di tutti i giorni ci disgusta o ci fa paura, grazie al potere trasformativo dell'arte, ha l'effetto di procurarci piacere<sup>7</sup>.

Il dispositivo della *catarsi* consente all'espressione mimetica di estrapolare piacere da ciò che procurerebbe, al contrario, disgusto, paura e dolore, come la vista di un cadavere. A contatto con la rappresentazione della morte, la contezza di essere vivi non è un rilievo da poco; è una *prova* non provata, un'epifania per contrasto, che cambia colore e intensifica lo stato attuale delle cose, che altrimenti scivolerebbe nel non notevole, nell'omogeneo, nel trascurabile<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup>Aristotele, *Poetica*, Libro 4, 1448b3-19, BUR, Milano 2004, pp. 125-127.

<sup>6</sup>E. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1992, p. 46.

<sup>7</sup>Lasciamo ai grecisti il compito di collocare queste nozioni all'interno del quadro complessivo del pensiero aristotelico, e in particolare in relazione al nesso conoscenza-umanità-felicità: “The emphasis on learning throughout this passage is significant Aristotle believes that imitation is a distinctive characteristic of humans because it is an activity of the rational part of the soul (that with which we “reason” *sullogizesthai*, 1448b 16), which other living things lack. Moreover, “the function [ergon] of a human being is activity of the soul in accord with reason, or not without reason” (EN 1098a7—8), and happiness, the good for a human being, depends on function (EN 1097b22—28). Through the activity of imitating (to mimeisthai 1448b5, mimeseos 1448b8), and through taking pleasure in the products of imitation (mimemasi. 1448b9), then, we perform the distinctively human function on which our happiness depends. This means that the imitative crafts, for Aristotle, are not merely play and entertainment, are closely connected with the end of human life, that for the sake of which all else is done. They are therefore among the most serious activities.”, Ivi, p. 47. Altre interpretazioni del passo si trovano in P. Simpson, “Aristotle on Poetry and Imitation”, *Hermes*, 3rd Qtr., Franz Steiner Verlag, 1988, 116. Bd., H. 3, pp. 279-291; M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 200; F. Wolff, “The Three Pleasures of Mimesis According to Aristotle's Poetics”, in B. Bensaude-Vincent, W. R. Newman (a cura di), *The Artificial and the Natural: An Evolving Polarity*, 2007, pp. 51-63; P. Destrée, “Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure”, in J. Levinson (a cura di), *Suffering Art Gladly*, Palgrave Macmillan, London 2014, pp. 3-27.

<sup>8</sup>Elizabeth Belfiore sottolinea che una delle prime occorrenze del verbo “imitare” (mimesait) si trova nelle *Pitiche* di Pindaro ed è connessa alla trasformazione dell'esperienza di dolore in qualcosa di artisticamente meraviglioso. Nell'ode XII, il poeta riporta il mito di Medusa, uccisa da Perseo: “In Pindar's poem, imitation does not create a new reality, but instead gives meaning and order to human life by showing us the beautiful and beneficent aspects of what appears ugly and painful. The aulos music is

Imitare nella forma e nel colore le fattezze spaventose di un cadavere, specialmente quando le si rappresenta con perizia di dettagli, ci fa paradossalmente godere del fatto di essere ancora vivi, di poter osservare, imparare, provare piacere e, se ne abbiamo l'inclinazione, orientare la nostra esistenza sulla base di principi. La desiderabilità dell'arte mimetica risiede, quindi, nella "ulteriorità di ciò che si fa imitando, rispetto all'attività imitativa", cioè nel fatto che la quota di conoscenza e di piacere intrinseca all'esattezza della rappresentazione ha una risonanza e un effetto che oltrepassano il modello stesso del conosciuto e del confrontabile ("e si consideri che cosa sia ogni cosa, come per esempio che questo è quello"), sul quale nondimeno è modulata. Ciò vale sia dalla parte dell'artista, che crea qualcosa dotato della capacità di significare oltre i propri confini semantici e oltre il modello referenziale, sia dalla parte del pubblico, che riceve qualcosa di vivo, cangiante e sempre nuovamente modificabile.

Il realismo degli oggetti in Flaubert si misura soprattutto nella riproduzione dei dettagli dell'ambiente, sorta di quinta scenografica che accoglie lo sviluppo dei rapporti tra i personaggi, e nei *movimenti* dei personaggi sulla scena. Gli oggetti "di scena" e le reazioni dei personaggi vengono mostrati, dice Auerbach, in modo da farci sentire l'intensità di ciò che stanno sentendo i personaggi stessi<sup>10</sup>. Flaubert *imita* la realtà riportando sulla pagina scritta le linee di tensione invisibili che la percorrono: la curiosità di uno sguardo, il desiderio di un tocco, l'eccitazione di una seta che fruscia, l'irritazione per un'espressione udita o per un gesto che troviamo ripugnante, il presentimento della fine alla vista dello sfacelo di un corpo un tempo bello e desiderabile...

Ma se insistiamo per un momento sul particolare del "cadavere della rappresentazione" e lo sovrapponiamo, in funzione di filtro interpretativo, al sistema degli oggetti che sorregge l'impianto complessivo de *L'Éducation sentimentale*, vedremo che l'insieme caotico di cose che qui compare ha la capacità di rivelare il tipo di desiderio che orienta la confusa esistenza di Frédéric, e fa al contempo trasparire il senso di caducità, dissoluzione e torpore che nel romanzo governa i rapporti dei personaggi tra loro e con la realtà. Il realismo di Flaubert è, dunque, un realismo di cose, desideri ed emozioni votate alla dissoluzione, alla corruzione e alla liquefazione – un destino che, vedremo, nemmeno l'argine della memoria sembra poter contrastare.

---

beautiful and pleasant in itself, and it is at the same time an imitation of what is ugly and painful, the scream of a monster.", E. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, op.cit., p. 19.

<sup>9</sup> A. Brandalise, "Reale e realtà", intervento tenuto durante il corso del laboratorio "I realismi del romanzo", organizzato dal Prof. Francesco Campana presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, e disponibile online: [https://www.youtube.com/watch?v=YkE1tpkTc90&ab\\_channel=AdoneBrandalise-Teoriadellaletteratura](https://www.youtube.com/watch?v=YkE1tpkTc90&ab_channel=AdoneBrandalise-Teoriadellaletteratura).

<sup>10</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. Vol. II*, Einaudi, Torino 2000, p. 257-258.

Si sa, gli *excipit* sono molto importanti. *L'Éducation sentimentale* si chiude con due incontri, quello tra Frédéric e Mme Arnoux e quello tra Frédéric e Deslauriers, che hanno il sapore di un bilancio esistenziale. Se dovessimo fare un bilancio di quello che abbiamo scoperto scrivendo questa tesi, bisogna tornare alla questione del cadavere rappresentato. L'elemento perturbante del "cadaverico", inteso come l'insieme di dettagli realistici che rimandano al senso della caducità dell'esistenza, ha dapprima in modo sotterraneo, poi sempre più esplicitamente, guidato la nostra esplorazione de *L'Éducation sentimentale*. Forse al cuore della malinconica delicatezza di Frédéric, immerso in un mondo incomprensibile, impossibilitato a dare seguito al proprio desiderio di stare con Mme Arnoux, costretto per continuare a vivere questo desiderio a costruire realtà alternative nella fantasia (realtà molto ben allestita, bisogna ammetter!), vi è anche il senso, irriflesso e irrisolto (come si potrebbe risolverlo, del resto?), della caduca transitorietà del tutto. Forse è questo ciò che si avverte pulsare in modo vivo e doloroso, al di sotto della coltre di inautenticità che a prima vista sembra rivestire le parole e i sentimenti dei personaggi flaubertiani.

Non è un caso se *L'Éducation sentimentale* comincia con il viaggio in battello di Frédéric e se, nelle sue peregrinazioni per una Parigi che è sempre l'eco amplificante dei suoi stati d'animo, egli si sofferma spesso a osservare lo scorrere quasi immoto delle acque della Senna. Su *La Ville-de-Montereau*, che lo porta da Parigi a Nogent, Frédéric osserva uno spaccato rutilante di umanità, "toute une humanité caricaturale, scrive Thibaudet, remonte une rivière lente, dans ce voyage sur l'eau que Flaubert a soigné comme le tableau réduit du genre humain qui fait sur sa planète son petit bonhomme de chemin, observé par un démiurge ironique"<sup>11</sup>. Noi seguiamo il viaggio di Frédéric, condividendo con lui un povero tratto di strada, e sospendiamo per un momento, il tempo della lettura, la paura e il dolore della finitezza, perché la rappresentazione della caducità, come dice Aristotele a proposito del cadavere, ce la rende un po' più lieve.

---

<sup>11</sup>A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris 1935, p. 152.

## Primo Capitolo

### I. Il problema della realtà

Gustave Flaubert non amava le etichette storiografiche e mal sopportava la divisione in scuole; com'è noto, aveva in odio la nozione di realismo, con la quale già i contemporanei cercavano di definire la sua poetica, e ha intrattenuto, in arte e in vita, un rapporto alquanto problematico con il concetto di realtà.

Negli appunti preparatori, databili 1944 e 1945 e stilati con il proposito di redigere una monografia dedicata a Flaubert, che non verrà mai alla luce, Bachtin stabilisce “l'importanza eccezionale di Flaubert per la comprensione dei destini del realismo, della sua trasformazione e del suo dissolvimento”. Egli isola alcuni importanti nuclei tematici nella prosa di Flaubert, tra i quali spiccano “il problema dell'immagine realistica”, “il dettaglio individualizzante e tipizzante”, “la realtà come sfera del medio”, la mancanza di “coordinate universalizzanti”<sup>12</sup> del tempo presente. Nei romanzi di Flaubert, Bachtin vede istituirsi una dialettica tra la “vita” e l’“immagine” in virtù della quale quest'ultima agisce rispetto alla prima con una sorta di “sovrappiù” di senso<sup>13</sup>, che condensa l'intuizione radicale della “possibilità di una vita completamente diversa e di una visione del mondo completamente diversa”<sup>14</sup>. Finché il soggetto non fa astrazione dal contesto di realtà nel quale è inserito, per poi ritornare artisticamente su di esso in una sorta di *epoché* che illumina il reale in un modo prima di allora né percepibile né pensabile, lo spazio di visione del soggetto sarà ridotto e circoscritto. Tuttavia, poiché la vita contiene in potenza qualcosa che le conferisce un senso, un ordine, una linea di sviluppo e che è, al contempo, legato a una dimensione di primordialità, lo scrittore che riesce a compiere quel movimento di straniamento dal reale riesce a mettersi in contatto con questo sostrato virtuale, inattingibile all'interno dei modi ordinari del vivere, e spalanca una prospettiva inedita sulla realtà:

Uno scrittore è grande solo nel momento in cui riesce ad affrancarsi dalle piccole prospettive del suo tempo; riesce a vedere dietro agli alberi il bosco; dietro alla ragnatela dei recenti e casuali sentieri del tempo riesce a captare

---

<sup>12</sup>S G. Bočarov, *Kommentarija <O Flobere>*, in M. Bachtin, *Sobranie sočinenij*. T. 5., cit., p. 494, cit. in S. Sini, “Michail Bachtin, Su Flaubert. Per una stilistica del romanzo”, in ENTHYMEMA, n. 5, 2011, pp. 1-16, p. 5.

<sup>13</sup> “La vita e l'immagine della vita, la banalità e l'immagine della banalità (rendere eterno ciò che è privo di qualunque diritto interiore all'eternità). Che cosa l'immagine aggiunge alla vita (che cosa non c'è all'interno di essa).”, M. Bachtin, *Su Flaubert*, in ENTHYMEMA, n. 5, 2011, pp. 10-16, p. 10.

<sup>14</sup> Ivi, p. 11.

qualche grande strada maestra della vita del mondo che conduce al di là del confine della storia e dell'umanità, alle tracce fondamentali della vita del mondo<sup>15</sup>.

Per Bachtin, Flaubert sarebbe quasi riuscito a eseguire questa manovra sul reale, e qui risiederebbe la sua “quasi” genialità<sup>16</sup>. I “grandi” romanzi fanno emergere le “tracce fondamentali della vita”, che per il critico russo vanno intese *in primis* alla luce del suo intrinseco legame con l'elemento mortifero, con lo spaventoso che “nella vita è nascosto”, e che, invece, il sistema di valori del mondo borghese ha scelto di espungere dall'ambito del quotidiano<sup>17</sup>.

In termini diversi, anche Moretti interroga il realismo sotto l'aspetto del concetto di medietà e rispetto alle esigenze e ai valori della classe borghese<sup>18</sup>. Nella sua lettura il realismo non è affatto sprovvisto di apparato retorico, come vorrebbe l'ingenua interpretazione di chi intende lo stile realistico come un approccio fedele alla realtà. Cosa voglia dire fedeltà al reale è una questione spinosa e Bertoni ha dimostrato che, da Platone in poi, tutti i tentativi di riproduzione della realtà presuppongono sempre una determinata idea della stessa e, pertanto, tra la rappresentazione e ciò che viene rappresentato interviene necessariamente un filtro ermeneutico, oltre al dispositivo del linguaggio. Per Moretti, la retorica realistica è caratterizzata da un affievolimento del senso, e non, come sostiene Barthes, un'espulsione del significato e del senso<sup>19</sup>. Il

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Al netto della consapevolezza che ricostruire un'argomentazione a partire da appunti sia un'impresa rischiosa, finanche passibile di grossolani *misunderstandings*, sarebbe stato interessante capire come Bachtin avrebbe giustificato questa affermazione sulla quasi genialità di Flaubert, soprattutto perché, subito dopo, stabilisce nella capacità di dischiudere una visione del reale “completamente diversa” rispetto al tempo presente il presupposto della “immagine romanzesca della vita presente”, e indica come effetto di ritorno di questo movimento immaginativo lo scorgere nel mondo presente un “sistema di stupidità”, tema precipuo della estetica flaubertiana.

<sup>17</sup> “Tutto ciò che è spaventoso nella vita è nascosto, non si guarda negli occhi la morte (e dunque la vita), ci si è avvolti in tranquillizzanti verità transitorie, l'evento della vita si dispiega nel più tranquillo territorio interiore, nel distanziamento massimo dai suoi confini, dai principi e dalle fini sia reali sia di senso. Lo specifico dell'ottimismo borghese-benpensante (l'ottimismo non del migliore ma del più benestante). L'illusione della solidità non del mondo (e dell'ordine del mondo) ma della propria vita domestica”, *Ibidem*. I testi flaubertiani nei quali Bachtin ravvisa con più evidenza la dimensione della morte sono *Salammbô* (1862), *Un coeur simple* e *La légende de Saint Julien l'Hospitalier* (1877) – testi dove l'elemento carnale, bestiale, carnevalesco della vita emerge in lampi sconvolgenti. Il rapporto di Flaubert con il tema dell'animalità ha suscitato di recente un nutrito interesse da parte della critica. Il numero 10 della *Revue Flaubert* è interamente dedicato alla questione: *Revue Flaubert. Animal et animalité chez Flaubert*, n.10, 2011; M. Wada, “Flaubert et les animaux”, in *Les études françaises au Japon: Tradition et renouveau*, Presses universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve 2010, disponibile online: <http://books.openedition.org/pucl/3902>; il capitolo su Flaubert in J. Weber, *Donner sa langue aux bêtes Poétique et animalité de Baudelaire à Valéry*, Classiques Garnier, Paris 2018, pp. 95-127, É. Le Calvez, “*Salammbô*: genèse des éléphants. Entre victoires et supplices”, in S. Buekens et J. Defraeye (a cura di), *Animal et animalité. Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*, Classiques Garnier, Paris 2022, pp. 125-144.

<sup>18</sup> Cfr. F. Moretti, *L'anima e le cose*, in (a cura di) F. Fiorentino, *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni editore, 1993, pp. 23-34, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, *Il secolo serio*, in *Il romanzo. La cultura del romanzo*. Vol. I, Einaudi, Torino 2001, p. 689-725; *Il borghese*, Einaudi, Torino 2019.

<sup>19</sup> “La « représentation » pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligible ; il suffit de rappeler que dans l'idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au « concret » (dans ce que l'on demande rhétoriquement aux

realismo non prescrive il senso, ma lo attenua eliminando dal proprio catalogo narrativo gli estremi in “opposizione drammatica”, instaurando il dominio del “mediocre e del veniale” e comprendendo simultaneamente il sublime e l’umile. Il realismo presenta un’immagine del mondo nella quale l’ordine è ridotto e, poiché nella storia del pensiero occidentale il senso è una funzione teleologicamente orientata, se l’ordine subisce un abbassamento di priorità, anche il senso è destinato a diminuire. La narrativa realista è punteggiata da dettagli materiali che, secondo Barthes, autenticano il reale secondo una “illusion référentielle”<sup>20</sup>, cioè mentre credono di denotare il reale hanno l’effetto di significarlo direttamente, veicolando un significante dotato di uno statuto di verosimiglianza. Un esempio di questo dispositivo è il barometro menzionato da Flaubert nella descrizione della sala da pranzo di Mme Aubain, padrona di Félicité, protagonista di *Un coeur simple*: “un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons”. Il barometro è un dettaglio non funzionale allo sviluppo narrativo, come invece lo sono il pianoforte e le scatole di cartone, indizi rispettivamente dello “*standing bourgeois*” di Mme Aubain e dell’atmosfera di disordine e di abbandono della casa; la sua unica funzione è quella di far percepire una certa contiguità tra il testo e il reale extra-letterario. In questa vicinanza, secondo Barthes, risiede il *proprium* del realismo ottocentesco. Ma, dice Moretti, vedere il realismo soltanto in questi elementi interstiziali è riduttivo. Il realismo va piuttosto connesso con un nuovo senso della temporalità e con un abbassamento del valore di eroicità e straordinarietà dell’esistenza, nonché con l’apprezzamento della sua mediocrità. Ciò è visibile chiaramente nei catalisi o riempitivi, cioè in quegli episodi non decisivi e non nucleari che, per Moretti, “non sono vicende cariche di necessità storico-teleologica ma di possibilità, di contingenza, di promesse di senso a venire, ancora limitate”<sup>21</sup>. I riempitivi “mantengono il racconto all’interno dell’*ordinarietà* della vita”, fanno sì che “la vita quotidiana [venga] elevata, stilizzata: era una mezza commedia, e si riempie di dignità”<sup>22</sup>, e permettono al romanzo di trovare “un ritmo nuovo, tranquillo, una sorta di «neutralità» narrativa che gli permette di funzionare senza dover sempre ricorrere a misure estreme”<sup>23</sup>. Come vedremo meglio nel secondo capitolo, se salta l’ordine teleologico, grazie al processo di

---

sciences humaines, à la littérature, aux conduites) est toujours armée comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier — et réciproquement.”, R. Barthes, “L’effet de réel”, in *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89, p. 87.

<sup>20</sup> Ivi, p.88.

<sup>21</sup> F. Moretti, *L’anima e le cose*, in (a cura di) F. Fiorentino, *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell’Ottocento*, Bulzoni editore, 1993, pp. 23-34, p. 32.

<sup>22</sup> F. Moretti, *Il secolo serio*, in (a cura di) F. Moretti, *Il romanzo. La cultura del romanzo*. Vol. I, Einaudi, Torino 2001, p. 689-725, p. 691.

<sup>23</sup> Ivi, p. 694.

secolarizzazione<sup>24</sup>, allora si fa spazio una nuova idea di temporalità, ma anche una nuova strutturazione dell'anima (borghese), dato che per la civiltà occidentale, il tempo è sempre pensato in rapporto all'anima.

Già a partire da queste due problematizzazioni del concetto di realismo, ci rendiamo conto che questa categoria storiografica si articola secondo linee di tensione che chiamano in causa altre questioni, come il rapporto tra il singolo e la società, il problema della temporalità, la questione della resa linguistica del reale. La corrispondenza di Flaubert mostra fino a che punto il grande scrittore normanno fosse consapevole di queste problematiche, avvertisse in modo chiaro il problema dell'immagine della realtà e gli fossero familiari i dibattiti sulle tecniche narrative e le sottese ontologie. A più riprese, dichiara di odiare la realtà e le teorie artistico-letterarie che in quegli anni proliferano (realismo, impressionismo, naturalismo), colpevoli di darsi tanta importanza senza però rendersi conto di essere soltanto delle mere interpretazioni del reale. Del reale, Flaubert dà una definizione prospettica, senza avere la pretesa di accedere ad alcuna universalità. Rispetto ai dettagli narrativi, nei quali Barthes vede la peculiarità del realismo, Flaubert ammette di vivere un tormentato rapporto conflittuale, che gli causa tanta fatica. Leggiamo dalle lettere:

Quand on écrit [...] une chose imaginée, comme tout doit alors découler de la conception et que la moindre virgule dépend du plan général, l'attention se bifurque. Il faut à la fois ne pas perdre l'horizon de vue et regarder à ses pieds. Le détail est atroce, surtout lorsqu'on aime le détail comme moi. Les perles composent le collier, mais c'est le fil qui fait le collier. Or, enfilez les perles sans en perdre une seule et toujours tenir son fil de l'autre, voilà la malice. [...] Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de faire rêver<sup>25</sup>.

On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre ; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman [Mme Bovary]<sup>26</sup>.

J'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le réalisme, bien qu'on m'en fasse un des pontifes<sup>27</sup>.

Il ne s'agit pas seulement de voir. Il faut arranger et fondre ce que l'on a vu. La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un tremplin. Nos amis sont persuadés qu'à elle seule, elle constitue tout l'Art ! Ce matérialisme m'indigne. – Et presque tous les lundis, j'ai un accès d'irritation en lisant les feuilletons de ce brave Zola. – Après les Réalistes, nous avons les Naturalistes et les Impressionnistes – quel progrès ! T'as de farceurs, qui veulent se faire accroire et nous faire accroire qu'ils ont découvert la Méditerranée !<sup>28</sup>

Il n'y a pas de Vrai ! Il n'y a que des manières de voir. Est-ce que la photographie est ressemblante ? pas plus que la peinture à l'huile, ou tout autant. À bas les écoles quelles qu'elles soient ! À bas les mots vides de sens ! À bas les

---

<sup>24</sup> Moretti trova ispirazione per correggere la prospettiva di Barthes nella nozione di Purgatorio, che porta con sé proprio un effetto di sfumatura degli estremi drammatici (Inferno e Paradiso), pensabile solo all'interno di un processo di secolarizzazione della società.

<sup>25</sup> G. Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, 26 agosto 1853.

<sup>26</sup> Id., *Lettre à Mme Roger des Genettes*, ottobre/novembre 1856.

<sup>27</sup> Id., *Lettre à Georges Sand.*, 6 febbraio 1876.

<sup>28</sup> Id., *Lettre à Tourguéniev*, 8 dicembre 1877.

Académies, les Poétiques, les Principes! Et je m'étonne qu'un homme de votre valeur donne encore dans des niaiseries pareilles!<sup>29</sup>

«Les événements ne sont pas variés». Cela est une plainte réaliste, et d'ailleurs qu'en savez-vous? Il s'agit de les regarder de plus près. Avez-vous jamais cru à l'existence des choses? est-ce que tout n'est pas une illusion? Il n'y a de vrai que les rapports : c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets<sup>30</sup>.

Come si apprende da questi brani, l'immagine del mondo che Flaubert ha in mente quando parla del suo fare letteratura non è il frutto di un'ingenua osservazione del reale extra-letterario, ma deriva da un processo di ricostruzione e riconfigurazione dei dati osservati (“Il ne s'agit pas seulement de voir. Il faut arranger et fondre ce que l'on a vu”). Lo sguardo dello scrittore non ricerca nelle cose una loro presunta verità perché, essendo la visione intrinsecamente prospettica, non può vantare alcun accesso privilegiato al vero, ma “si limita” a riprodurre plurime versioni del reale. Con un impressionante slancio premonitore, Flaubert sembra anticipare certe teorie fenomenologiche del secolo successivo, quando riconduce l'esperienza del reale non già ad una costruzione egologica, ma ad un fatto della percezione. Il vero, se c'è, è per l'appunto ciò che nasce al cuore di una rete di relazioni percettive. Al contempo, però, il campo dell'esperienza non è riducibile alla mera materialità, ma contempla e, anzi, esige l'intervento del narratore per potersi strutturare in discorso. Flaubert lo dice esplicitamente all'allievo Maupassant: la tenuta ontologica delle cose è una questione indecidibile perché potrebbe pur sempre insinuarsi in noi il dubbio metafisico della loro illusorietà; ciò su cui possiamo confidare sono invece i rapporti di natura percettiva, “la façon dont nous percevons”. Ciononostante, l'atteggiamento del narratore nei confronti del reale non è di mera passività. Per Flaubert la posizione da tenere non è quella di pura registrazione del fenomenico – ammesso che la purezza sia davvero tale e che siffatta postura sia esente da qualsivoglia retorica, e non lo è perché, infatti, nella lettera a Turgenev Flaubert la definisce “materialismo” e la classifica come un'operazione farsesca, propria di chi, come i naturalisti e gli impressionisti, voglia dare da intendere di aver scoperto il Mediterraneo. Nella concezione di Flaubert lo scrittore non deve accontentarsi di osservare la realtà, ma deve interiorizzare una funzione autoriale di tipo organizzativo e immaginativo, che comporta un'insopprimibile quota di idealità. In questo senso, la vicinanza alla materia è mediata da uno sforzo gestionale di origine ideologica. Detto in altre parole, essa è risemantizzata a partire da una precisa idea di mondo e di arte. Per questa ragione, il dettaglio è tanto atroce e la realtà è paragonata a un trampolino: il dettaglio è una scheggia di reale che va lavorato fino a che non rientra perfettamente nel congegno ideologico concepito dall'autore. Nel processo di lavorazione (forse di sublimazione?) del dettaglio, esso

---

<sup>29</sup> G. Flaubert, *Lettre à Guy de Maupassant*, 15 agosto 1878.

<sup>30</sup> Id, *Lettre à M. Léon Hennique*, 2-3 febbraio 1880.

acquisisce un senso che era impensabile nella fase di studio preliminare dei dati empirici. Questa operazione di risemantizzazione del vissuto e dell'osservato ha una matrice romantica, del resto ben visibile nell'affermazione che lo scopo ultimo dell'Arte non coincide tanto nel provocare reazioni emotive nel lettore (riso, pianto, eccitazione, rabbia), ma di imitare l'azione della natura, che è "far sognare"<sup>31</sup>.

In un articolo del 1933, Auerbach mette in connessione romanzo realistico e romanticismo, dichiarando che il primo scaturisce dalla medesima fonte da cui provengono le posizioni fondamentali del secondo, cioè dalla "fonte comune di *un* sentimento della vita", che è il "tentativo di riconquistare la realtà autentica del proprio io e del mondo"<sup>32</sup>, così falsificato dalle rigidità di razionalismo e classicismo. Il processo di affrancamento dalla tradizione letteraria avviene abbandonando ogni formalismo e pedanteria, in favore di un'esperienza più immediata della natura e di una espressione più spontanea dei sentimenti. Se in Germania si privilegia la dimensione introspettiva, in Francia, già con Stendhal e Balzac, si cerca di rappresentare "il corpo di quell'epoca", da intendersi come "le condizioni concrete dell'esistenza dei viventi, senza escludere preventivamente nulla e senza sottoporre il materiale ad un trattamento che rischiasse di inficiare nel lettore il riconoscimento della realtà effettiva"<sup>33</sup>. Entrambi gli orientamenti, comunque, mirano a ricercare la "realtà autentica del fluire della vita"<sup>34</sup>. Stendhal e Balzac non avevano contezza di lavorare in sintonia con lo spirito del romanticismo: il primo odiava Chateaubriand, il secondo dichiarava il proprio amore per Racine. Flaubert, invece, diceva di sé stesso di essere un vecchio romantico, "un vieux romantique enragé ou encroûté"<sup>35</sup>. Egli avrebbe sicuramente concordato con la tesi di Auerbach secondo la quale uno dei lasciti narrativamente più pregnanti del romanticismo è il lavoro della fantasia sui dati di realtà. Il romanticismo scopre il divenire del reale, ma per descrivere "la vita nel suo apparire completo e immediato"<sup>36</sup> c'è bisogno della fantasia, quella facoltà che plasma la realtà quotidiana e la trasfigura,

---

<sup>31</sup> Già Schlegel aveva utilizzato l'analogia procedurale tra arte e natura, quando scrive: "L'arte creando autonomamente come la natura – organica e organizzatrice al tempo stesso – deve necessariamente produrre opere viventi, il cui movimento non è dato da un meccanismo estraneo, com'è il caso dell'orologio a pendolo, ma da una forza immanente come avviene nel sistema solare", A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von E. LOHNEK, vol. II, Stuttgart 1963, p. 915, trad. it. R. Venuti, in R. Venuti, La "segnatura del bello". Note per una genealogia delle poetiche romantiche, in «studi germanici», n.s., XIX-XX (1981/82), pp. 81-100. Non è un caso che Schlegel contrapponga l'orologio a pendolo e il sistema solare, due sistemi dal funzionamento concettuale diverso. Sarebbe utile analizzare questo punto di contatto tra Flaubert e i romantici tedeschi anche alla luce della storia dei concetti di meccanicismo e organicismo. Proprio in quegli anni, anni di grande rivoluzione a livello di formazione di nuovi saperi e relativa epistemologia, si assiste al passaggio dalla metafora meccanica a quella organica. Cfr. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

<sup>32</sup>E. Auerbach, *Romanticismo e realismo*, in *Allegoria* 56, pp. 17-27, p. 21, disponibile online: <https://www.allegoriaonline.it/124-romanticismo-e-realismo>.

<sup>33</sup> Ivi, p. 18.

<sup>34</sup> Ivi, p. 22.

<sup>35</sup> *Lettre à Sainte-Beuve*, 5 maggio 1857.

<sup>36</sup> Ivi, p. 25.

iniettando in essa una componente tragica. Se l'elemento tragico in Flaubert scompare sotto strati di ironia, ciò che rimane è il processo di trasfigurazione del reale. Diversi critici hanno indagato il legame tra Flaubert e la cultura romantica proprio a partire dal rapporto tra reale e ideale<sup>37</sup>, segnalando come i due principali autori di riferimento siano stati Spinoza, recuperato dai romantici perché capace di offrire un modello di intelligibilità ontologica in grado di fornire un accesso all'Essere, e Hegel, di cui Flaubert aveva annotato con precisione *Le lezioni di estetica*. Grazie a Spinoza, Flaubert scopre una forma di intuizione della vita che si accompagna al pensiero e che si ramifica in tutte le articolazioni materiali dell'esistenza, in una sorta di "expansion cosmique"<sup>38</sup>. Il pensiero aiuta a precisare questa intuizione, ma deve scomparire in essa, lasciando visibile solo "la vraie compréhension du réel"<sup>39</sup>. La mente è quindi coinvolta nel farsi della realtà

---

<sup>37</sup> Cfr. T. Unwin, "Flaubert and Pantheism", in *French Studies*, 35, 1981, pp. 394-406; G. Séginger, "Flaubert et le philosophique: éthique et esthétique", in *Épistémocritique. Revue d'études et des recherches sur la littérature et les savoirs*, 4, hiver 2009, *Id.*, "La Tentation et les savoirs", *Flaubert. Revue critique et génétique*, 1; J. Azoulai, *L'âme et le corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, Garnier, Paris 2014.

<sup>38</sup> G. Poulet, *Études sur le temps humain*, Edinburgh University Press, 1949, p. 349.

<sup>39</sup> T. Unwin, "Flaubert and Pantheism", art. cit., p. 71. In questo gioco di estrazione poetica del cuore della realtà, che finisce per modificare l'io e per produrre un elemento di ulteriorità rispetto al fenomeno di partenza, si può osservare un punto di convergenza con l'estetica di Schlegel. Infatti, per Schlegel la parola poetica non riproduce in modo trasparente la cosa, né in termini segnici né in termini iconici: la parola è opaca rispetto alla realtà da cui prende ispirazione. L'opacità, spiega Cuniberto, è da intendersi come "densità", giacché la parola "è depositaria di una propria realtà rispetto a cui la cosa si periferizza". Schlegel, cioè, scinde linguaggio poetico e realtà oggettiva, conferendo al primo una totale autonomia. Si tratta di un'autonomia operativa, e non slegata dalla cosa: Schlegel non sostiene che il linguaggio può fare a meno della realtà, ma, molto più potentemente, che la contiene già tutta. Cuniberto segnala che questa idea del linguaggio deriva dalla tradizione ermetica e cabalistica, ripresa da Jakob Böhme. Cfr.: F. Cuniberto, *Friedrich Schlegel e l'assoluto letterario: modernità ed ermetismo nel primo romanticismo*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, pp. 51-60. Accenti schlegeliani si ritrovano, suggerisce sempre Cuniberto, nei lavori di Walter Benjamin, specialmente nei brani di *Einbahnstrasse* e nei *Passagen-Werk*, dove le immagini sono incaricate di conservare "la ricchezza del fenomeno, il *flos substantiae*", Ivi, p. 39. L'esempio riportato è quello degli album di francobolli. Per Benjamin, gli album sono "i biglietti da visita che i grandi stati presentano nelle stanze dei bambini", un'immagine che condensa il celebre amore benjaminiano per le miniature, l'infanzia come stato di felicità perduta, e l'ulteriorità del reale rispetto al proprio apparire. Un altro brano che lascia trasparire questa antica genealogia, che dai neoplatonici passa per Leibniz e per la *Frühromantik*, è contenuto negli splendidi quadretti della *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Un esempio: "Come fate che esercitano il loro influsso su un'intera vallata senza mai scendervi, dominavano intere strade senza mai mostrarsi. A queste entità apparteneva zia Lehmann. Il suo schietto nome tedesco-settentrionale le garantiva il diritto di occupare per tutta la vita il bow-window sotto il quale la Steglitzer Strasse sfocia nella Genthiner Strasse. [Quell'angolo] allora per me non prendeva ancora il nome da Steglitz. Era l'uccello Stieglitz ad averglielo dato. E la zia non dimorava forse nella sua gabbia come un uccello parlante? Quando vi entravo, risuonava sempre del cinguettio di questo piccolo uccello nero che era volato sopra tutti i nidi e i poderi della Marca, ove un tempo, sparsa qua e là, aveva risieduto la sua stirpe, e che conservava nella memoria i nomi di entrambi – dei luoghi e dei congiunti – che spesso coincidevano.", W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino 2007, pp. 27-28. Il cardellino, in tedesco "Stieglitz", è la parola intorno alla quale si tesse una complessa trama di errori fonetici, memorie ataviche, ricordi infantili. I dati fenomenici sono presenti (l'angolo tra le Strassen, il bow-window, le zie rinchiusi negli interni), ma sono completamente stravolti dalla verità che Benjamin vi ha estrapolato, una verità che dipende dalla capacità espressiva della lingua e dai vissuti personali del filosofo, cioè una verità tutta privata, che, tramite la memoria (dei gesti, dei corpi, del lessico e dei racconti famigliari), ha il potere di espandersi in altri luoghi e in altri tempi. È all'opera, cioè, il movimento romantico, propugnato da Schlegel, di "estrarre il disegno nascosto dalla vita fenomenica", ricorrendo alla tecnica della *Mischung*, un'arte combinatoria che si esercita sui dati storici per ricollocarli e mostrarne il senso celato, il senso più vero, Cfr. Cuniberto, *Friedrich Schlegel e l'assoluto letterario: modernità ed ermetismo nel primo romanticismo*, op.cit., pp. 100-101.

stessa; da qui, la prensione narrativa del reale non può darsi secondo una “static mirror-image of a world which [the intuition] observes with detachment”<sup>40</sup>. Il dogma dell’impersonalità è tutto qui: “L’auteur, dans son oeuvre, doit-être comme Dieu dans l’univers, présent partout, et visible nulle part”<sup>41</sup>. L’artificio retorico, l’illusione tecnica devono scomparire, lasciando l’impressione che il racconto si stia narrando da sé<sup>42</sup>. L’artista è “a unifying and harmonizing force”, che imprime il sigillo della propria presenza in “every detail”<sup>43</sup>. Ma, proprio perché l’artista è paragonato a Dio, non può esprimere la propria opinione, dato che, si domanda retoricamente Flaubert, “Est-ce que le bon Dieu l’a jamais dite, son opinion?”<sup>44</sup>.

Nell’edizione dell’*Estetica* di Hegel che Flaubert possedeva, si trovano numerosi appunti. In particolare, vi è una riflessione sulla rappresentazione come atto da mettere in rapporto al processo poetico di estrazione dell’ideale dal materico:

Ce que l’esprit cherche dans un ouvrage d’art ce n’est ni la réalité matérielle que veut le désir, ni l’idée dans sa généralité abstraite, mais un objet sensible dégagé de tout l’échafaudage de la matérialité<sup>45</sup>.

L’oggetto della rappresentazione artistica è di natura sensibile, perché proviene dalla realtà materiale, ma è stato liberato dai “ponteggi” della materia, rivelando la sua idealità. “L’idéel en tant que matérialité quintessenciée”, commenta Azoulay, non coincide con la pura imitazione della realtà; cionondimeno “il n’est pas entièrement coupé du réel”<sup>46</sup>. Attenzione, però, perché questo cuore di idealità va, per Flaubert, relativizzato, cioè rapportato alla scala di valori e al sistema di saperi della contemporaneità. Scrive Flaubert in una lettera:

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Lettre à Louise Colet*, 9 dicembre 1852.

<sup>42</sup> Scrive Bertoni che, forse, il *proprium* del romanzo ottocentesco è la dissimulazione degli artifici retorici: “In altri termini, la lunga parabola del realismo ottocentesco sfocia in un clamoroso smascheramento, che mette a nudo la convenzionalità di un programma estetico la cui ragione sociale, fin dalla prima alleanza con il romanticismo, era stata proprio la battaglia contro regole, schemi, stereotipi, accademismi e manierismi, contro i modelli prefabbricati che schermavano la rappresentazione diretta della vita e della natura. Forse, allora, il tratto distintivo del progetto realista sta nell’abilità con cui gli scrittori hanno dissimulato i propri artifici, nella caparbieta retorica con cui hanno imposto ai lettori l’immagine di un mondo stabile, coerente, apparentemente omologo a quello reale, emanazione di opere assimilate a dati di fatto immediati, tese a occultare la propria natura di artefatti verbali e «le tracce della propria produzione» (T. Adorno, *Teoria estetica*, p. 173). Il trucco, ovviamente, non poteva restare nascosto per sempre. Se è vero che il romanzo ottocentesco si regge su «un equilibrio precario tra l’intenzione sempre più fortemente ribadita di fedeltà alla realtà e la coscienza sempre più acuta dell’artificio di una composizione riuscita», è inevitabile che l’equilibrio abbia finito per rompersi: «l’arte della finzione si manifesta allora come arte dell’illusione. Ormai la consapevolezza dell’artificio minerà dall’interno la motivazione realistica fino a rivolgersi contro di essa e distruggerla» (P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 2, Einaudi, Torino p. 30), F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 260.

<sup>43</sup> T. Unwin, *Flaubert and Pantheism*, art.cit., p. 401.

<sup>44</sup> *Lettre à George Sand*, 5-6 febbraio 1866.

<sup>45</sup> Brano citato in J. Azoulay, *L’âme et le corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, op.cit., p. 165.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

Me croyez-vous assez godiche pour être convaincu que j'aie fait dans *Salammbô* une vraie reproduction de Carthage, et dans *Saint Antoine* une peinture exacte de l'Alexandrinisme? Ah! Non! mais je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui<sup>47</sup>.

L'ideale dipende quindi da ciò che la società storicamente stabilisce come tale. Questo ha una risonanza particolare quando si pensi al ritratto generazionale offerto in *L'Éducation sentimentale*, nel quale gli ideali implodono uno dietro l'altro: l'amore romantico, il sogno rivoluzionario, il potere, il danaro... Gli ideali si frantumano, mostrando la loro costitutiva vuotezza, sotto la guida sardonica del narratore impersonale, che estrapola dai dati materiali una componente di idealità, coincidente con l'aspetto di *bêtise* della realtà stessa, una sorta di paradossale principio ideale che, nega la stabilità e la funzionalità del concetto di principio stesso.

In questo capitolo, vedremo come la rappresentazione della vita particolare ne *L'Éducation sentimentale* si articola sulla base dell'intervento silenzioso dell'autore. Proprio perché ha accolto la lezione romantica della componente possibilistica presente al cuore della materia, Flaubert parte dalla materia (la noiosa, omogenea, opprimente vita borghese) per darne una riproduzione non-naturalistica (I). Verranno poi analizzate alcune delle strategie retoriche utilizzate per la resa non-naturalistica e anti-drammatica della realtà. Il piano diegetico del romanzo è frammentato in vicende apparentemente slegate tra loro e riferibili alle impressioni soggettive del protagonista, il che apre la questione su quale sia il tipo di narratore più adatto a raccontare questa parzializzazione e in quale rapporto stia con il sistema dei personaggi (II). Verranno, poi, esaminate diverse violazioni del codice dell'impersonalità presenti nel testo, violazioni che sono funzionali a rendere indistinguibili il piano del narratore e quello dei personaggi (III). Infine, si considererà la dimensione della descrizione, che in *L'Éducation sentimentale* conquista enormi porzioni di testo a scapito della narrazione. Tale espansione della descrizione determina un duplice effetto: da una parte, contribuisce ad abbassare fino a disattivarla la componente drammatica del romanzo; dall'altra, aiuta a riprodurre la singolarità (e quindi la non universalità) del sistema conoscitivo di Frédéric, nonché, per estensione, la precarietà delle categorie con cui interpretiamo il reale (IV).

---

<sup>47</sup> *Lettre à Léon Hennique*, 2-3 febbraio 1880.

## II. La vita particolare

Tra la seconda metà del Seicento e la metà del Settecento nella storia del romanzo si registra uno slittamento formale decisivo: la rappresentazione della vita particolare diviene possibile senza ricorrere alle tonalità del comico<sup>48</sup>. Prima di allora, infatti, la letteratura aveva mantenuto una certa distanza nei confronti delle forme di vita singolari, affidando al tono comico, alle convenzioni di alcuni specifici generi letterari (poesia lirica, epigramma, elegia, commedia, satira) e al principio di idealizzazione storica, il compito di disattivare la dimensione della contingenza con le sue pericolose imprevedibilità. Progressivamente, “la vita privata comincia a entrare nello spazio discorsivo occidentale”<sup>49</sup>, diviene un *topic* interessante, anzi il più interessante, e abbandona la dipendenza dai dispositivi allegorici e moralistici. Guido Mazzoni mostra, in particolare, come il romanzo si emancipi dalle convenzioni della divisione degli stili e dalla rigida maglia del platonismo estetico, che considera la letteratura ancillare alla filosofia, valorizzandone unicamente l’aspetto pedagogico-didascalico mediante il correlativo narrativo della giustizia poetica. A questo dispositivo, che “impone di costruire la trama in modo che, al termine della vicenda, il vizio sia punito e la virtù ricompensata”<sup>50</sup>, si lega un’altra tecnica narrativa, l’*exemplum*, cioè la “tendenza a costruire e leggere i personaggi come exempla, e in particolare come specchi di vizi e di virtù”<sup>51</sup>. Il romanzo conquista gradualmente un’autonomia mimetica, acquisendo la capacità di rappresentare il reale non tanto in maniera “seria”, sottolinea Mazzoni in contrasto con Auerbach, quanto infischandosene della necessità imposta dal platonismo estetico di “selezionare i dati di realtà attraverso un filtro che lima le contingenze”<sup>52</sup>. Una volta allentati i lacci del moralismo, la dimensione della “singolarità empirica”, tipica degli individui comuni che vivono una condizione esistenziale definibile “middle station of life”, conquista il suo spazio a scapito di ciò che Gianni Celati chiama il tradizionale “segno ritualistico del rango”<sup>53</sup>. Celati nota che, per esempio in Defoe, il processo di “ripudio d’ogni allegorismo o d’ogni forma di segnicità narrativa, dove i segni caricandosi di valore funzionano da sineddochi di generalità (codardia, coraggio, ambizione [...])”<sup>54</sup> si manifesta nella particolarità dei “nomi propri” di personaggi e *settings*, che “tendono a un grado zero di

---

<sup>48</sup> Cfr.: G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, in particolare il cap. IV, *Il libro della vita particolare*, e il cap. V, *La nascita del romanzo moderno*.

<sup>49</sup> Ivi, p. 169.

<sup>50</sup> Ivi, p. 139.

<sup>51</sup> Ivi, p. 140.

<sup>52</sup> Ivi, p. 163.

<sup>53</sup> G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001, p. 24.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

generalizzazione, nella misura in cui la loro esemplarità è nulla”<sup>55</sup>. Defoe, per Celati, oltrepassa “le soglie rituali dell’esemplarità”, e scopre che dietro le parole c’è qualcosa e che questo qualcosa “non è riconducibile a temi universali”<sup>56</sup>.

Nella storia della letteratura, quindi, si fa largo la possibilità di raccontare storie di individui comuni, che non sono necessariamente degli eroi e non vivono vite straordinarie o superano prove rocambolesche, ma con i quali è possibile identificarsi sulla base dell’unico tratto universale che ancora sia rimasto saldo, cioè la finitudine della nostra condizione umana. Per quale motivo, altrimenti, potremmo provare empatia e seguire con interesse il destino di personaggi mediocri, per nulla eroici, scollegati dal reale e persino irritanti, come Emma Bovary o Frédéric Moreau? Verso di loro sentiamo una certa indefinita affinità che ci permette, al di sotto delle parole che pronunciano, vuote e cariche di *clichés*, e al di là delle estenuanti *rêveries* con le quali interpretano la realtà, di avvertire una forma di autenticità vitale, angosciante e vertiginosa. È la rivelazione che ciò che pensiamo, speriamo, facciamo non è mai perfettamente esprimibile dal nostro linguaggio e che la nostra capacità di comprensione del reale è sempre sfasata, in ritardo, perché soggetta ad un tempo che non ci attende, ma ci consuma, che fluisce omogeneamente, senza soste né picchi di senso.

Certo, è *anche* la misura biografica a catturarci nei romanzi di Flaubert. Come affermava Osip Mandel’stam, il romanzo è “una forma letteraria basata sull’arte di interessare il lettore al destino di singoli individui”<sup>57</sup> e il suo “metro” è per l’appunto la biografia, cioè “il modello di significato [...] che faticiamo a riconoscere in quanto tale, perché vi siamo costantemente immersi”<sup>58</sup>. Ma non è soltanto questo. Forse è anche un peculiare senso della realtà che traspare in modo quasi impercettibile dalle pagine del romanzo: la realtà come dimensione di accanita, e disperante lotta con la fatica di essere sé stessi e di stare in relazione con altre singolarità, con l’inevitabile ricorso a categorie e sistemi per interpretare il reale e orientarsi al suo interno – strutture di senso che, però, mostrano tutta la loro rigidità e limitatezza, una volta che le si guardi da vicino come fa Flaubert in *Bouvard et Pécuchet* o come lascia emergere implicitamente con la sua ambigua e ironizzante impersonalità in *Madame Bovary* e ne *L’Éducation sentimentale*.

Flaubert aveva notoriamente in odio la realtà borghese, eppure nei due romanzi maggiori è proprio la realtà di due individui borghesi quella che racconta, riducendo al minimo lo spazio dell’accadere

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 25.

<sup>56</sup> Ivi, p. 26.

<sup>57</sup> O. E. Mandel’stam, *La quarta prosa. Sulla poesia. Discorso su Dante. Viaggio in Armenia*, De Donato, Bari 1967, cit. in V. Cavalloro, *Leggere storie. Introduzione all’analisi del testo narrativo*, Carocci, Roma 2020, p. 89.

<sup>58</sup> V. Cavalloro, *Leggere storie. Introduzione all’analisi del testo narrativo*, p. 89.

significativo: niente di effettivamente importante accade nelle due opere, e persino un evento dirompente come la rivoluzione del 1848 viene trattato tutto sommato senza punte di tragicità, dato che mentre scoppiano i moti in città il protagonista de *L'Éducation sentimentale* si trova in campagna con la sua amante. Riprendendo le analisi di Auerbach, Valeria Cavalloro afferma che quello che interessava a Flaubert era “rappresentare questo stesso mondo borghese in tutta la sua opprimente realtà, fatta di noia, di stabilità, di ripetizione, di sistemi volti a proteggere la normalità che si trasformano in prigioni e sentenze di condanna”<sup>59</sup>. Il *focus* narrativo è portato sulla ripetitività dell’esistenza e sulla fissità dei ruoli sociali, che neppure la velleità melodrammatica di Emma e Frédéric riesce a modificare<sup>60</sup>. La vita è un succedersi di fatti noiosi e deludenti; se Emma ne soffre terribilmente fino a morire, Frédéric ha acquisito una indifferente impermeabilità che gli consente tutto sommato di rimanere a galla in questo fluire omogeneo. Per entrambi i casi l'*escapade* romantica costituisce l’unica via di fuga possibile; tuttavia, neppure la strategia compensativa della *rêverie* può sopravvivere al sistema dell’insensatezza borghese: Emma si uccide perché

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 81.

<sup>60</sup> In Hegel si ritrova la medesima dialettica tra “destini personali” e “forza delle circostanze”, per usare due espressioni di Mazzoni, G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 271. Questa dialettica si produce nel “mondo della prosa”, “condizione di vita a condizione di vita tipica della società moderna, dove le decisioni collettive sono prese dalla politica statale, i rapporti fra le persone sono governati dal diritto e la divisione del lavoro specializza gli individui, separa i microcosmi e fa, di ogni singola persona, un soggetto limitato, chiuso in una cerchia ristretta di interessi particolari”, Ivi, p. 242. Nelle *Lezioni di estetica*, Hegel sostiene che il romanzo, che “ha per propria materia l’individuo particolare con i suoi interessi, le sue inclinazioni e le sue opinioni” e che trova nella dimensione statuale il proprio sfondo consolidato, ha un “terreno” più ristretto rispetto a quello dell’epica, dove i rapporti si costruiscono scommettendo sulla “casualità dell’esistenza umana”. Il terreno del romanzo si restringe perché si riduce all’interesse soggettivo, “l’interesse particolare di un individuo in genere, il punto di vista che gli individui assumono nel mondo”, che entra in contrasto con gli ideali del mondo oggettivo nel quale il soggetto vive. È interessante perché le pagine hegeliane sembrano suggerire che il conflitto non è generato tanto dalla dialettica interno-esterno, quanto soprattutto dallo scontro tra la progettualità del singolo (che ha una ricaduta nel mondo esterno) e gli ideali che egli intende realizzare: “L’individuo come soggetto libero, che sa di appartenere al mondo oggettivo, emerge in contrasto con la sua immaginazione e i suoi progetti, che egli fa per sé e per la sua attività nel mondo, con gli ideali che egli si propone di realizzare”, F. Hegel, *Lezioni di estetica*, Laterza, Bari 2000, p.191. È innanzitutto nella propria interiorità che il soggetto vive il conflitto; esso poi si espande all’esterno, in una lotta con “la solida realtà” (*Ibidem*). L’epilogo, conclude Hegel, non può che essere uno: “che l’individuo non rende il mondo diverso, ma abbassa le corna e si rassegna all’oggettivo”. L’individuo comprende che non gli è possibile modificare lo stato di cose avverso. Il soggetto realizza di dover scendere a compromessi. Un altro discorso è, poi, capire quanto tempo ci voglia al soggetto di questo conflitto per deporre le armi; Frédéric, vedremo, farà di tutto per evitare, fino alla fine, di confrontarsi con la realtà. Per una presentazione generale dell’estetica hegeliana, si veda: M. Farina, Alberto L. Siani, *L’estetica di Hegel*, Il Mulino, Bologna, 2014. In particolare, alle pagine 191-193 si veda il commento sull’interpretazione hegeliana della tragedia moderna, nelle sue differenze radicali dalla tragedia antica. Molto interessante e fecondo è il rilievo di Hegel sul diverso *effetto* che questo genere produce nell’animo antico e in quello moderno; con accenti schilleriani, egli afferma che la tragedia moderna non permette all’animo moderno di sentire una pacificazione catartica, “quella pacificazione dell’animo propria della tragedia moderna”, anche a causa della diversa funzione del coro: mentre nella tragedia antica il coro era “necessario” perché rappresenta “la condizione, il terreno privo di individualità”, “la base degli eroi stessi la condizione sostanziale, il terreno fecondo a partire dal quale (gli individui) crescono come fiori o alberi: è quel che precede” (Ivi, p. 294), nella tragedia moderna “il coro non è adatto [...] perché in essa viene in scena la particolarità dell’interesse, il quale, utilizzando il coro, lo abbassa a strumento, giacché non è lecito che il coro entri nell’azione, essendo esso soltanto la condizione sostanziale, il terreno universale sul quale si combattono i lati particolari. [...] Il coro non si adatta all’intrigo; quando sono in questione interessi particolari, esso perde il suo punto di osservazione”, *Ibidem*.

lo scarto tra la vita reale, assediata dalle cambiali, è la vita sognata, che quelle cambiali avrebbero dovuto concretizzare, è ormai divenuto insanabile; Frédéric passerà la propria esistenza rinchiuso nella bolla confortevole di una vita solo fantasticata, abbandonando Parigi, dissipando “les deux tiers de sa fortune” e finendo così per invertire la traiettoria di incessante ascesa auspicata dal sistema borghese, che aveva peraltro permesso di accedere e fruire di quella fortuna economica.

Se l'intenzione narrativa di Flaubert fosse stata quella di fare il ritratto di personaggi romantici, frustrati nei propri ideali dalla soffocante esistenza borghese, “che ha chiuso la porta a ogni atto eroico”<sup>61</sup> e reso superfluo il rango, avrebbe potuto riempire il testo di scene particolareggiate, attraverso le quali “si sarebbe potuto seguire passo dopo passo l'evolversi dei pensieri [dei protagonisti] e il venir meno, uno dopo l'altro, di tutti i desideri e i sogni”<sup>62</sup>. Nei romanzi di Flaubert vi è, certamente, un accesso all'interiorità dei personaggi; tuttavia, la loro condizione intima è presentata attraverso il gesto ordinatore dell'autore che, di volta in volta, sintetizza la confusione sensoriale ed emotiva dei personaggi, oppure la filtra attraverso le reazioni del contesto, o, ancora, grazie al discorso indiretto libero, mima la stessa rete concettuale fatta di *clichés* che viene usata come griglia interpretativa dai protagonisti per riflettere sul mondo e su di sé.

L'interiorità di Emma Bovary e di Frédéric Moreau è quindi attinta in un modo *ambiguamente* indiretto, anche se siamo quasi sempre indotti a osservare la scena dal loro punto di vista.

Consideriamo la scena di *Madame Bovary*, splendidamente analizzata da Auerbach, nella quale Emma e Charles cenano insieme, lui ignaro della disperazione di lei, lei trafitta in modo doloroso dall'insieme dei dettagli materiali che compongono l'ambiente di provincia nel quale è costretta a vivere (“l'ambiente triste, i cibi ordinari, la mancanza di tovaglia, lo sconforto generale”). Per Auerbach la potenza di questa rappresentazione dipende dal fatto che non si tratta di “semplice riproduzione dell'intima coscienza di Emma, di ciò che lei sente così come lo sente”, perché tra ciò che Emma sente con una tremenda chiarezza sensoriale (“*Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette*”) e ciò che leggiamo vi è l'intervento stilistico dell'autore. Emma non dispone di una sufficiente consapevolezza di sé, tale da poterle permettere di esprimere *in prima persona* “l'amertume de l'existence” e, se potesse dare voce alle proprie emozioni, non le proietterebbe mai sul “grigiore” dell'ambiente domestico, come invece fa per lei il narratore. È Flaubert a dare un ordine a ciò che Emma sente confusamente, ed è qui che risiede l'incisività della scena. L'autore ci ha progressivamente condotti in quella “*petite salle au rez-de-chaussée*”, buia e umida, facendoci prima conoscere le vicende prematrimoniali di Emma. Una volta agganciati, la

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibidem.*

scena *appare* a noi proprio come appare a Emma, tanto che anche noi sentiamo che i miseri dettagli che la inducono alla disperazione sono “cose che sono in rapporto con [Charles], che si generano da lui, e che sarebbero del tutto diverse, se lui fosse diverso da quel che è”<sup>63</sup>. Qui, per Auerbach, si determina la differenza sostanziale del realismo di Flaubert rispetto a quello di Stendhal e Balzac: la coscienza o i fatti che accadono ai personaggi non vengono riprodotti in termini naturalistici, ma sistematizzati dal lavoro autoriale, che porta “a maturazione linguistica il materiale [che i personaggi offrono] e a dargli la sua piena espressione soggettiva”<sup>64</sup>. Stendhal e Balzac ci fanno sapere quasi sempre cosa ne pensano dei loro personaggi e dei fatti che narrano, con commenti e didascalie. Inoltre, dispiegano davanti a noi il pensiero e i sentimenti dei personaggi in modo tale che risulta chiara l’identificazione del personaggio con l’autore. L’intervento realistico di Flaubert, invece, non assume la forma di una identificazione con il personaggio, ma anzi vive precisamente dello scarto da esso. Quello che Emma e Frédéric pensano e sentono è, sì, esibito, ma rimodulato dall’autore, che “si limita a scegliere i fatti e a tradurli in linguaggio”, nella convinzione che “ogni fatto [...] interpreta se stesso e gli uomini che ad esso partecipano molto meglio e molto più compiutamente di quanto possa fare qualsiasi opinione o giudizio che gli si aggiunga”<sup>65</sup>.

La rappresentazione deve parlare per sé e trasmettere lo stesso grado di intensità di quello che Emma o Frédéric provano. Auerbach definisce, infatti, il realismo di Flaubert con la locuzione “serietà obiettiva”, che coincide con quell’atteggiamento di fronte alla “realtà della vita contemporanea” che “cerca di penetrare fino in fondo alle passioni e ai grovigli dell’esistenza umana, senza però generare o per lo meno senza tradire questa eccitazione”<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. Vol. II*, Einaudi, Torino 2000, p. 257.

<sup>64</sup> Ivi, p. 258.

<sup>65</sup> Ivi, p. 260. Nel prossimo paragrafo vedremo che l’identificazione tra narratore e personaggi va corretta in una forma di sovrapposizione ambigua perché, se è vero che il narratore impersonale fa scaturire l’opinione dei personaggi dal testo senza commentarli, è altresì vero che il narratore flaubertiano tollera diversi gradi di intrusione e, proprio laddove sembra violare massimamente il codice dell’impersonalità, cioè quando interviene, produce in realtà un effetto di insolubile confusione tra sé e il personaggio.

<sup>66</sup> Ivi, p. 265.

### III. *Chi guarda? Chi parla? Di chi si parla? Cosa si guarda?*

Anche ne *L'Éducation sentimentale*, come nella scena di *Madame Bovary* analizzata da Auerbach, il rapporto di Flaubert con la realtà non è affatto naturalistico, ma viene manipolato e controllato da precise scelte registiche, che nascondono l'artificio tecnico delle manovre autoriali dentro un apparente "farsi da sé" delle scene.

Frédéric è giunto a Parigi, dove si è iscritto alla facoltà di diritto. È arrivato il momento di affrontare gli esami della sessione estiva, ma, a causa di una scarsa preparazione e di una ancor più insufficiente motivazione, il protagonista non riesce a superarne nemmeno uno.

Pendant que l'huissier le dépouillait de sa robe, pour la repasser à un autre immédiatement, ses amis l'entourèrent, en achevant de l'ahurir avec leurs opinions contradictoires sur le résultat de l'examen. On le proclama bientôt d'une voix sonore, à l'entrée de la salle: " Le troisième était... ajourné ! "

– Emballé ! dit Hussonnet, allons-nous-en !

Devant la loge du concierge, ils rencontrèrent Martinon, rouge, ému, avec un sourire dans les yeux et l'aurole du triomphe sur le front. Il venait de subir sans encombre son dernier examen. Restait seulement la thèse. Avant quinze jours, il serait licencié. Sa famille connaissait un ministre, "une belle carrière " s'ouvrait devant lui.

– " Celui-là t'enfonce tout de même ", dit Deslauriers.

Rien n'est humiliant comme de voir les sots réussir dans les entreprises où l'on échoue Frédéric, vexé, répondit qu'il s'en moquait. Ses prétentions étaient plus hautes ; et, comme Hussonnet faisait mine de s'en aller, il le prit à l'écart pour lui dire :

– " Pas un mot de tout cela, chez eux, bien entendu !

Le secret était facile, puisque Arnoux, le lendemain, partait en voyage pour l'Allemagne. Le soir, en rentrant, le Clerc trouva son ami singulièrement changé: il pirouettait, sifflait ; et, l'autre s'étonnant de cette humeur, Frédéric déclara qu'il n'irait pas chez sa mère ; il emploierait ses vacances à travailler. A la nouvelle du départ d'Arnoux, une joie l'avait saisi. Il pouvait se présenter là-bas, tout à son aise, sans crainte d'être interrompu dans ses visites. La conviction d'une sécurité absolue lui donnerait du courage. Enfin il ne serait pas éloigné, ne serait pas séparé d'Elle ! Quelque chose de plus fort qu'une chaîne de fer l'attachait à Paris, une voix intérieure lui criait de rester. [...] Il monta vivement l'escalier, tira le cordon de la sonnette ; elle ne sonna pas ; il se sentait près de défaillir. Puis il ébranla, d'un coup furieux, le lourd gland de soie rouge. Un carillon retentit, s'apaisa par degrés ; et l'on n'entendait plus rien. Frédéric eut peur. Il colla son oreille contre la porte ; pas un souffle ! Il mit son oeil au trou de la serrure, et il n'apercevait dans l'antichambre que deux pointes de roseau, sur la muraille, parmi les fleurs du papier. Enfin, il tournait les talons quand il se ravisa. Cette fois, il donna un petit coup, léger. La porte s'ouvrit ; et, sur le seuil, les cheveux ébouriffés, la face cramoisie et l'air maussade, Arnoux lui-même parut<sup>67</sup>.

Dopo aver assistito a questo prevedibile fallimento, ci aspetteremmo di vedere il nostro protagonista inabissarsi in un momento di prostrazione; dopotutto, ci viene detto nei primi capitoli, Frédéric sognava da sempre di trasferirsi nella capitale e divenire un uomo di prestigio, ecco perché aveva scelto di laurearsi in legge. Ci aspetteremmo, inoltre, di vederlo tormentato da quelle emozioni che solitamente si associano ad un insuccesso pubblicamente subito: delusione, sconforto e frustrazione. Tuttavia queste aspettative vengono disattese, o meglio, differite perché il narratore sorvola sul contraccolpo emotivo di Frédéric,

---

<sup>67</sup> ES 73-75.

lasciando in sospeso le nostre presupposizioni, e sposta il fuoco prospettico sulle reazioni della schiera di amici che assiste alla bocciatura. Per ricevere qualche indicazione su come si senta Frédéric dobbiamo prima assistere a una carrellata che illumina, in un crescendo di umiliazione, il bidello che spoglia Frédéric della toga nera indossata durante il colloquio, gli amici che si accalcano intorno al candidato, stordendolo con le loro opinioni contraddittorie, la voce che proclama la bocciatura, ripresa e sottolineata dall'epigrafico "Emballé!" pronunciato dall'amico Hussonet, fino all'incontro con il conoscente Martinon, in procinto di laurearsi e di avviare una bella carriera grazie alle conoscenze di famiglia – notizia che il narratore prima presenta attraverso il commento sardonico e giudicante di Deslauriers, "Celui là t'enfonce tout de même", e poi chiosa con una massima dal sapore proverbiale, carica di *cliché*: "Rien n'est humiliant comme de voir les sots réussir dans les entreprises où l'on échoue". Solo a questo punto il narratore ci dice qualcosa di tematicamente diretto sull'interiorità di Frédéric, mostrandoci la risposta emotiva di Frédéric all'osservazione di Deslauriers: il protagonista si sente offeso e se ne infischia dell'esito della sessione perché è mosso da ambizioni "plus hautes". Di nuovo, non riusciamo a sapere con precisione come reagisca Frédéric all'*échec* accademico, dal momento che la dichiarata indifferenza ci appare subito una posa e che la nostra conoscenza è circoscritta alla reazione ad una reazione (la reazione di Frédéric a quella di Deslauriers), ma della reazione primaria, quella di cui abbiamo bisogno per soddisfare l'automatismo della nostra aspettativa, ancora non c'è traccia. Secondo un principio di "rimbalzo prospettico", possiamo ricavarla (parzialmente) da un'osservazione di secondo grado, quella che Deslauriers produce rincasando la sera stessa: "le clerc trouva son ami singulièrement changé: il pirouattait, sifflait". Tutto ciò che possiamo dedurre dal rilievo di Deslauriers è che Frédéric, quella mattina, non era dell'umore per piroettare e fischiare. Un veloce cambiamento di passo narrativo ci costringe ad abbandonare il processo di ricostruzione dell'interiorità di Frédéric; ora la domanda da porsi è: perché Frédéric ha cambiato umore? La risposta, questa volta, giunge in modo più immediato perché Flaubert usa il discorso indiretto: "et, l'autre s'étonnant de cette humeur, Frédéric déclara qu'il n'irait pas chez sa mère; il emploierait ses vacances à travailler". Dietro questa dichiarazione presentiamo, però, la malafede di Frédéric. Il narratore ce ne dà conferma nel passo successivo: "A la nouvelle du départ d'Arnoux, une joie l'avait saisi. Il pouvait se présenter là-bas [da Mme Arnoux], tout à son aise, sans crainte d'être interrompu dans ses visites". Frédéric ha, dunque, mentito (come è solito fare) all'amico Deslauriers; la vera ragione del suo cambiamento d'umore è la notizia che il marito della donna che ama sarà fuori dai giochi per un periodo, lasciandogli così sufficiente spazio di manovra. Frédéric non intende affatto passare l'estate a studiare per recuperare gli esami, perché le sue ambizioni sono, come aveva accennato allusivamente in precedenza, più elevate: il

ragazzo vuole diventare l'amante di Mme Arnoux. Lo scotto della bocciatura – se di scotto si può parlare – è già dimenticato, grazie a quell'attitudine di flessibile noncuranza per gli accadimenti che caratterizza la personalità di Frédéric e lo rende capace di assorbire i colpi della sorte senza conservarne segno alcuno, ma anche senza ricavarne alcun insegnamento pratico. Il testo ci ha spinti a interrogarci sulle reazioni emotive di Frédéric, ma non ci ha esplicitamente fornito una risposta, lasciandoci soli nel ricostruire la questione per via deduttiva.

Poco oltre, Frédéric prende coraggio e si reca a casa di Mme Arnoux. La scena è scandita da rapidi predicati, in un susseguirsi di lampi paratattici che descrivono puntualmente ogni azione di Frédéric e che, proprio in virtù della loro concisione, in realtà ottengono l'effetto opposto, ovvero rallentano in modo estenuante la rappresentazione dell'azione perché spezzettano la fluidità del vissuto in una successione di gesti quasi meccanici. Questa giustapposizione di stati provoca in chi legge un effetto di trepidazione crescente, inversamente proporzionale rispetto al tempo della rappresentazione. O meglio: Flaubert costruisce il periodo come se il ritmo della resa linguistica (la punteggiatura insistita, la paratassi) fosse sfasato rispetto al ritmo che, in virtù del patto narrativo, supponiamo debba avere l'azione rappresentata. Così, ad ogni punto e virgola e ad ogni inciso, la curiosità di sapere se Frédéric suonerà il campanello e incontrerà la donna amata viene frustrata e, per questo, progressivamente alimentata. Ciò determina il dirompente effetto di delusione del colpo di scena finale: la nostra compartecipazione alla situazione emotiva di Frédéric è stata a tal punto nutrita che avvertiamo in prima persona lo sconcerto del protagonista quando ad aprirgli la porta compare M. Arnoux, invece di Mme Arnoux.

Nell'arco di due pagine Flaubert ha dispiegato tre strategie narrative diverse, ciascuna delle quali dà un indizio prezioso per definire il senso di realtà che domina la scrittura del grande romanziere.

La scena che segue la bocciatura è costruita giustapponendo le reazioni dell'ambiente intorno al protagonista, senza fornire una visione diretta della prospettiva vissuta da quest'ultimo e riportando in forma diretta solo le esclamazioni degli altri personaggi. Flaubert narra qualcosa che accade al suo protagonista, senza mai chiamarlo in causa, ma ricostruendo il fatto a partire dalle reazioni che esso suscita sull'ambiente circostante. L'effetto che ottiene è quello di amplificare il senso di vergogna di Frédéric, che vive questo fallimento moltiplicato innumerevoli volte sui corpi e le azioni dei compagni che lo assistono.

Lo scambio dialogico che avviene più tardi, nell'intimità del loro appartamento, tra Frédéric e Deslauriers, è strutturato, sì, nella forma del discorso indiretto, quindi dovrebbe darci delle informazioni sul punto di vista del protagonista, ma rivela subito un alto grado di reticenza, se non di vera e propria affabulazione del reale. Da una parte, questo ci allontana ancora una volta dalla possibilità di acquisire in

forma diretta una conoscenza stabile (la risposta “vera” alla domanda sul perché Frédéric abbia cambiato umore), e dall’altra ci mostra la posizione di Frédéric all’interno delle relazioni che intrattiene con gli altri personaggi – posizione che si approssima, senza mai davvero coincidervi, se non per brevi istanti, all’autenticità di ciò che pensa e di ciò che sente.

Il senso di instabilità e l’incertezza conoscitiva che ricaviamo dal testo quando osserviamo l’incontro di Frédéric con il reale sono amplificati nell’ultima scena analizzata, dove tutto, dai movimenti di Frédéric all’ambiente domestico, è circoscritto e “a pezzi”. Frédéric suona il campanello, appoggia l’orecchio contro la porta, poi “mit son oeil au trou de la serrure”; tutto ciò che riesce a scorgere è qualche giunco disegnato nella tappezzeria floreale dell’anticamera. Lo sguardo di Frédéric è ridotto, costretto all’interno di una cornice (la serratura) che gli preclude la possibilità di accedere ad una visione globale dell’ambiente. Questa prospettiva miniaturizzata e parcellizzata, vedremo, è una costante dell’approccio al mondo di Frédéric, il quale è obbligato a procedere per scansioni percettive, senza poter mai godere di una sintesi piena del reale.

Cerchiamo ora di raccogliere qualche punto essenziale. Nelle tre scene analizzate la realtà viene riprodotta con modalità diverse. Nella prima scena, Flaubert rappresenta la realtà in termini “atmosferici”, nella misura in cui il punto focale, cioè Frédéric e la sua reazione alla bocciatura, è posto paradossalmente fuori campo e viene evocato dal contesto nel quale è inserito. Nella scena tre il punto di vista del protagonista è integrato alla rappresentazione, nella misura in cui è proprio la sua prospettiva a essere riprodotta; tuttavia, essa è ridotta a brevi frammenti analitici che danno l’impressione di non poter essere “fissati” e trattenuti, ma di consumarsi non appena lo sguardo passi al frammento successivo. Infine, come si nota nella seconda scena, la rappresentazione della realtà interiore ha tonalità ambigue e confondenti; spetta al lettore riempire i vuoti informativi che essa lascia nel testo. In tutte e tre le scene non ci viene presentata la realtà di Frédéric in modo diretto, naturalistico, ma la sua riproduzione è affidata a elementi contestuali che emergono dalla realtà stessa. La prima scena evoca lo stordimento dell’animo di Frédéric cambiando rapidamente oggetto della rappresentazione (il bidello, gli amici, lo “speaker”...). La seconda scena lascia intuire l’ambivalenza della relazione tra i due migliori amici senza ricorrere al commento del narratore, facendo sì che il dialogo “parli” da sé e che il lettore tragga da solo le sue conclusioni. Nel caso della terza scena, Flaubert non ci dice esplicitamente che Frédéric si trova in uno stato di agitazione spasmodica all’idea di incontrare *vis-à-vis* la donna amata: ce lo comunica attraverso la descrizione spezzettata dei gesti del protagonista e la restrizione selettiva del campo visivo, che incanala, accendendola, la sua tensione emotiva.

Secondo R.J. Sherrington, la tecnica descrittiva e narrativa di Flaubert si caratterizza per uno “shifting” continuo da un narratore all’altro. Nei romanzi di Flaubert ci sarebbero molteplici narratori, ognuno dei quali di volta in volta incaricato di veicolare il punto di vista del personaggio prevalente. Il narratore esprime *solo* ciò che il personaggio percepisce:

First, it is no longer just occasional descriptions, but nearly all scenes and actions, which are now seen through the eyes of the characters; secondly, *only* scenes and actions which can be seen through the eyes of the characters, and which are of importance to them, are now presented from one identifiable narrator to another”<sup>68</sup>.

Jonathan Culler sottopone questa interpretazione a tre obiezioni<sup>69</sup>. La prima è che porre l’accento sulla preponderanza dei punti di vista limitati dei personaggi comporta una stortura critica, cioè conduce ad aumentare a dismisura la quantità di narratori extradiegetici (l’assunto di fondo è tante prospettive limitate, tanti narratori in terza persona). A questo punto, risulta più economico assumere come fenomeno tecnico primario gli “shifts in narrative distance”. In secondo luogo, si rischia di omettere tutta una serie di procedure tecniche che vanno al di là del “punto di vista”. Se una scena è descritta in relazione a un personaggio, bisognerà di volta in volta saggiare la struttura della descrizione stessa, e non fermarsi soltanto a rilevare il “limited point of view”, perché ha un peso decisivo il fatto che “the description takes the form of a direct report of his [del personaggio] thoughts and reactions” o se viene espressa mediante lo “*style indirect libre*”, se la descrizione prende la forma di sintesi ordinate o di giustapposizione di dettagli impressionistici. Culler non nega la pervasività dei punti di vista limitati, ma la ricomprende entro una più generale “strategy of narrative discontinuity”<sup>70</sup>. Infine, la terza obiezione chiama in causa una dimensione ibrida della realtà, indagata sia in termini gnoseologici sia ontologici. Culler è d’accordo con l’osservazione che certe descrizioni flaubertiane ritagliano la prospettiva sul personaggio; ma ciò non significa che la realtà nella quale quel personaggio si muove e che osserva vada ridotta nella sua sostanza alla prospettiva limitata di quel personaggio. Per cogliere la limitatezza (e la distorsione) del punto di vista del personaggio, dobbiamo avere almeno un’impressione minima (“some sense”) della realtà che quel personaggio distorce. Indicare nella prospettiva privilegiata del personaggio, *esposta* dal narratore, il fenomeno narrativo primario della prosa di Flaubert è improprio perché significa rendere principio costruttivo un’azione che, in realtà, è compiuta dal lettore quando recupera le informazioni dal testo e le riporta alla sfera percettivo-conoscitiva del personaggio. Certo, nel testo flaubertiano noi vediamo attraverso gli occhi dei personaggi, ma vi sono

---

<sup>68</sup> R.J. Sherrington, *Three Novels by Flaubert*, Oxford University Press, Oxford 1970, First Edition, p. 103.

<sup>69</sup> J. Culler, *Flaubert: The Use of Uncertainty*, The Davies Group Publishers, Aurora 2006, pp. 103-114.

<sup>70</sup> J. Culler, *Flaubert: The Use of Uncertainty*, The Davies Group Publishers, Aurora 2006, p. 103.

dei dettagli descrittivi che esulano dalla capacità sensoriale dei personaggi e vanno ascritti alla sfera delle diverse tecniche narrative: “it is not limited point of view in itself which enables us to understand a character but rather discrepancies within the text or shifts out of that limited perspective”<sup>71</sup>. Nella scena topica all’Alhambra, quando Frédéric viene introdotto al mondo dei balli sfrenati dell’*underground* parigino, fatti e ambiente vengono “occasionally described in terms which might relate Frédéric’s impressions, but there are other moments when one is confronted with a kind of cosmic impressionism which has nothing to do with him”<sup>72</sup>. L’episodio è costruito combinando “proximity and distance”, “impressions of a moment and generalizations”, “ironic summary [and] momentary impressions”. L’effetto che deriva da questo andirivieni è l’impossibilità di identificare con precisione un narratore<sup>73</sup>. Non è vero, dunque, che ci sono tanti diversi narratori quanti sono i punti di vista, come sostiene Sherrington, ma che il narratore è perlopiù evanescente, incoerente, “elusive”. Flaubert ottiene, così, di confondere il lettore. Scrive, infatti, Culler:

The novel need not pretend to be representing a scene in a neutral prose through which one can look as through a window. The artifice of *Madame Bovary*, *L’Éducation sentimentale* and *Bouvard et Pécuchet* does not destroy the impression of “reality” but it does destroy the basis of dramatic illusion by undermining the reader’s attempts to determine where he stands to look at scenes displayed<sup>74</sup>.

Del resto, è proprio questo uno degli effetti che Flaubert persegue scrivendo romanzi: “c’est mon but (secret): ahurir tellement le lecteur qu’il en devienne fou”<sup>75</sup>. Già nel 1850, quindi sei anni prima della pubblicazione di *Madame Bovary*, Flaubert stava lavorando al *Dictionnaire des Idées reçues*, che comparirà però in appendice all’ultimo romanzo, *Bouvard et Pécuchet*, e aveva eloquemente scritto a Louise Bouilhet che il *Dictionnaire* sarebbe stato “précédé d’une bonne préface où l’on indiquerait comme quoi l’ouvrage a été fait dans le but de rattacher le public à la tradition, à l’ordre, à la convention générale, et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non”<sup>76</sup>. Il *Dictionnaire* si

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 104.

<sup>72</sup> Ivi, p. 108.

<sup>73</sup> Questo è tipico delle scene di ballo de *L’Éducation sentimentale*, dove, scrive Hugo Friedrich, non succede nulla, se non uno scivolare via di abiti e persone: “[...] *L’Éducation sentimentale* ist danach gebaut, besonders in den seitenlangen Ballszenen, wo nichts geschieht, als das maskierte Menschen vorübergleiten; man hört einen Dialogfetzen, man sieht ein Kostüm, dann ein anderes – alles das nivelliert sich gegenseitig, macht sich gegenseitig lächerlich und hebt die Individualität in einer grauen Kollektivität auf.” Tutto scivola, compresa la posizione del narratore. Commenta Friedrich che questo costante scivolamento in un colore omogeneo, dove nulla spicca ed emerge, coincide con la scoperta della distruzione dei valori nella ripetizione: “Es ist die Entdeckung vom Untergang der Werte in der gleichförmigen Wiederholung.”, H. Friedrich, H. Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1961, p. 129.

<sup>74</sup> Ivi, p. 115.

<sup>75</sup> *Lettre à Léonie Brainne*, 30-31 décembre 1878.

<sup>76</sup> *Lettre à Louis Bouilhet*, 4 septembre 1850.

prende gioco del lettore non rendendogli possibile disambiguare tra verità e ironia; l'impianto narrativo de *L'Éducation sentimentale* lo stordisce impedendogli una visione chiara e lineare di ciò che accade.

#### **IV. Violazioni dell'impersonalità**

Se consideriamo il rapporto tra tecniche narrative e narratore ne *L'Éducation sentimentale*, non possiamo non concentrarci sulla violazione più evidente del dogma dell'impersonalità, cioè la presenza nel testo di numerosi interventi autoriali. Come vedremo tra poco, alcune tipologie di intervento hanno un maggior grado di violazione del codice, altre invece hanno la funzione di sfumare fino a confonderli e a non consentirne più la distinzione i poli del narratore e del personaggio. Il risultato complessivo è il medesimo ottenuto dalle tecniche narrativo-descrittive studiate da Culler: disorientare il lettore, che non riesce a capire cosa e chi stia guardando, e di chi sia la voce che sta ascoltando.

Per Brombert Flaubert interviene “far more often than would appear at first”<sup>77</sup> e offre un esame dettagliato di questi interventi ne *L'Éducation sentimentale*. Il critico di Princeton isola cinque tipologie di interventi autoriali:

- 1) Gli interventi nei quali Flaubert fornisce “an explicit appraisal of his characters”;
- 2) I giudizi espressi sulla “characters' motivation” e sulle “psychological reactions” dei personaggi;
- 3) La manipolazione a livello della struttura del romanzo
- 4) Le intrusioni stilistiche;
- 5) I giudizi da *moraliste*;

Nella prima categoria rientrano i giudizi dell'autore sulle caratteristiche morali dei suoi personaggi: gli espedienti di M. Arnoux si avvicinano alla “turpitude”<sup>78</sup>, il banchiere Dambreuse è “subtil comme un Grec et laborieux comme un Auvergnat”<sup>79</sup>, Frédéric è definito come un “homme de toutes les faiblesses”, il cui tratto specifico è una “lâcheté sans fond”<sup>80</sup>, “une lâcheté immense”<sup>81</sup>. Per quanto si voglia “impersonale”, la voce del narratore non lo può mai essere perfettamente, perché “veicola sempre, anche nel suo non-dire e a dispetto di qualunque intenzione poetica, tracce della posizione dell'autore e del suo implicito giudizio su quanto viene narrato”<sup>82</sup>. Gli interventi del secondo tipo, che si esercitano sulle motivazioni e le reazioni psicologiche dei personaggi, manifestano una maggiore ambiguità. Brombert porta, tra gli altri, l'esempio

---

<sup>77</sup> V. Brombert, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Princeton University Press, Princeton 1966, p. 161.

<sup>78</sup> ES 171.

<sup>79</sup> ES 23.

<sup>80</sup> ES 246.

<sup>81</sup> ES 304.

<sup>82</sup> V. Cavalloro, *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo, op.cit.*, p. 203.

della caratterizzazione di Mme Dambreuse, moglie del ricco banchiere, con la quale Frédéric avrà una relazione. Frédéric osserva Mme Dambreuse e nota il contrasto tra la pelle del viso, tesa e di una freschezza “sans éclat”, e la raffinatezza dei capelli, degli occhi e dei gesti delicati. La notazione sulle mani prosegue nel periodo successivo, come se Frédéric “zoommasse” su quel preciso particolare fisico: “Assise au fond, sur la causeuse, elle caressait les floches rouges d’un écran japonais, pour faire valoir ses mains, sans doute, de longues mains étroites, un peu maigres, avec des doigts retroussés par le bout.”<sup>83</sup>. La voce del narratore insinua il dubbio che Mme Dambreuse muova le mani in quel modo per il desiderio di metterle in mostra, in una sorta di danza della seduzione che anticipa quanto avverrà tra lei e Frédéric. Il quadro è completato dal dettaglio a contrasto dell’abito dalle fogge “puritane”. Gli interventi di questo tipo, osserva Brombert, sono introdotti dagli avverbi di dubbio “sans doute”, “peut-être” per suggerire una distanza tra ciò che pensa l’autore e il commento stesso (“the author’s lack of solidarity with his own comments”), quindi per disimpegnare l’autore, ma soprattutto per suggerire che “the interpretation might be vaguely formulated by the characters themselves”. Per esempio, Frédéric si costringe a disprezzare Delmar “pour bannir, peut-être, l’espèce d’envie qu’il lui portait”<sup>84</sup>; si sente attratto da Arnoux forse per una forma di somiglianza profonda (“Frédéric (cela tenait sans doute à des ressemblances profondes), éprouvait un certain entraînement pour sa personne. Il se reprochait cette faiblesse, trouvant qu’il aurait dû le haïr, au contraire”<sup>85</sup>). Chi dice: “cela tenait sans doute à des ressemblances profondes”? È Frédéric che coglie questa somiglianza o è il giudizio di chi scrive? Per Brombert “it is difficult to ascertain whether it is the characters’ or the author’s point of view that is being communicated. A certain telescoping occurs.”<sup>86</sup>. Il critico segnala che anche il celebre “Cela fut comme une apparition”, che chiosa il primo incontro di Frédéric con Mme Arnoux nel capitolo I, viene presentato come “objective fact”, ma in realtà corrisponde alla “Frederic’s vision”<sup>87</sup>.

Non è comunque casuale che la sovrapposizione tra il giudizio dell’autore e il giudizio del personaggio avvenga specialmente quando il testo lavora sulla sfera della introspezione e della motivazione psicologica dei personaggi. Come vedremo meglio nei prossimi capitoli, una costante de *L’Éducation sentimentale* è la labilità della correlazione tra motivazione e azione; le azioni dei personaggi sembrano prodursi senza una coerente motivazione alle spalle (esempi illuminante sono la tremenda uccisione del manifestante da parte

---

<sup>83</sup> ES 155.

<sup>84</sup> ES 144.

<sup>85</sup> ES 202.

<sup>86</sup> V. Brombert, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, op.cit., p. 163.

<sup>87</sup> Ivi, p. 167.

di Père Roque e la crisi, generata da un'inezia, che questi ha a distanza di poco tempo o l'uccisione di Dussardier da parte di Sénécal) o rimangono, in particolare per quanto riguarda Frédéric, allo stato embrionale.

Il terzo tipo di intervento autoriale agisce sulla struttura della narrazione, dando vita a delle “arranged situations” che introducono inevitabilmente un effetto romanzesco. Brombert cita la scena della visita a Creil, durante la quale Frédéric vede continuamente frustrato il proprio slancio iper romantico per Mme Arnoux, con tanto di dichiarazioni d'amore comicamente coperte dal rumore dei macchinari della fabbrica di M. Arnoux. Ancor più romanzesca è la tendenza di Flaubert a orchestrare “variations on the subject of cruel coincidences and chance meetings”<sup>88</sup>. Un esempio di questo sadismo d'autore è l'episodio, determinante per l'evoluzione dei rapporti tra Mme Arnoux e Frédéric, della corsa dei cavalli, durante il quale Frédéric incontra la donna amata mentre è in compagnia della prostituta Rosanette. Meno sadico, ma altrettanto romanzesco e, per il nostro gusto contemporaneo, improbabile, è il puntuale ricorrere a un miracoloso effluvio di danari (l'eredità, una rendita...) per salvare la situazione drammatica di Frédéric o di qualche suo amico, financo di M. Arnoux e di Mme Arnoux. Mme Arnoux, nella celebre scena dell'incontro finale con Frédéric, si reca da lui con l'apparente proposito di saldare un antico prestito<sup>89</sup>. Anche Stefano Agosti ha indagato le strutture narrative del romanzo di Flaubert, la cui scrittura egli definisce “una scrittura non più lineare ma volumetrica, [...] non più melodica ma armonica, il cui risultato dal punto di vista conoscitivo (o epistemologico) è quello di una *capillare, globale e totalizzante relativizzazione del mondo rappresentato*”<sup>90</sup>. Per Agosti, il romanzo di Flaubert è un romanzo “senza racconto”, la cui superficie è dominata da un “sistema primario della rappresentazione per relazioni e corrispondenze, [...] il sistema delle analogie”<sup>91</sup>. Questo sistema, fondato sul rapporto analogico, è il sistema della relativizzazione del mondo. Scrive Agosti:

Nell'*Éducation* non si danno elementi pieni – come invece accade, di norma, nel romanzo tradizionale – ma solo elementi relazionati ad altri elementi. La posizione di A è tale solo in relazione alla posizione di B, che può rappresentare addirittura il suo contrario. Oppure: la posizione di A è tale solo in relazione alla posizione di A', intesa come una sua possibile variante, o un suo allotropo<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 164.

<sup>89</sup> “Excusez-moi de n'être pas venue plus tôt. “Et désignant le petit portefeuille grenat couvert de palmes d'or: “Je l'ai brodé à votre intention, tout exprès. Il contient cette somme, dont les terrains de Belleville devaient répondre. “Frédéric la remercia du cadeau, tout en la blâmant de s'être dérangée. “Non! Ce n'est pas pour cela que je suis venue! Je tenais à cette visite, puis je m'en retournerai...là-bas”.”, ES 492.

<sup>90</sup> S. Agosti, *Come leggere L'Éducation sentimentale*, Introduzione a G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. VII-XXXV, p. XV,

<sup>91</sup> Ivi, p. XXXII.

<sup>92</sup> Ivi, p. XV.

A titolo di esempio: Mme Arnoux si definisce in relazione a Rosanette, suo opposto, eppure le due figure femminili tendono a sovrapporsi fino quasi a confondersi, tanto che divengono destinatarie delle medesime azioni romantiche. Il rapporto analogico-oppositivo tra Mme Arnoux e Rosanette si carica, poi, di un significato simbolico grazie allo scambio di alcuni oggetti (il “coffret Renaissance”, le pantofole, lo scialle di cachemire), che rimbalzano dall’una all’altra donna. Per Agosti, questi oggetti hanno il compito di “sigillare l’identità mista” delle due donne. Il “coffret”, inoltre, finirà nelle mani della terza amante di Frédéric, Mme Dambreuse, che lo acquista in una vendita all’asta del mobiliario degli Arnoux, in una scena straziante che induce Frédéric a rompere la promessa di matrimonio con la vedova del banchiere<sup>93</sup>. Un’altra opposizione decisiva è quella tra Deslauriers, “povero, di bassa estrazione sociale, pragmatico, volto ostinatamente al successo” e Frédéric, “ricco, di estrazione medio-borghese, il quale mira meno al successo [...] che alla realizzazione del proprio ideale sentimentale”<sup>94</sup>. La tesi di fondo della proposta ermeneutica di Agosti è che il sistema dei personaggi è strutturato sulla base di una precisa idea di identità, per la quale “l’identità passa, e non può che passare, attraverso un confronto con l’altro-da-sé. [...] *L’Altro diventa un elemento fondante della struttura dell’identità*”<sup>95</sup>. Nell’ultimo capitolo vedremo che, per Frédéric, il meccanismo di strutturazione identitaria si alimenta del rapporto *fantastico* che egli ha con il reale, interpretato alla luce degli ideali romantici, ma anche dagli episodi nei quali il protagonista incontra “l’altro-da-sé” – e questo incontro si attesta innanzitutto a livello sensoriale ed emotivo.

Brombert definisce “intrusioni stilistiche” la scelta di termini specifici (sostantivi, aggettivi, avverbi) che, carichi di un peso connotativo evidente, fanno inclinare la frase verso una certa “personalizzazione”. Gli esempi che riporta sono: l’uso del dispregiativo “populace” per indicare la folla della rivolta, “godaille” per esprimere il modo di bere sregolato di questa “marmaglia”, gli aggettivi nelle frasi “Frédéric, pris d’une confiance *inexplicable*...”<sup>96</sup>, “Arnoux [...] avec sa légèreté *ordinaire*”<sup>97</sup>, l’avverbio nella frase “Tous n’en formulèrent *pas moins* sur leurs opérations un jugement irrévocable”<sup>98</sup>.

Secondo Brombert va inclusa in questa categoria anche la scelta di Flaubert di ridurre al minimo il ricorso a paragoni e metafore, verso cui provava una grande attrazione<sup>99</sup>, perché si tratta pure sempre di

<sup>93</sup> Rinviamo al terzo capitolo della tesi per un’analisi puntuale di queste dinamiche.

<sup>94</sup> Ivi, p. XIX.

<sup>95</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>96</sup> ES 163.

<sup>97</sup> ES 270.

<sup>98</sup> ES 405.

<sup>99</sup> Brombert riporta questo passo tratto dalla lettera a Louise Colet del 27 dicembre 1852: “Je suis dévoré de comparaisons, comme on l’est de poux, et je ne passe mon temps qu’à les écraser; mes phrases en grouillent.”

soluzioni semantiche dotate di un alto grado di personalizzazione. Éric Bordas spiega, inoltre, che un ruolo stilistico lo ha anche la sintassi. La sintassi flaubertiana, infatti, mima il movimento dialettico del desiderio, che ascende e ricade secondo un binarismo fisso. Ciò è visibile graficamente grazie al cambiamento di paragrafo, all'uso del "tiret de détachement" e della coniugazione "et". L'effetto è quello di un testo ritmicamente incalzante, che ha spesso una conclusione improvvisa con la quale Flaubert "écrase l'action et la narration [...] pour faire résonner le silence de la représentation"<sup>100</sup>.

Nell'ultima tipologia di interventi autoriali, le generalizzazioni dal sapore storiografico o moralistico, è evidente il debito di Flaubert nei confronti di La Bruyère e Voltaire, autori che amava moltissimo, e il legame che pur sempre sussiste con la tradizione del romanzo francese, a cominciare dalla *Princesse de Clèves*. Tra gli esempi citati da Brombert vi sono le massime: "Rien n'est humiliant comme de voir les sots réussir dans les entreprises où l'on échoue", a commento della reazione di Frédéric quando si confronta con il successo di Martinon, e "au milieu des confidences les plus intimes, il y a toujours des restrictions, par fausse honte, délicatesse, pitié. On découvre chez l'autre ou dans soi-même des précipices ou des fanges qui empêchent de poursuivre; on sent, d'ailleurs, que l'on ne serait pas compris; il est difficile d'exprimer exactement quoi que ce soit; aussi les unions complètes sont rares."<sup>101</sup>. Queste sentenze vanno ascritte alla dimensione della "experience of life"<sup>102</sup>, e sembrano avere la funzione di smorzare l'intensità dell'emozione provata dal personaggio, di sfumarne l'eccesso. I personaggi di *L'Éducation sentimentale*, persino Rosanette, l'intensa "lorette" con la quale Arnoux prima e Frédéric poi hanno una relazione amorosa, non possono vivere "emozioni forti"; se ciò accade, come nel caso dell'esperienza della morte del figlio vissuta da Rosanette, l'emozione non può rubare la scena a lungo. La componente di tragicità che le emozioni forti portano con sé va abbassata di tonalità, in funzione degli stati di torpore, apatia, malinconia, che contraddistinguono la mediocrità del protagonista della vicenda.

Gli interventi autoriali di Flaubert costituiscono comunque una novità nel panorama del romanzo francese. Rispetto a Balzac e Stendhal, il primo abituato a caricare il peso maggiore proprio sulle digressioni d'autore<sup>103</sup>, il secondo affettuosamente legato ai suoi personaggi, con i quali vive una tensione che si esprime

---

<sup>100</sup> É. Bordas, "Relances rythmiques et retombées romanesques", in AA.VV., Gustave Flaubert, "Europe" 1073-1074, Septembre-Octobre 2018, 383 pp., pp.136-148.

<sup>101</sup> ES 386.

<sup>102</sup> V. Brombert, *The Novels of Flaubert*, op.cit., p. 166.

<sup>103</sup> Brombert riporta la nota conclusiva del primo episodio dell'*Histoire des Treize*, nella quale Balzac ammette che le digressioni sono il soggetto principale dell'opera. Cfr.: *ivi*, p. 167. Per una analisi della poetica della digressione in Balzac, cfr.: É. Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 1997, *Id.*, « Pratiques balzaciennes de la digression », AB 1999 (I), p. 293-316; A. Déruelle, *Balzac et la digression: une nouvelle prose romanesque*, Christian Pirot 2004.

nei rimproveri paternalistici, nei commenti ironici e sarcastici, nelle “pretended surprises”<sup>104</sup>, la voce di Flaubert non entra mai in conflitto con i suoi personaggi, ma “tends to merge with his characters to the point of undifferentiation”, rendendo possibile al lettore una prospettiva interna-esterna su di essi; il lettore quindi è portato a conoscere “a little more about the characters than they themselves know”, ma al contempo questo sovrappiù conoscitivo non contrasta con “what they know, as is the case in Stendhal's novels, where the blindness of the protagonists ensures their naiveté”<sup>105</sup>. L'effetto narratologico di una tale sovrapposizione tra narratore e personaggi, talmente efficace da coinvolgere anche il lettore, è la destituzione di ogni intensità drammatica:

Together with the protagonists, we are thrust into what seems like a perpetual, and slightly opaque present. No secret signs or omens endow the present with a priori dramatic significance: the protagonists appear caught in a permanent indetermination. Flaubert exposes them to the banal, haphazard, fragmented and essentially undramatic experience of unfiltered, uninterpreted reality<sup>106</sup>.

Brombert definisce l'esperienza narrata in *L'Éducation sentimentale* come “undramatic”. Questo depotenziamento dell'intensità drammatica del romanzo era stato già notato dai contemporanei, in particolare da Jules Lemaître che, in un articolo del 1879, aveva scritto:

Les milieux, les détails accessoires y paraissent trop souvent indépendants de l'action, qui est flottante et dispersée à l'excès. Les personnages, très nombreux (je ne les ai pas nommés tous), s'y agitent beaucoup sans avancer. Frédéric va de-ci de-là, au hasard de ses impressions. Aucune de ses démarches contradictoires n'aboutit ou du moins ne tourne comme il l'avait pensé. Or les déceptions qu'il éprouve en sont aussi pour le lecteur non initié. C'est une série d'événements ordinaires dont rien ne sort, une trépidation sans but, une mêlée de projets, de dialogues et d'actions vulgaires, quelquefois comiques, tristes par endroits, plus souvent gris, tragiques jamais. Par cette fluctuation monotone, *l'Éducation sentimentale* renchérit sur *Madame Bovary*, qui renfermait une action très lente, mais décidée. Cela étonne d'abord : à y regarder de près, on entrevoit l'intention de l'auteur. Frédéric va dix fois chez Rosanette, chez Mme Arnoux en l'absence du mari, chez Mme Dambreuse ; il a un duel, il va chez sa mère où il rencontre Louise Roque, il va au club de l'Intelligence... Vous croyez qu'il arrivera quelque chose ? Allons donc ! est-ce que rien arrive la plupart du temps ? Est-ce que la vie est une pièce de théâtre ? Et prenez-vous *l'Éducation sentimentale* pour un roman, pour une de ces histoires inventées à plaisir où chaque démarche du héros amène une péripétie, où chacun de ses pas fait partir un pétard ?<sup>107</sup>

Per Lemaître non si può definire *L'Éducation sentimentale* un romanzo perché non vi accade nulla, in special modo nulla di tragico; le azioni narrate fluttuano “sans but”, cioè mancano di un principio

---

<sup>104</sup> Ivi, p. 167.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> V. Brombert, *The Novels of Flaubert, op.cit.*, p. 184.

<sup>107</sup> J. Lemaître, *Les romans de mœurs contemporaines*, in *La Revue politique et littéraire*, 1879, disponibile online: [https://flaubert.univ-rouen.fr/critique/anthologie-de-textes-critiques/LES\\_ROMANS\\_DE\\_M%C5%92URS\\_CONTEMPORAINES/](https://flaubert.univ-rouen.fr/critique/anthologie-de-textes-critiques/LES_ROMANS_DE_M%C5%92URS_CONTEMPORAINES/).

organizzatore chiaro e definito; Frédéric non è un eroe e la sua vita non assomiglia a una peripezia, ma scorre in una lenta, monotona fluttuazione. Ciò che Lemaître giudicava negativamente, viene invece assunto a modello da Zola, che scrive:

Gustave Flaubert refusait toute affabulation romanesque et centrale. Il voulait la vie au jour le jour, telle qu'elle se présente, avec sa suite continue de petits incidents vulgaires, qui finissent par en faire un drame compliqué et redoutable. Pas d'épisodes préparés de longue main, mais l'apparent décousu des faits, le train-train ordinaire des événements, les personnages se rencontrant, puis se perdant et se rencontrant de nouveau, jusqu'à ce qu'ils aient dit leur dernier mot: rien que des figures de passants se bousculant sur un trottoir. C'était là une des conceptions les plus originales, les plus audacieuses, les plus difficiles à réaliser qu'ait tentées notre littérature<sup>108</sup>.

Anche Agosti si rifà al giudizio formulato da Zola, e definisce il romanzo di Flaubert “disordinato, apparentemente casuale e insensato come la vita stessa”<sup>109</sup>. Al disordine narrativo vanno aggiunti la mancanza di progressione e conclusione della vicenda, l'assenza (tranne per Frédéric) di qualsiasi indicazione “d'ordine interno” riguardo alle emozioni dei personaggi, che vengono osservate solo dall'esterno, l'essenziale staticità degli stessi, e le “violentissime discontinuità temporali”<sup>110</sup>. Tutto ciò mima l'insensatezza della vita. Poiché la vita è priva di un senso portante, Flaubert rifiuta ogni affabulazione romanzesca e centralizzante, cioè non ricorre a quell'insieme di tecniche narrative che per l'appunto interpretano il corso dell'esistenza sulla base di un evento ordinatore o di una generale struttura di senso. Anche l'ideale romantico cui si rifà Frédéric, e che potrebbe sembrare un principio-guida, mostra in fin dei conti la sua vuotezza, la sua disconnessione dal reale. Frédéric ammette, nel dialogo con Deslauriers che chiude il romanzo, che ciò che di meglio hanno avuto nella vita è un'esperienza mancata in gioventù, quella visita mai realizzata al bordello. “C'est là ce que nous avons eu de meilleur !” dice all'amico, che gli risponde: “Oui, peut-être bien ? C'est là ce que nous avons eu de meilleur !”.

Se la vita è insensata e non orientata teleologicamente, è possibile riassumere i fatti che ne riempiono l'estensione mediante sommari, e dilungarsi in un procedimento antinaturalistico com'è quello dell'eccesso descrittivo, che non ha una controparte empirica perché, come vedremo nel prossimo paragrafo, non ci capita mai nella vita di tutti i giorni di apprezzare nei minimi dettagli un paesaggio o l'abito di qualcuno – la percezione si sofferma brevemente su porzioni circoscritte e poi scivola via, ritenendo gran poco di quello che ha colto.

---

<sup>108</sup> É. Zola, *Gustave Flaubert*, in *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1910, pp. 146-147.

<sup>109</sup> S. Agosti, *Come leggere L'Éducation sentimentale*, *op.cit.*, p. IX.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

## *V. La descrizione*

Dall'antichità fino all'Ottocento, passando per il noto irrigidimento teorico seicentesco, la letteratura ha posto la descrizione in secondo piano rispetto alle due istanze giudicate più importanti, cioè il racconto e il personaggio. Ne *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Paolo Tortonese ripercorre il processo che dalle origini antiche, con Platone e soprattutto con Aristotele, ha imposto il dominio della narrazione e ha trattato il dispositivo della descrizione con diffidenza. Comprendere il passaggio dal rifiuto della descrizione alla sua emancipazione dalla sudditanza alla diegesi è decisivo perché ne *L'Éducation sentimentale* si registra un'inversione di tendenza, cioè la contrazione dell'elemento diegetico in funzione dell'espansione descrittiva. Questo ha a che fare con una precisa idea di realtà che viene gradualmente affermandosi nel romanzo europeo – un'idea di realtà confusa, slegata da strutture gerarchiche e attenta alle sensazioni e alla riproduzione non didascaliche delle emozioni. Svalutare la descrizione aveva lo scopo di enfatizzare la centralità del soggetto umano, dell'ambito della prassi e della progettualità, ma se il soggetto perde qualsiasi rilievo drammatico, vive uno “scollamento fra la sfera privata e soggettiva e quella pubblica e oggettiva”, che si traduce in “una crisi della volontà e in un'altra scissione irreparabile: quella fra intenti e loro realizzazione”<sup>111</sup>, allora narrare le azioni non diventa più così decisivo.

Nella mentalità del classicismo francese, spiega Tortonese, la descrizione viene accusata di funzionare come il luogo della sovrabbondanza, dove si eccede nel mettere in serie (potenzialmente senza limiti) dettagli particolareggiati, bloccando la fluidità della comunicazione con il lettore. Durante la stagione illuminista, la preoccupazione dei teorici (in particolare di Diderot, l'abate Mallet e Jaucourt) è quella di neutralizzare quei dispositivi che impediscono la mappatura gnoseologica dell'oggetto da esaminare, compito della definizione (filosofica). La descrizione è il regno dell'accidentale, degli attributi circostanziali, incapace com'è di penetrare l'essenza delle cose, che si limita a enumerare<sup>112</sup>. Ma, pur compromessa da questo *deficit* conoscitivo e categoriale, essa permette di cogliere da vicino la singolarità individuale e, scoprono piano piano gli illuministi, di suscitare mediante il piacere una certa emozione nel lettore. Jaucourt accetta la descrizione a patto che “essa apra un'ampia prospettiva su luoghi piacevoli [...] e che lasci intervenire l'immaginazione”<sup>113</sup>. La definizione è sempre al primo posto, ma si comincia a

---

<sup>111</sup> R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 76.

<sup>112</sup> “La descrizione non fa «conoscere a fondo», resta sulla superficie delle cose, proprio perché non è in grado di rappresentarne il meccanismo interno. Inoltre, sembra incapace della minima categorizzazione.”, P. Tortonese, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Carocci, Roma 2023, p. 99.

<sup>113</sup> Ivi, p. 100.

riconoscere alla descrizione la capacità di *interessare* l'anima del lettore. Dal punto di vista della teoria letteraria, si concede che la descrizione entri nel racconto per precisare le coordinate spazio-temporali entro le quali si sviluppa l'azione, ma appunto essa rimane subordinata alla priorità diegetica dell'azione. Se, infatti, si descrive per il puro gusto di descrivere, senza correlare la descrizione all'azione, essa diviene insignificante perché “perde l'aggancio con una finalità di conoscenza che solo l'organizzazione drammatica, nelle sue varie forme, può garantire”<sup>114</sup>. Il giudizio negativo sulla descrizione prosegue persino con il promotore del realismo pittorico e letterario, Champfleury, che attribuisce alla pittura il monopolio sulla descrizione, o meglio, la capacità di sfruttare la potenzialità espressiva della descrizione (“un ritratto dipinto mostra chiaramente se una donna è bella o brutta”), mentre per *mostrare* un personaggio la letteratura deve narrare “il crescendo delle sue azioni e l'evoluzione del suo stato d'animo nel corso del dramma”<sup>115</sup>. Una svolta importante nella normalizzazione estetica della descrizione si ha quando, con impressionisti e naturalisti, viene saldato il legame tra parola della descrizione e sensazione. Alla sensazione viene riconosciuta una rilevanza primaria nel rapporto tra il soggetto e il mondo; questo però comporta una “riduzione” della realtà al reame delle percezioni soggettive di una singolarità empirica e, al contempo, un depotenziamento della capacità conoscitiva del singolo nei confronti del reale stesso. Tortonese riporta, infatti, il giudizio di Brunetière, secondo il quale “descrizioni e pitture non provano che si sappia scrivere, provano soltanto che si hanno delle sensazioni forti. È a partire dall'espressione delle idee generali che si mette alla prova e si giudica uno scrittore”<sup>116</sup>. Tale giudizio è comunque svalutativo, il fine dell'opera letteraria rimane pur sempre la rappresentazione dell’“uomo in azione”, ma agganciare la descrizione alla sensazione permette, in qualche modo, di allentare la dipendenza dalla diegesi. Quando Sainte-Beuve rimprovera a Flaubert la gratuità di certe descrizioni in *Salammbô*, egli risponde: “Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite, toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action”<sup>117</sup>. La reticenza di Flaubert nell'ammettere che non tutte le descrizioni sono indispensabili all'azione – rigidità che filtra dal traballante argomento dell'influenza “lontana” delle descrizioni sull'azione – dipende dal divieto secolare di concedere una autonomia estetica alla descrizione. Flaubert si sforza di mantenere il nesso tra descrizione e narrazione e di ricondurre il senso della prima al senso della seconda. Ma è difficile concedergli questa fedeltà quando, ad esempio, nel capitolo V della

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 104

<sup>115</sup> J. Champfleury, *Le Réalisme*, Michel Lévy, Paris 1857, p. 100, cit. in P. Tortonese, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola, op.cit.*, p. 112.

<sup>116</sup> F. Brunetière, *Le Roman expérimental*, in “La Revue des deux mondes”, 15 febbraio 1880, oo. 935-47, cit. nel testo di Tortonese, p. 116.

<sup>117</sup> *Lettre à Sainte-Beuve*, 23 décembre 1862, cit. nel testo di Tortonese, p. 125.

seconda parte si legge la descrizione della passeggiata di Frédéric con Louise Roque nel giardino dei Roque a Nogent, descrizione che occupa ben cinque pagine. Come osserva Stefano Agosti, “l’espansione descrittiva contravviene ad ogni regola di economia diegetica”<sup>118</sup>. È vero che la notazione sulla sabbia che scricchiola sotto i passi di Frédéric e Louise viene ripresa a distanza di due pagine, quando il narratore descrive i due giovani mentre raccolgono manciate di arena per poi lasciarle scorrere tra le mani, gesto altamente metaforico perché di lì a poco il sogno di Louise di sposare Frédéric verrà infranto dall’incapacità di questi a prestare fede a un progetto esistenziale; tuttavia, non si vede quale possa essere l’utilità ai fini dell’azione narrativa di attivare, subito dopo la prima occorrenza di “sabbia”, una lunga sequenza descrittiva che passa in rassegna la ramificazione della Senna nei pressi di Nogent, gli insetti che scivolano sull’acqua del fiume, la varia e multicolore vegetazione che lì cresce (fiori, ortaggi, alberi), le rovine delle statue di gesso che ornano quel luogo, considerato “une folie”<sup>119</sup> all’epoca del Direttorio.

*L’Éducation sentimentale* pullula di descrizioni di dettagli visivi, olfattivi, tattili sugli abiti e gli accessori dei personaggi. La loro funzionalità rispetto all’azione dei personaggi è minima, o meglio, assume il suo senso pieno quando viene correlata alla capacità di apprensione sensoriale e conoscitiva del protagonista. Frédéric non agisce, è un anti-eroe che rimane passivo e vive la propria esistenza lasciandosi trascinare dalle occasioni perdute; ciò che gli rimane da fare è osservare la realtà e sovrainvestirla di sogni e *rêveries*. Come abbiamo già visto per la visione dal buco della serratura, questa “riscrittura” del reale è carica di desiderio e si struttura come una scomposizione sensoriale che non riesce mai a ricostituire l’oggetto della visione nella sua completezza. Lo sguardo di Frédéric si sofferma su porzioni minimali del reale, che divengono così feticizzate. Come spiega Peter Brooks, il feticismo consiste in un “investment of accessory and ancillary objects—objects metonymically associated with the body—with desire”<sup>120</sup> e, nella prosa di Flaubert (Brooks considera perlopiù *Madame Bovary*, ma ciò vale anche per *L’Éducation sentimentale*), questa tendenza scopica costituisce uno dei modi principali “in which things are invested with meaning”<sup>121</sup>. La descrizione – anche quella che, nella prospettiva classicista apparirebbe come la più superflua e nociva, cioè quella degli abiti e degli accessori – può non essere immediatamente funzionale allo sviluppo diegetico, ma diviene cionondimeno una delle modalità espressive privilegiate per veicolare il senso. Come vedremo

---

<sup>118</sup> S. Agosti, *Come leggere L’Éducation sentimentale*, in G. Flaubert, *L’educazione sentimentale*, Feltrinelli, Milano 2018, pp. VII-XXXV, p. X. Un modo per giustificare l’espansione descrittiva è assumere queste digressioni come sintomatiche di un piano più profondo dell’opera, una dimensione nella quale i rapporti dei personaggi tra loro e con l’ambiente, urbano e naturale, monumentale e oggettuale, sono intrecciati a livello simbolico. Per questa ragione, Agosti sostiene che il romanzo obbedisca ad “altre leggi” rispetto a quelle che governano la diegesi.

<sup>119</sup> ES 291-292. “Folie” sta per “luogo di delizia”, “ricca dimora di piacere”.

<sup>120</sup> P. Brooks, *Realist Vision*, Yale University Press, New Heaven 2005, p. 56.

<sup>121</sup> Ivi, p. 57.

nel Terzo capitolo, dedicato agli oggetti, un accessorio in particolare, il *coffret* di Mme Arnoux, è al centro di una serie di slittamenti significativi, che toccano i nodi strutturali più profondi de *L'Éducation sentimentale*.

La descrizione dei dettagli oggettuali nell'orditura del testo ha un triplice effetto. In primo luogo dà la misura del procedimento di conoscenza del mondo di Frédéric e ci dice, conseguentemente, qualcosa sull'immagine del mondo di cui dispone il protagonista: il mondo si è improvvisamente ristretto al buco di una serratura<sup>122</sup>. Questo restringimento scopico costringe Frédéric a passare di scansione sensoriale in scansione sensoriale, investito dalle ondate del desiderio e mai in possesso di una visione panoramica, chiara e controllabile.

In secondo luogo, si assiste a un "foregrounding of the thinginess of the world". Il mondo si spoglia delle qualità immateriali e di quei caratteri del "rango", tanto Ancien Régime, che perdono la propria essenzialità nell'economia della vita borghese, straripante di oggetti d'ogni foggia<sup>123</sup>. La concretezza oggettuale guadagna, quindi, il primo posto. Questo mutamento epocale, vedremo nel Secondo e Terzo capitolo, ha un legame specifico con la vita desiderativa del singolo nonché un impatto decisivo nella struttura generale della sua psiche.

Infine, se il tutto non è più intelligibile perché il cosmo è franto, l'unica forma di totalità rimasta è, secondo Roman Jakobson, ripreso da Brooks, quella della combinazione cumulativa di dettagli e rappresentazioni parziali<sup>124</sup>. Un confronto con la prosa balzachiana renderà questo concetto più comprensibile. Brooks attribuisce agli oggetti descritti da Balzac una funzione deittica, nella misura in cui "they point to character traits of those people who wear them, live amid them, endure them"<sup>125</sup>. Ci vengono presentati attraverso il loro valore di mercato o la rilevanza sentimentale e psichica che rivestono per i personaggi. Per questo motivo il loro significato è immediatamente decifrabile e, al contempo, forniscono

---

<sup>122</sup>L'elemento della prospettiva ristretta, dello sguardo che spia, che non può allargarsi troppo va collegato a quanto dice Bachtin a proposito della vita privata nel romanzo. Come ricorda Franco Moretti, mentre Hegel nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* stabilisce che "la considerazione storica" è ben prodotta solo da personaggi altolocati perché "Solo quando si è in alto si può avere una giusta visione delle cose, non quando si è data un'occhiata dal basso, attraverso uno stretto spiraglio, Bachtin sostiene invece che "A differenza della vita pubblica, la vita squisitamente privata che [entra] nel romanzo è per sua natura *chiusa*: la si poteva conoscere soltanto spiando e origliando", Le citazioni provengono da F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 120.

<sup>123</sup> Le qualità immateriali, vere protagoniste dell'epica, non spariscono del tutto, ma perdono la loro centralità narrativa. Esse ritornano nell'estetica vittoriana, come ha mostrato Moretti, a livello simbolico, come ideali mediante cui nobilitare la provenienza "middle class". Cfr.: F. Moretti, *Il borghese*, Einaudi, Torino 2019.

<sup>124</sup> Qui Brooks riprende la tesi di Roman Jakobson nel celebre *Saggi di linguistica generale*: "Roman Jakobson in a famous essay claimed that while lyric poetry is characterized by the trope of metaphor, narrative prose of the realist mode is characterized by metonymy: the use of details, of partial representations, the creation of totalities of meaning only through the accumulation of details along the "axis of combination.", Ivi, p. 58.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

delle chiavi per leggere il mondo nel quale compaiono. Questo spinge il critico americano a definirli delle "sineddoci", cioè "parts that stand for an intelligible whole"<sup>126</sup>. Gli oggetti in Flaubert sono, invece, soltanto delle "apparent synecdoches" perché, se è vero che il tratto della parzialità è conservato, quello che manca è il tutto cui dovrebbero rimandare, un tutto che è "never given, never quite achieved"<sup>127</sup>. Pertanto, gli oggetti in Flaubert non rinviano a nient'altro che a sé stessi, il loro significato dipende dal loro stesso darsi, lì, in quel momento. L'immagine del mondo che ci restituisce la prosa di Flaubert è, quindi, un mondo strutturalmente incapace di "cohere in the novel", come se ciò che di significativo vi fosse in esso fosse dato soltanto dalle parti in cui si frantuma<sup>128</sup>. Il ballo in maschera *chez* Rosanette, che richiama la festa sfrenata data dal banchiere Taillefer ne *La peau de chagrin* di Balzac<sup>129</sup>, mostra bene che l'unico principio che tiene uniti gli oggetti descritti è l'essere "things which might be seen"<sup>130</sup>:

Frédéric fut d'abord ébloui par les lumières ; il n'aperçut que de la soie, du velours, des épaules nues, une masse de couleurs qui se balançait aux sons d'un orchestre caché par des verdure, entre des murailles tendues de soie jaune, avec des portraits au pastel, çà et là, et des torchères de cristal en style Louis XVI. De hautes lampes, dont les globes dépolis ressemblaient à des boules de neige, dominaient des corbeilles de fleurs, posées sur des consoles, dans les coins ; – et, en face, après une seconde pièce plus petite, on distinguait, dans une troisième, un lit à colonnes torses, ayant une glace de Venise à son chevet<sup>131</sup>.

Culler osserva che in questo passo le frasi ci guidano da un oggetto all'altro sulla base di un criterio di continuità spaziale. Il lettore salta di predicato in predicato alla ricerca di un significato pregnante, ma non riesce a trovarlo perché l'accumulo di dettagli materiali produce un effetto di stordimento percettivo, che impedisce di cogliere "neither the magnificence nor the tawdriness of the gathering". Questa tecnica descrittiva permette, sì, al lettore di stare in consonanza con quanto doveva *sente* Frédéric, ma non è interamente volta a riprodurre la prospettiva visiva di Frédéric. Come avrebbe potuto Frédéric osservare e raccogliere un tale eccesso di dettagli, e con una tale precisione semantica? La sovrabbondanza non *mima* la realtà secondo Frédéric, ma è una strategia testuale di Flaubert, il cui obiettivo, secondo Culler, è proprio quello di differire il significato. Il lettore è sollecitato a ricercare il significato della scena nella concretezza

---

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Ibidem*. Cfr. Culler, *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, *op.cit.*, p. 79: "[Per Balzac] there is a nice fit between the world and language and for whom, therefore, the visual is always material for knowledge, a flesh that can be made word through his mediation. Everything is subject to thematic elaboration and nothing need escape him. But here in Flaubert we can witness the escape; flesh made word is singularly grotesque, with all the flaws of incomplete metamorphosis. There is none of the existential coziness, derived from a faith in the intelligibility of the world, which reassures the readers of Balzac's descriptions: only an emptiness, in the guise of linguistic despair."

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Cfr. Brombert, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, *op.cit.*, p. 161.

<sup>130</sup> J. Culler, *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, *op.cit.*, p. 81.

<sup>131</sup> ES 136.

degli oggetti materiali mostrati, ma il testo è costruito in un modo tale che questa aspettativa di senso si perde in un susseguirsi di dettagli che inevitabilmente “turn out to be dead ends”<sup>132</sup>. Se c’è, il significato è vuoto. E se vogliamo caricare la scena di un sovrasenso simbolico, ci scontriamo con la resistenza ottusa di questo vuoto. A differenza di Balzac, che introduce un principio di intelligibilità persino nel caos, nel quale ritiene possibile ricavare comunque un significato e delle “thematic patterns”<sup>133</sup>, in Flaubert, secondo Culler, “not only is the production of meaning delayed or arrested, but the ironic distancing repeatedly suggests that such interpretive operations are made possible only by codes constructed of social clichés and empty imaginative syntheses.”<sup>134</sup>. Nella scena del ballo in maschera a casa di Rosanette, Frédéric osserva la variegata popolazione femminile che anima il ballo e sogna di abbracciare la languida Polacca su una slitta che corre lungo una pianura innevata, di rilassarsi in uno chalet fronte lago con la Svizzera, di scambiare passionali effusioni con la Baccante dentro boschetti di oleandri, di stropicciare lo scialle della Pescivendola in un giro di bevute...

Questo elenco di categorie non è altro che una serie di *clichés* romantici utili a Flaubert per ironizzare sulla veste inevitabilmente stereotipata che assumono le *rêveries* di Frédéric e, in generale, il desiderio umano quando cerca una forma concreta. Una volta espresso, cioè una volta conquistata una forma, il desiderio perde la propria carica e diviene stupido, irrilevante, triviale. Ciò dipende dal fatto che il bisogno di forma si scontra con la imperfettibilità di questa stessa forma. Per Culler l’ironia che investe le fantasticherie di Frédéric si estende anche ai tentativi interpretativi dei lettori:

And since the categories evoked are but the result of so many clichés, the irony cannot avoid attaching, in some degree, to anyone who attempts analogous readings of ‘the varieties of voluptuousness’, for the cliché is nothing other than a socially defined category of the real<sup>135</sup>.

La descrizione, in Flaubert, porta con sé sia una quota di sovversione drammatica perché mette all’angolo la componente diegetica, sia una quota di sovversione epistemologica perché rivela la natura parziale e sociale delle categorie con cui interpretiamo la realtà. La descrizione stimola nei lettori il fisiologico bisogno di elaborare delle interpretazioni del mondo, ma al contempo rende evidente che si tratta per l’appunto di mere interpretazioni, soggette all’arbitrarietà. In *Bouvard et Pécuchet* Flaubert porta alle estreme conseguenze la scoperta della parzialità delle interpretazioni, narrando le vicende grottesche dei due

---

<sup>132</sup> Ivi, p. 82.

<sup>133</sup> Ivi, p. 87.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> J. Culler, *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, op.cit., p. 85.

scrivani che, grazie ad una incontenibile tendenza ad appassionarsi di ogni argomento, tentano di divenire esperti di qualsiasi ambito del sapere umano, con esiti fallimentari tragicomici. In *Un coeur simple*, invece, l'ottusa semplicità della serva Félicité e il suo mutismo finale sembrano indicare che la rappresentazione del mondo è, in fin dei conti, uno scontro impari con il reale, imprevedibile e incomprensibile, disomogeneo e mancante di unità. Per queste ragioni, Gérard Genette ha parlato di una propensione del testo flaubertiano al silenzio<sup>136</sup>. Ma l'*ouvrage* di Flaubert, e in particolare *L'Éducation* fa anche altro, cioè è il primo esempio di “dédramatisation” o “déromanticisation” del romanzo, “par où commencerait toute la littérature moderne”<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup>Cfr.: G. Genette, *Silences de Flaubert*, in *Figures I*, Seuil, «Points», Paris 1966, pp. 223-243.

<sup>137</sup> Ivi, p. 243.

## Secondo Capitolo

### I. Il cosmo è imploso

Quando i romanzieri, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, scrivono, scrivono di una realtà collassata su sé stessa, privata di un apparato strutturale che la possa sostenere. Sono saltati gli *a priori* teoretici e morali che, nella prima modernità, con Descartes, fino a Hegel e Fichte avevano svolto una funzione di sintesi, astrazione e governo dell'esperienza, ma anche della complessità politica. I romanzi della modernità narrano di una "vita orfana della totalità"<sup>138</sup>, caratterizzata da una irrisolvibile incompiutezza, da un senso di smarrimento e dissoluzione, di eclissi.

Dal punto di vista teoretico, la crisi si è aperta quando ci si è accorti che *sotto* le maglie rigide dei sistemi e dei concetti fluiva qualcosa di incontrollabile e incompatibile con i sistemi stessi: la vita, il reale, "esattamente quanto si fa beffe della logica, della filosofia e di ogni sapere che ordina, sistema, prevede"<sup>139</sup>. Il pensiero non può espugnare le contraddizioni della vita; se lo fa, esse ritornano prepotentemente sotto altra forma, come ha dimostrato la psicoanalisi.

In questa epoca liminare si assiste al progressivo volgere al crepuscolo degli dèi: proprio quando le scienze si specializzano, dividendosi in settori, proprio quando nascono le scienze sociali e la psicoanalisi, filosofia e letteratura scoprono il paradosso di fondo sopra il quale si costruiscono questi discorsi sistematici, cioè la natura concettuale del senso e dei fondamenti, e l'autentico *Grund* di caoticità che queste nozioni tentano di disciplinare.

Chi, forse, ha scrutato più a lungo e più nel profondo in questa crisi lacerante, con le conseguenze fatali che tutti conosciamo, è stato Friedrich Nietzsche. È noto l'aforisma 146 di *Al di là del bene e del male* (1886), nel quale il filosofo tedesco scrive:

Chi lotta contro i mostri ("Ungeheuer") deve guardarsi di non diventare, così facendo, un mostro. E se tu scruterai a lungo in un abisso ("Abgrund"), anche l'abisso scruterà dentro di te<sup>140</sup>.

---

<sup>138</sup> C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 2014, p. 3.

<sup>139</sup> A. Berardinelli, "L'incontro con la realtà", in (a cura di) F. Moretti, *Il romanzo. Le forme*, vol. II, Einaudi, Torino, pp. 341-381, p. 372.

<sup>140</sup> F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male. Opere, vol. IV*, Adelphi, Torino 1972, p. 79. Carlo Ginzburg ha collegato la *forma* testuale dell'aforisma, parziale, lampeggiante, evocativo con la crisi del pensiero sistematico. Ciò che, secondo lo storico, emerge è un paradigma indiziario che coinvolge filosofia (da Nietzsche e Adorno), letteratura (Proust) e psicoanalisi: "Una disciplina

L'abisso è il nulla spaventoso su cui si sono eretti i sistemi metafisici allo scopo di censurare l'insopportabilità di quella insensatezza<sup>141</sup>. L'idea dell'abisso non si configura né in forma assiomatica né in forma deduttiva, giacché si posiziona oltre gli schemi concettuali e le procedure tecniche che regolamentano lo statuto di verità, primo fra tutti il *principio di non contraddizione*, messo a punto proprio per orientare l'individuo nel territorio oscuro e ignoto del non senso, del non pensiero. Nietzsche riconosce nell'armamentario filosofico tradizionale una forma di difesa fisiologica nei confronti di questa sensazione sinistra e inquietante; al contempo tale strategia difensiva ha finito per imbrigliare in forme calcificate il flusso traboccante dell'esistenza, che per l'appunto contempla nella sua variegatezza anche gli elementi ctoni, bui, inquietanti che nascono nell'abisso. Con le parole di Giangiorgio Pasqualotto, gli attrezzi del mestiere di filosofo sono da intendersi secondo Nietzsche come

solidi strumenti d'orientamento, [...] bussole infallibili con cui la filosofia si è addentrata nei territori più bui ed insidiosi della coscienza e dell'esperienza: con esso si sono trovate stelle polari anche negli intrichi della morale, anche nei segreti dell'arte, anche nei misteri della religione; con esso la ragione ha raggiunto la presunzione — fondata sulla paura — di poter metter mano sulle cose più nascoste senza subirne l'ombra, di poter inoltrarsi nelle

---

come la psicoanalisi si è costituita, come abbiamo visto, attorno all'ipotesi che particolari apparentemente trascurabili potessero rivelare fenomeni profondi di notevole portata. La decadenza del pensiero sistematico è stata accompagnata dalla fortuna del pensiero aforistico - da Nietzsche a Adorno. Il termine stesso «aforistico» è rivelatore. (È un indizio, un sintomo, una spia: dal paradigma non si esce). Aforismi era infatti il titolo di un'opera famosa di Ippocrate. Nel Seicento cominciarono a uscire raccolte di Aforismi politici. La letteratura aforistica è per definizione un tentativo di formulare giudizi sull'uomo e sulla società sulla base di sintomi, di indizi: un uomo e una società che sono malati, in crisi. E anche «crisi» è un termine medico, ippocratico. Si può dimostrare agevolmente che il più grande romanzo del nostro tempo - *La Recherche* - è costruito secondo un rigoroso paradigma indiziario", C. Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in A. Gargani, *La crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979, pp. 57-106, pp. 91-92. Il paradigma indiziario offre una modalità alternativa di indagine della realtà rispetto alla metodologia quantitativa delle scienze naturali (per Ginzburg da Galileo in poi), il cui rigore è troppo poco elastico, "irraggiungibile ma anche indesiderabile" quando si prendono in considerazione tipi di esperienze che non si prestano alla quantificazione e la cui peculiarità viene annullata a contatto con il linguaggio formalizzante, cioè "situazioni in cui l'unicità e insostituibilità dei dati è, agli occhi delle persone implicate, decisiva", p. 92, come accade nell'amore. Viene in mente una riflessione di Maurice Merleau-Ponty sul colore rosso. Il rosso è riducibile a una certa variazione di lunghezza d'onda della luce? Sì, certamente. Ma è soltanto questo? Forse no: "[...] ce rouge n'est ce qu'il est qu'en se reliant de sa place à d'autres rouges autour de lui, avec lesquels il fait constellation, ou d'autres couleurs qu'il domine ou qui le dominant, qu'il attire ou qui l'attirent, qu'il repousse ou qui le repoussent. Bref, c'est un certain noeud dans la trame du simultané et du successif. C'est une concrétion de la visibilité, ce n'est pas un atome. À plus forte raison, la robe rouge tient-elle de toutes ses fibres au tissu du visible, et, par lui, à un tissu d'être invisible. Ponctuation dans le champ des choses rouges, qui comprend les tuiles des toits, le drapeau des gardes-barrières et de la Révolution, certains terrains près d'Aix ou à Madagascar, elle l'est aussi dans celui des robes rouges, qui comprend, avec des robes des femmes, des robes de professeurs, d'évêques et d'avocats généraux, et aussi dans celui des parures et celui des uniformes. Et son rouge, à la lettre, n'est pas le même, selon qu'il paraît dans une constellation ou dans l'autre, selon que précipite en lui la pure essence de la Révolution de 1917, ou celle de l'éternel féminin, ou celle de l'accusateur public, ou celle des Tziganes, vêtus à la hussarde, qui régnaient il y a vingt-cinq ans sur une brasserie des Champs-Élysées. Un certain rouge, c'est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires.", M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1979, pp. 178-179.

<sup>141</sup>"Il contributo che F. Nietzsche ha dato al pensiero moderno consiste appunto nel fatto che egli ci ha posto di fronte a una fattualità priva di senso. Sono gli uomini, come prodotti della natura, che conferiscono un senso al mondo.", N. Badaloni, *Ragione e mutamento*, in A. Gargani, *La crisi della ragione, op.cit.*, pp. 243-277, p. 275.

zone più terribili della coscienza senza uscirne sconvolta, di poter giudicare ogni azione senza subirne contraccolpi, di poter calcolare e stabilire ogni processo senza venirne coinvolta<sup>142</sup>.

La superbia iper-giudicante della filosofia la rende, di fatto, cieca nei confronti della sua stessa limitatezza, cioè delle antinomie che ospita in sé, dell'artigianalità dei suoi metodi, e del proprio statuto di *forma* che cerca di governare un *contenuto*, la vita, che invece le sfugge da tutte le parti<sup>143</sup>. In più luoghi della sua opera, Nietzsche dichiara il suo rifiuto per tutti gli assoluti, che rendono sterile e paralizzano il rapporto della conoscenza con la vita, che al contrario *può essere* mobile, variegato e arricchente, quando lo si lasci libero di prodursi nelle modalità giocose di un pensiero senza fondamenti.

Come sottolinea Claudio Magris, infatti, per Nietzsche un pensiero che si voglia unitario, cristallino e privo di contraddizioni, è un pensiero posseduto da un "impulso al dominio", che progetta di "dominare la pluralità della vita e tenerla sotto il controllo dell'uniformità, soffocando ogni diversità"<sup>144</sup>. Il passo nietzscheano cui fa riferimento Magris è contenuto ne *La nascita della tragedia*, pubblicata nel 1876, ma terminata già nel 1870-1871<sup>145</sup>, quindi di pochi anni successiva a *L'Éducation sentimentale* (1869), dove Nietzsche riconduce alla figura totemica di Socrate la tensione sistematizzante del pensiero razionale, che, forte del principio di causalità, si illude di poter giungere "fin nei più profondi abissi dell'essere" ("*bis in die tiefsten Abgründe des Seins*"), per conoscerlo e addirittura correggerlo. Nietzsche sovrappone, poi, questa lettura di Socrate come colui che per primo avverte l'"istinto della scienza" ("*Instinkt des Wissenschaft*"), alla figura di "*Socrate morente*", collegando così l'illusione della razionalità all'inevitabile destino di mortalità che ci attende in quanto esseri finiti. La scienza si è strutturata come tale, cioè come bisogno di

---

<sup>142</sup> G. Pasqualotto, *Nietzsche, o dell'ermeneutica interminabile*, in *Id., Scritti su Nietzsche*, FrancoAngeli, Milano 1998, pp. 9-52, p. 20.

<sup>143</sup> Nella sua interpretazione del pensiero nietzscheano, Pasqualotto mostra che, inoltre, la filosofia (ma forse ogni forma di sapere formalizzato) si struttura retoricamente con l'obiettivo di *stupire* e catturare l'attenzione di un pubblico. Cfr.: "La filosofia che nasce con lo stupore davanti al mondo, cresce con il voler stupire il mondo: comincia con il meravigliarsi, continua con il desiderio di meravigliare. All'ingenuo stupore di fronte all'ignoto subentra il piacere del noto e il desiderio di esibirlo. Se la meraviglia è la causa prima del filosofare, la volontà di meravigliare è uno dei suoi fini ultimi. Se ciò è vero, si può dire che la ricerca della fama è una variabile dipendente della volontà di sapere; a questa ricerca hanno contribuito in modo determinante due «tecniche» utilizzate da quasi tutti i pensatori: quella dell'imitazione e quella della critica.", G. Pasqualotto, *Nietzsche, o dell'ermeneutica interminabile*, in *Id., Scritti su Nietzsche, op.cit.*, pp. 17-18.

<sup>144</sup> C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna, op.cit.*, p. 5.

<sup>145</sup> Nel *Tentativo di autocritica*, una "tardiva prefazione (o epilogo)" che Nietzsche appone al testo posteriormente, si legge: "Qualunque cosa possa esserci stata alla base di questo problematico libro, deve essere stata una questione di prim'ordine, piena di fascino, e inoltre una questione profondamente personale: ne è testimonianza il tempo in cui esso nacque, nonostante il quale esso nacque, il tempo emozionante della guerra franco-tedesca del 1870-71. Mentre i tuoni della battaglia di Wörth trascorrevano sull'Europa, l'almanaccatore e amante di enigmi, a cui toccò in sorte la paternità di questo libro, se ne stava da qualche parte in un angolo delle Alpi, sprofondato nei pensieri e negli enigmi, per conseguenza molto preoccupato e insieme libero da preoccupazioni, e metteva in iscritto i suoi pensieri sui Greci, - nocciolo del libro stravagante, difficilmente accessibile, a cui è dedicata questa tardiva prefazione (o epilogo).", F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Torino 2008, p. 3.

conoscere, classificare, modificare l'essere, perché ciò attutisce e depotenzia, mettendolo tra parentesi, il terrore inclassificabile della morte. Lo scopo ultimo della scienza è quello di rendere comprensibile ciò che, in realtà, sfugge da ogni giustificazione, cioè l'esistenza umana e il suo intrinseco destino di caducità:

Guardiamo ora Socrate alla luce di questo pensiero: egli ci appare come il primo che, seguendo quell'istinto della scienza, seppe non solo vivere, ma anche – ciò che è di gran lunga di più – morire; e perciò l'immagine di *Socrate morente*, come dell'uomo sottratto dal sapere e dai ragionamenti alla paura della morte, è l'insegna che, sopra la porta d'entrata della scienza, sta a ricordare a ognuno la destinazione di essa, che è quella di far apparire l'esistenza comprensibile e pertanto giustificata<sup>146</sup>.

Non si tratta di destituire di valore le scienze, ma di vederle per quel che sono, ovvero sistemi discorsivi elaborati dagli esseri umani per rendere ragione del funzionamento della vita e del mondo.

Nietzsche propone un pensiero *nuovo* – “questa avventura tra costellazioni di forme in continua trasformazione è propriamente ciò che costituisce la gaia scienza, ossia una scienza che non si pone e non subisce alcun fine né alcun dovere, che nulla deve dimostrare ma tutto può descrivere, che nulla deve penetrare, ma tutto può attraversare”<sup>147</sup> –, che richiede una forza e una fermezza inaudite proprio perché l'intelletto umano è abituato alle maglie rigide, ma confortanti, del pensiero per concetti e per astrazioni. Su quali sentieri si avventura questo pensiero? In *Al di là del bene e del male*, pochi aforismi dopo il testo sull'abisso, Nietzsche indica nell' “obiezione”, nel “saltare di lato”, nella “gaia diffidenza”, nel “piacere delle beffa” i “segni di salute” del pensiero, mentre “tutto ciò che è assoluto appartiene alla patologia”<sup>148</sup>. Il pensiero è patologico quando fa uso di strumenti di contenimento della vita (“grande colombario dei concetti — cimitero delle intuizioni”<sup>149</sup>), che rivelano tutta la loro *pochezza* quando ci si pone nello stato conoscitivo opposto, quello che invece di arrestare, permette di *sentire* la “sovrabbondanza della vita”<sup>150</sup>, la sua forza dirompente e la sua carica in eccesso. I concetti metafisici (essere, soggetto, oggetto, fondamento, sostanza, causa, fine...) sono stati, dice Pasqualotto, “funzioni utili alla sopravvivenza”, di cui Nietzsche

---

<sup>146</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, op.cit., p. 101. Commenta Giangiorgio Pasqualotto che “La colossale edificazione condotta dalla filosofia occidentale attorno e sul soggetto, l'immenso lavoro che essa ha fatto per costruire sistemi perfetti o anche soltanto coerenti, testimonia di un bisogno irrefrenabile di sicurezza, di protezione, di un sapersi interni ad un organismo anche soltanto logicamente regolato e regolare. Il razionalismo della «coscienza europea» ha tentato di usare l'atomo-soggetto come fondamento della realtà e della conoscenza del mondo, semplicemente sostituendo, in tal modo, un centro trascendente – Dio – con un centro immanente, più vicino. Sostituendo la teologia con una cosmologia o con un'antropologia, nel «migliore» dei casi, con una gnoseologia sensista. Il sistema di certezze e di valori rimaneva pur sempre un sistema, una «casa» sicura, ancorché sempre più nuova, e sempre più laica.”, G. Pasqualotto, *Saggi su Nietzsche*, FrancoAngeli, Milano 1998, p. 137.

<sup>147</sup> Ivi, pp. 33-34.

<sup>148</sup> F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male. Opere, vol. IV, op. cit.*, aforisma 154, p. 79.

<sup>149</sup> F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, p. 368, cit. in G. Pasqualotto, *Nietzsche, o dell'ermeneutica interminabile*, in *Id., Scritti su Nietzsche, op.cit.*, p. 15.

<sup>150</sup> G. Pasqualotto, *Nietzsche, o dell'ermeneutica interminabile*, in *Id., Scritti su Nietzsche, op.cit.*, p.22.

svela la natura di mere forme o involucri, recipienti “che mai riesc[ono] a contenere l’euberante ricchezza del proprio contenuto”. Cosa rimane di questi strumenti concettuali? Essi vanno trasformati da “entità individuate e determinate” a “universi in espansione”<sup>151</sup>, alberi dalle radici e dalle sporgenze infinite, mappe che si dilatano in ogni direzione.

Come dimostra Mazzoni in *Teoria del romanzo*, il problema che si viene a configurare nella delicata fase di passaggio tra le modalità cinquecentesche e quelle moderne di scrivere romanzi riguarda sia lo statuto del pensiero, cui non viene più riconosciuta alcuna funzione legislativa primaria perché si rivela incapace di contenere il reale, e correlativamente la nozione di verità, che fin dai Greci è ciò che il pensiero va cercando, e che finisce per perdere sostanza e svuotarsi di ogni potere prescrittivo. Nella storia della letteratura questo disallineamento di verità e realtà compare gradualmente, quando ha fine ciò che, come abbiamo visto nel Primo capitolo, Mazzoni chiama il platonismo estetico, formula che assume una sua particolare risonanza dopo aver letto il passo nietzscheano su Socrate. Se il vero non è più il principio che orienta moralmente ed esteticamente la rappresentazione della vita, si aprono narrativamente diverse possibilità. Diviene possibile, per esempio, rappresentare la vita nella sua ricchezza incontenibile (V. Woolf), ma anche cantare il terrore dell’abisso più buio fino a smarrirsi del tutto in esso (C. Baudelaire), o ancora fermarsi sulla superficie e fare un censimento dei sintomi di questo nuovo corso della storia occidentale (G. Flaubert).

L’immagine di un eccesso e di un traboccare della vita al di fuori delle griglie concettuali trova una sua applicazione letteraria in *Mrs Dalloway* (1925), dove Virginia Woolf esplora nuove modalità narrative di trattare le nozioni di realtà e di vita. A costituire la vita e l’oggetto del romanzo che Woolf vuole scrivere è un’idea aconcettuale dell’esistenza: la vita come pulviscolo vorticoso di impressioni, sensazioni, emozioni e ricordi. Clarissa Dalloway non si sente fissata ad un punto (“non qui, qui, qui”) perché è in comunione empatica con tutte le cose che compongono il reale (“diceva che si sentiva ovunque [...]. Lei era tutte quelle cose.). Clarissa prova affinità con gente sconosciuta, “persino con gli alberi, coi granai”; e tale affinità dipende dall’espansione “immensa” del suo lato invisibile, che si propaga e migra in un’altra entità (persona o luogo), consentendo così a una parte di lei di sopravvivere alla morte. Clarissa è ovunque, ma è anche il punto fermo intorno a cui ruotano gli altri personaggi; Clarissa organizza feste per il puro godimento dell’offerta, ma quando riceve gli ospiti sente sé stessa e la realtà che la circonda dematerializzarsi, e in questa irrealtà divenire paradossalmente “più reali”<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Ivi, p. 26.

<sup>152</sup> V. Woolf, *La signora Dalloway*, Feltrinelli, Milano 2017, p.155.

Su questa realtà ondivaga il narratore non può imporre una forma di stabilità: talvolta sono i personaggi a raggiungere, casualmente, una certa quiete<sup>153</sup>, prima di essere afferrati nuovamente dal flusso della vita. Al narratore, poi, non è permesso riprodurre un fatto nel suo svolgimento compiuto, senza intermezzi. Gli eventi scendono in secondo piano rispetto al vissuto dei personaggi e vengono posti ad un livello di puro raccordo o contrappunto rispetto alle impressioni soggettive che fluiscono liberamente<sup>154</sup>.

La strategia autoriale è, dunque, quella di non rinunciare al narratore in terza persona, ma di contaminare la narrazione con un uso insistito del flusso di coscienza e dello stile indiretto libero, ottenendo una resa del reale più aderente alla percezione modernista e generando un effetto di disorientamento nel lettore. Il narratore woolfiano ricorda la presenza anonima e dematerializzata di uno spirito<sup>155</sup>, che presenta la vicenda in termini surreali e trasognati. È uno sguardo ignoto, fugacemente posato sui personaggi, che dispone misteriosamente di una chiave d'accesso all'interiorità dei personaggi, senza però poterne dare una visione completa e soddisfacente<sup>156</sup>. I personaggi rimangono, pertanto, indefinibili, sfuggenti e enigmatici. Ognuno di essi è fatto di plurime parti che non sempre si stabilizzano in un nucleo identitario fisso, tendendo più spesso a contraddirsi, a dissociarsi, e a prendere a turno il sopravvento.

I personaggi di *Mrs Dalloway* sono relativi<sup>157</sup>, nel senso che vivono all'interno e grazie al sistema che li mette in relazione reciproca. Questo però non conferisce loro il potere di decifrare l'altro. Nemmeno i due personaggi a lei più vicini, Peter e Sally, sono in grado di penetrare a fondo e risolvere l'enigma di Clarissa. Peter sembra avere le idee molto chiare sulla donna che ha amato profondamente<sup>158</sup>, come del resto ha un'opinione su tutto<sup>159</sup>, ma per quanto provi a "spiegarsela", inventando teorie per chiarire a se stesso "come potesse essere per molti versi tanto trasparente, per altri impenetrabile [...] lui non poteva che tracciare un vago profilo di Clarissa"<sup>160</sup>. Clarissa è consapevole che tutti si formino un'opinione su di lei,

---

<sup>153</sup> "L'aveva scampata! era completamente libero – come accade quando un'abitudine rovina, e la mente, simile a una fiamma non custodita, si piega e fluttua e sempre sul punto di estinguersi. Da anni non mi sentivo così giovane! pensò Peter, scampato (per un'ora o due, naturalmente) all'essere precisamente ciò che era [...]", Ivi, p. 46.

<sup>154</sup> Forse la sola eccezione è costituita dal suicidio di Septimus, il deuteragonista. *L'escalation* che precede l'epilogo della sua vita è frammentata e presentata dalla prospettiva dell'imminente suicida, ma l'atto e l'avvicinarsi febbrile del dottore e della vicina di casa intorno alla vedova è lasciato per qualche riga alla regia della voce narrante. Subito dopo, il punto di vista torna ad essere soggettivo, concitato e mutevole: è quello di Rezia, che realizza di aver perso Septimus.

<sup>155</sup> La definizione di "spiriti" è di Auerbach. Cfr: E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Vol.II, Einaudi, Torino 2000, p. 314.

<sup>156</sup> "Nessuno sa qualcosa di preciso; si tratta soltanto di supposizioni, di sguardi che qualcuno getta su un altro di cui non riesce a svelare il mistero", *Ibidem*, p. 315.

<sup>157</sup> Per un confronto tra "personaggi relativi" e "personaggi assoluti" si veda. E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

<sup>158</sup> Ivi, pp. 67-70.

<sup>159</sup> "Prendiamo Peter Walsh. Ecco un uomo affascinante, intelligente, che aveva su di tutto le sue idee.", Ivi, p. 114.

<sup>160</sup> Ivi, p. 9.

ma, per quanto questo possa addolorarla, è sempre in grado di svincolarsi dalla fissità del giudizio al quale vorrebbero inchiodarla. Richard e Peter la criticano per le tante feste che organizza; Peter pensa che sia una snob, Richard che sia infantile. “Ma sbagliavano tutti e due. A lei, semplicemente, piaceva la vita”<sup>161</sup>. È la vita stessa, in quanto “miracolo” e “mistero”<sup>162</sup>, a essere imprendibile e a rifuggire concetti e categorie: né la religione di Miss Kilman, né Peter con il suo sapere enciclopedico, possono risolvere l’enigma della pura contingenza e dell’esserci che si staglia sul nulla<sup>163</sup>.

La vita per Clarissa è un mistero, un miracolo che *va scelto* e che si fa più vibrante e arricchente proprio quando tocca l’*Abgrund* della morte. Nelle ultime pagine del romanzo, Clarissa ha bisogno di ricomporsi, quando la notizia del suicidio di Septimus irrompe nella festa che lei ha passato la giornata a tentare di organizzare<sup>164</sup>. La donna prende una pausa dal turbinio del *party*, sale nella sua stanza<sup>165</sup> e si affaccia alla finestra, da dove osserva un’anziana dirimpettaia. Lassù si scatena una lotta tra il desiderio di vita (Clarissa) e quello di morte (Septimus), che per un istante si identificano (“Si sentì proprio come lui – il giovane che si era ucciso”<sup>166</sup>), per poi separarsi in due direzioni opposte: Clarissa sceglie la vita e si avvia verso la festa.

Se la nuova scienza, auspicata da Nietzsche, ha un andamento giocoso, gaio e mobile, perché è l’esito di una *scelta* della vita consapevole e forte, allo stesso tempo, l’atmosfera che così facendo si è liberata è di un freddo raggelante: la privazione dei fondamenti è profondamente terrorizzante. Nietzsche, cioè, sa che i fondamenti e le reti concettuali sono una dimora sicura, edificata proprio per farvi ritorno certo dopo le esplorazioni dell’abisso; ora nei confronti dell’abisso, siamo in modo radicale “heimatlosen”<sup>167</sup>:

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 109.

<sup>162</sup> Ivi, p. 115.

<sup>163</sup> “E il mistero supremo, che la Kilman magari diceva di aver risolto, e così Peter, ma Clarissa sapeva che nessuno dei due aveva neppure la più pallida idea di come risolvere, era semplicemente questo: qui c’è una stanza, là ce n’è un’altra.”, *Ibidem*.

<sup>164</sup> “Un giovane uomo (è quello che Sir William sta raccontando al signor Dalloway) si è ucciso. Era stato in guerra. Oh! pensò Clarissa, nel bel mezzo della mia festa, ecco la morte pensò.”, *Ibidem*., p. 167.

<sup>165</sup> Da notare che la stanza e l’epifania della vecchia signora compaiono già durante la visita di Peter e, come nota Fusini, il lessico utilizzato per denominare l’ambiente di raccoglimento è quello monastico (Clarissa, inoltre, è un nome parlante).

<sup>166</sup> Ivi, p. 169.

<sup>167</sup> Hugo Friedrich scrive che Frédéric riassume il carattere di tutti i personaggi di Flaubert poiché vive in una condizione di “Heimatlosigkeit” rispetto agli accadimenti e alle cose: “Frédéric Moreau hat das Schicksal aller Flaubertschen Gestalten: die Heimatlosigkeit des Menschen gegenüber dem Geschehen und den Dingen”, H. Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1961, p. 132. In effetti, l’immagine della voragine che si spalanca nell’anima di Frédéric, lasciandolo disorientato e in balia della propria confusione emotiva, o tra Frédéric e gli altri personaggi, è un luogo assai comune nel testo de *L’Éducation*. Sul battello per Nogent, Frédéric contempla Mme Arnoux e “Plus il la contemplait, plus il sentait entre elle et lui se creusait des abîmes” (ES 10). Quando Mme Arnoux gli fa comprendere “l’inanité de son espoir”, Frédéric “se sentait perdu comme un homme tombé au fond d’un abîme, qui sait qu’on ne secourra pas et qu’il doit mourir”, ES 234. Nel momento di massima vicinanza tra Frédéric e Marie, il senso di colpa spande intorno a loro un’atmosfera “temporalesca” e i due “se sentaient poussés vers un abîme”, ES 318.

Siamo avversi a tutti gli ideali in cui, perfino in questa fragile, già frantumata età di trapasso, qualcuno potrebbe ancora sentirsi come a casa propria; per quanto riguarda le “realtà” di questi ideali, non crediamo che esse abbiano *durata*. Il ghiaccio che oggi ancora ci sta sostenendo si è già molto assottigliato: soffia il vento australe, noi stessi, noi senza patria, siamo qualcosa che infrange il ghiaccio e le altre “realtà” troppo sottili...<sup>168</sup>

L’eccezionalità di Nietzsche è tale che, anche senza avere contezza del lavoro di destrutturazione della metafisica e di rifondazione della scienza che abbiamo sommariamente ripercorso, l’aforisma sull’abisso trova comunque un modo per parlarci e fare senso. L’abisso è qualcosa che *sentiamo* in forma aconcettuale in quanto esseri umani: è un’immagine polivalente e caleidoscopica, che si presta a rappresentare molteplici situazioni umane. *In primis*, come dicevamo, rinvia a quell’esperienza della finitudine e della caducità che ci è *incomprendibile* nella sua natura paradossale, ma a contatto con la quale la risposta primaria è una paura raggelante – per elaborare la quale edificiamo spiegazioni, sistemi metafisici e *idées reçues*. Nietzsche ha, per così dire, saggiato la temperatura della sua epoca e non c’è da stupirsi se il grande brivido che suscita lo stare senza dimora dinanzi all’abisso e all’aria aperta, sferzati dal vento gelido della vita, sono esperienze che ritroviamo per esempio in Baudelaire. Nella poesia dei *Fleurs du mal* intitolata *Le Gouffre* ricorrono il medesimo terrore panico e la medesima immagine dell’abisso:

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.  
— Hélas! tout est abîme, — action, désir, rêve,  
parole! Et sur mon poil qui tout droit se relève  
mainte fois de la Peur je sens passer le vent.  
En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,  
le silence, l’espace affreux et captivant...  
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant  
dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.  
J’ai peur du sommeil comme on a peur d’un grand trou,  
tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;  
je ne vois qu’infini par toutes les fenêtres,  
et mon esprit, toujours du vertige hanté,  
jalouse du néant l’insensibilité.  
— Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!<sup>169</sup>

L’abisso baudelairiano è dotato di una mobilità senza riposo, condizione che si trasmette all’individuo che lo osserva (Blaise Pascal si muove assieme all’abisso che osserva). Nella sua voragine – profonda, silenziosa, spaventosa, orrenda, “captivant” – vengono inghiottite le coordinate usuali che guidano la vita del singolo: l’azione, il desiderio, il sogno e la parola. Il buio terrorizzante non rende possibile

<sup>168</sup> F. Nietzsche, *La gaia scienza e gli Idilli di Messina*, Adelphi, Torino 2011, aforisma 377, p.312.

<sup>169</sup> C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Flammarion, Paris 1991, p. 236.

nessuna forma di orientamento, sicché l'individuo che ne fa esperienza sente un orrore "vago", non misurabile, indefinito. L'indeterminatezza si espande a dismisura quando il soggetto guarda *dentro* le cornici ("les fenêtres"), cioè le maglie concettuali che cercano di trattenere invano l'abisso, che infatti fuoriesce mostruosamente, proiettando immagini di infinito che provocano un senso di vertigine. Nella conclusione disperante, Baudelaire evoca precisamente ciò che, fino ad allora, era riuscito a contenere quell'orrore traboccante, cioè le scienze del determinabile (la matematica e le scienze che si occupano degli esseri – scienze umane o naturali che siano), ma le cui metodologie, una volta guardato nell'abisso, si sgretolano senza speranza.

Se Woolf si è posizionata sul versante "vivifico" della crisi dei fondamenti e Baudelaire vi si è inabissato, Flaubert ha percorso un'altra via. Ha preferito esplorare e rappresentare l'aspetto più sconsolato e deprimente della scoperta del non senso dell'esistenza, rimanendo però sempre sulla superficie, senza cioè sprofondamenti narrativi drammatici (esistenziali, quelli sì). *L'Éducation sentimentale* illustra, nel suo monotono scorrere esasperante, la perdita di quei punti di riferimento che tradizionalmente sono stati capaci di coagulare il corso sonnolento dell'esistenza in lampi di senso. L'insensatezza ricopre ora ogni ambito del *rappresentabile*: la capacità percettiva del singolo si frammenta, così come la sua lungimiranza cognitiva subisce ostacoli e *raccourcis* debilitanti e il decorso storico perde rilevanza etica e politica. Non rimangono che le gabbie rassicuranti, ma limitanti, dei dispositivi discorsivi: le *idées reçues*, le *rêveries* romantiche, i sofismi giornalistici, i ricordi di esperienze non vissute. La stessa esigenza di stabilità e rassicurazione di fronte a una realtà troppo complessa e incoerente, che secondo Nietzsche e Baudelaire giustificano l'edificazione del sistema dei saperi occidentali, è ciò che motiva questi fenomeni *doxastici*. Le opinioni comuni, le *idées reçues*, le fantasticherie sono dei dispositivi riposanti che ci servono per non stare di fronte all'abisso, per convivere, come dice Moretti, "con presenze inquietanti"<sup>170</sup>, con quell'angoscia della caducità, che emerge intensamente proprio nel XIX secolo, di fronte alla quale i sistemi di senso collassano.

Senza conoscere Nietzsche, Flaubert ha intuito da sé le ristrettezze del sistema della razionalità occidentale e, svolgendo il suo lavoro di romanziere, ne ha rappresentato i segni e gli effetti, dipingendo la realtà parcellizzata, amorfa, depersonalizzata della Francia post-rivoluzionaria e capitalistica.

Frédéric Moreau, protagonista svuotato di ogni proposito, la cui vita si trascina per inerzia perché non è, come invece lo sono ancora quelle degli eroi di Stendhal e Balzac, strutturalmente organizzata intorno a un principio-guida conoscitivo o morale, anticipa tanti altri protagonisti primonovecenteschi,

---

<sup>170</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p.178.

come Ulrich di *Un uomo senza qualità*. Frédéric è senza centro e senza unità, come del resto lo è la società in cui vive.

In questo capitolo vedremo che lo statuto del personaggio di Frédéric è segnato dalla scissione non più sanabile tra “possibilità” e “realtà”; la parabola vitale di questo giovane di provincia trapiantato a Parigi coincide con un progressivo cristallizzarsi della vita nella forma narcisistica della possibilità, la cui conseguenza è un graduale venir meno del contatto con la realtà.

Il rapporto *sregolato* e inadeguato tra vita interiore e realtà è al centro della riflessione condotta in *Teoria del romanzo*, dove György Lukács sostiene che nel romanzo del XIX si osserva una “incongruenza derivante dal fatto che l’anima è più ampia e più vasta dei destini che la vita può offrirle”<sup>171</sup>.

Questa ipertrofia della vita psicologica, se da un lato spezza il legame tra azione e motivazione, dall’altra impone una determinata forma alla realtà esterna.

Lukács scrive che l’interiorità è diventata un “cosmo autosufficiente”<sup>172</sup> poiché ha in sé tutto ciò che le basta per essere “perfetta e compiuta”<sup>173</sup>; gli apporti della realtà esterna non le sono necessari e quindi la psiche può esimersi dall’entrare in contatto con essa. In questo bastare a sé stessa dell’anima, Lukács vede

---

<sup>171</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Sugar editore, Milano 1972, p. 343.

<sup>172</sup> Ivi, p. 344. Lukács utilizza la parola “cosmo” perché essa, dai Greci in poi, indica una forma di vita compiuta, ordinata e limitata. Com’è noto, per il pensiero greco (in particolare pitagorico), il cosmo è pensabile come tale perché è ordinato secondo una giusta misura (τάξις), coincidente con il numero. La numeralità, infatti, consente di contare e quindi di limitare e distinguere tra loro le cose, cioè di metterle in ordine. Cfr.: J. Klein, *Dalla forma al simbolo. La logistica greca e la nascita dell’algebra*, Edizioni ETS, Pisa 2018. Assegnare alla sfera della psiche la qualifica di “cosmo” serve a Lukács per indicare la netta separazione che si afferma con la modernità tra la dimensione della soggettività e quella della realtà: l’anima risolve in sé i propri conflitti, cioè rimanendo all’interno dei propri limiti o confini. Nel cosmo della psiche moderna vengono a mancare, naturalmente, le caratteristiche di ordine e regolarità che dipendevano dal principio numerico, perché la cosmologia moderna è sregolata, eccessiva, e fluida: gli dèi sono andati in esilio, come direbbe Heine. La semantica del cosmo è stata studiata ad esempio da Hans Blumenberg, cfr. *La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna 1984 e *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina, Milano 2009. In una nota dell’articolo “Concetto di realtà e possibilità del romanzo”, ora disponibile online <https://www.allegoriaonline.it/79-concetto-di-realta-e-possibilita-del-romanzo>, Blumenberg scrive “Un mondo: questo, niente meno, è il tema e l’ambizione del romanzo”. Il filosofo tedesco concorda con Lukács nel definire il romanzo come la forma letteraria appropriata a narrare di un mondo disertato dagli dèi, cioè di un mondo che da *cosmo* diventa universo: “La formula di György Lukács secondo la quale il romanzo sarebbe «l’epopea del mondo abbandonato dagli dèi» vale a dire l’epos sotto le condizioni della concezione moderna del mondo, corrisponde in una certa misura agli argomenti che stiamo sviluppando qui. Il rinnovamento dell’epos greco cui si aspirava e l’affermazione del suo essere misura assoluta naufragarono contro una concezione della realtà per la quale il mondo era “un” mondo, e il cosmo era diventato un universo. Il tentativo di garantire al mondo fattuale la *ratio sufficiens*, definitivamente fallito con Leibniz e Wolff, aprì le porte a una critica del fattuale sulla base del possibile e del razionale che finì per toccare anche l’immaginazione, spingendosi fino a sottoporre i suoi “mondi” a un esame che ne metteva alla prova la tenuta di senso. L’unicità del cosmo dei Greci e il fatto che l’epos fosse vincolante per la loro interpretazione del mondo erano stati soltanto due aspetti di una realtà che si dava nell’*evidenza istantanea*. Il romanzo non poteva essere una “secolarizzazione” dell’epos per un mondo ormai svuotatosi del divino; al contrario, è dalla teologizzazione del mondo che dipende la sua contingenza, la fatticità dell’articolo indeterminativo, l’afflusso dei *possibilia*. I “mondi” dei quali il soggetto atteggiato esteticamente è sempre pronto a fare parte fino a nuovo ordine, nella finitezza disponibile di un contesto, sono il classico esempio della tematizzazione della realtà operata dal romanzo e dell’“atteggiamento” per esso essenziale dell’ironia.”, p. 124n.

<sup>173</sup> Ivi, p. 343.

l'origine della sua "tendenza alla passività", cioè "la tendenza a risolvere all'interno dell'anima tutto ciò che riguarda l'anima"<sup>174</sup>. Osserviamo Frédéric con il filtro lukácsiano: la compiutezza della sua anima coincide con una forma di vaghezza e di indeterminatezza<sup>175</sup>, pratica e spirituale, che basta a sé stessa perché custodisce e alimenta in sé l'oggetto del suo desiderio – una versione fantasticata di Mme Arnoux. Il mondo interiore di Frédéric, che è il luogo nel quale il protagonista può godere della "disponibilità illimitata"<sup>176</sup> del proprio desiderio per Marie, prende il sopravvento sul mondo esterno, dove invece l'amore per Mme Arnoux non può realizzarsi. Il mondo interiore di Frédéric è, quindi, "un contro-mondo puramente ipotetico" che "guida ogni sua azione"<sup>177</sup>. Le sue azioni si definiscono a partire dal desiderio per Mme Arnoux, e comunque non sono tanto decisive da portare a qualcosa di "nuovo" o di significativo per il protagonista. Sino all'ultimo incontro con Marie e, si intuisce, oltre il congedo da lei, Frédéric continuerà quindi a risolvere la propria vita all'interno del proprio cosmo interiore – sulla base, cioè, del sistema di fantasticherie che si consolida dopo la prima apparizione di Marie sul battello per Nogent e che rimane immutato nel corso della sua esistenza.

Dal punto di vista narrativo, la preminenza dell'anima-cosmo ha una ricaduta in termini di "dissoluzione della forma in una successione nebulosa e informe di stati d'animo e riflessioni su stati d'animo"<sup>178</sup>, il che significa che l'intreccio lascia il posto all'analisi psicologica e la rappresentazione del mondo esterno, poiché deve conformarsi a questo tipo di interiorità, "deve necessariamente essere atomizzato o amorfo, e in ogni caso, spogliato di ogni senso"<sup>179</sup>. La perdita di senso della realtà esterna è sancita dalla diminuzione d'importanza della professione all'interno dello sviluppo diegetico: vedremo che a muovere la trama de *L'Éducation sentimentale* è, sì, il denaro, ma non quello guadagnato svolgendo una

---

<sup>174</sup> Ivi, p. 344.

<sup>175</sup> Osservando le sculture di Rodin, Georg Simmel arriva a individuare nella indeterminatezza uno dei tratti salienti dell'anima moderna: la psiche moderna è "labile" e "cangiante". Mentre l'anima del Rinascimento (osservata in Dante e Michelangelo), tende ad oscillare in modo "pendolare tra stati d'animo diversamente colorati, ma in sé univoci e sostanziali: è un'oscillazione tra malinconia e rabbia, tra l'abbandono e il coraggio, tra fede e l'incredulità", l'anima moderna è dominata dalla "trasmutabilità", da "uno slittamento continuo senza poli di decisione e senza punti fermi: più che un'alternanza tra sì e no è una simultaneità di sì e no", G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, Guanda, Parma 1993, p. 151. Se l'anima rinascimentale ha davanti a sé un "destino singolo", percepito come "definitivo", per l'anima moderna, incarnata dalla scultura di Rodin, il destino singolo "è piuttosto il punto passaggio di una migrazione che viene dall'indeterminato e va nell'indeterminato, una migrazione che ama le vie senza meta e le mete senza via.". Ciò dipende dal fatto che Rodin ha per obiettivo scultoreo la resa psicologica, essendo la psiche il centro della Modernità, come vedremo più avanti: "La scultura antica cercava per così dire la logica del corpo, Rodin cerca la sua psicologia. Infatti l'essenza del Moderno in genere è lo psicologismo, il vivere e l'interpretare il mondo in conformità alle reazioni del nostro interno e proprio come se fosse un mondo interno, soltanto forme di movimenti", Ivi, p. 155.

<sup>176</sup>F. Moretti, *Il romanzo di formazione, op.cit.*, p. 195.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo, op.cit.*, p.344..

<sup>179</sup> *Ibidem*.

professione – e, del resto, quanti mestieri intraprende e poi abbandona Frédéric (per giunta con assoluta *nonchalance*)?

Come esemplifica perfettamente l'atteggiamento di puro interesse "etnografico" e sensorio di Frédéric nei confronti della Rivoluzione del 1848, l'iper-soggettivazione comporta politicamente "la rinuncia a qualunque ruolo nella strutturazione del mondo esterno"<sup>180</sup>. Vedremo che Frédéric si lascia trascinare dal corso degli eventi, di cui capta tensioni e eccitazioni a livello percettivo; quando però si sposta sul livello ideologico (per esempio, quando intende candidarsi alle elezioni), ciò che ha raccolto nella sua esperienza torna a perdere senso, in una nebulosa *doxastica*, indifferente e amorfa – facile, quindi, da abbandonare o sostituire con altro.

Frédéric è un personaggio *straordinariamente* mediocre: non è un uomo d'azione, non vive avventure rocambolesche né sfavillanti esperienze amorose, ma in un'eterna fallita, dai quali si salva per benevolenza della sorte – grazie, cioè, a una cospicua eredità, che lo catapulta in seno a quello strato della società dotato di una infallibile assicurazione contro i rovesci della fortuna. Incapace di dare seguito concreto ai suoi desideri, è dominato da pulsioni di ordine materiale, da una compulsione all'acquisto di oggetti di ogni tipo, che lo avvicinano alla sua celeberrima sorella *de plume*, Emma Bovary. È precisamente su questo punto, la coazione all'accumulo materiale, che si salda il legame tra la costituzione interna del personaggio-Frédéric e la rappresentazione del reale nel romanzo. Le pulsioni che governano Frédéric rispondono, infatti, a un duplice bisogno: da una parte, il bisogno indotto dall'invasione degli stimoli capitalistici, dall'altra, la necessità, mutuata dalla lettura dei romanzi romantici, di conformarsi a un preciso ideale di uomo – un uomo elegante, raffinato, alla moda. La società contemporanea si struttura in modo da produrre un certo tipo di individuo, destinatario dell'incanto delle merci e, al contempo, affezionato a un sistema discorsivo sentimentale-romantico, che forse comincia a mostrare la sua inattualità perché risale a una generazione precedente, ma, nella poetica di Flaubert, costituisce uno dei sintomi della irrimediabile inclinazione del linguaggio a fissarsi nelle forme rigide del *cliché*.

*L'Éducation sentimentale* non costruisce esplicitamente (come potrebbe, del resto, data la rinuncia del giudizio didascalico?) un'equazione tra la società francese dell'Ottocento, animata da impulsi rivoluzionari e incalzata, al contempo, da bisogni capitalistici, e la passività dell'individuo; è possibile, però, dedurre questo nesso dalle scelte narrative fatte da Flaubert (per esempio, la corrispondenza tra le fasi della vita amorosa di Frédéric e le fasi della rivoluzione del 1848) e dalle modalità di presentazione di cose ed

---

<sup>180</sup> Ivi, p. 348.

eventi, che si attestano in primo luogo ed esclusivamente a livello sensoriale e percettivo, e che non vengono sottoposte mai ad alcuna disamina di ordine logico e razionale. Flaubert basa l'immagine della società parigina de *L'Éducation sentimentale* sulla mediazione del filtro percettivo e ideologico di Frédéric. La rappresentazione della contemporaneità storica è subordinata al punto di vista soggettivo, parziale e diretto pulsionalmente altrove di Frédéric.

La mediocrità che caratterizza molti personaggi ottocenteschi, dipinti mentre *fanno esperienze* all'interno di quella dimensione di senso prettamente borghese che è la *middle station of life*, ne *L'Éducation sentimentale* si deteriora e perde il legame alla sfera della progettualità e della prassi<sup>181</sup>. Quando devono passare dalla dimensione della fantasticheria a quella della prassi, tutti i propositi di Frédéric si sfaldano e le sue azioni sembrano prodursi da sé, senza scopo né utilità, e senza nesso causale.

Del resto, gli strumenti concettuali che usiamo per costruire discorsi sulla vita non sono affatto forme di garanzia che la vita sia qualcosa di buono, valido, degno di racconti eroici. Dice Nietzsche che niente esclude che “tra le condizioni delle vita ci potrebbe essere l'errore”:

*La vita non è un argomento.* Ci siamo sistemati un mondo in cui poter vivere – con l'ammettere corpi, linee, superfici, cause ed effetti, movimento e quiete, forma e contenuto; senza questi articoli di fede nessuno, oggi, sopporterebbe la vita! Ma con tutto ciò essi non sono ancora per nulla qualcosa di dimostrato. La vita non è un argomento: tra le condizioni della vita ci potrebbe essere l'errore<sup>182</sup>.

In questo capitolo, la relazione tra la soggettività di Frédéric e la realtà nella quale è inserito verrà analizzata sotto due aspetti specifici. In primo luogo, il rapporto con la Storia, di cui *L'Éducation sentimentale* offre uno spaccato in soggettiva perché, come anticipato, il filtro interpretativo assunto da Flaubert per narrare le tumultuose vicende del 1848-1851 è quello di Frédéric con il suo apparato percettivo-ideologico. In secondo luogo, illustreremo il nesso tra denaro, desiderio e temporalità, tre fattori decisivi nel processo di costruzione identitaria del protagonista, ma altresì indispensabili per comprendere la portata dirompente della crisi dei fondamenti di cui abbiamo parlato in queste pagine. L'eclissi dei principi, cui si somma l'avvento del capitalismo e la strutturazione di una nuova modalità di desiderare,

---

<sup>181</sup>Un'eccezione notevole è costituita dai personaggi di Dostoevskij, che come scrive Mazzoni, “posseggono un diritto all'incoerenza che gli eroi del romanzo europeo non avevano mai avuto”, primato che conquistano grazie al fatto di mantenere “nascosta o inconscia una parte di sé” e di manifestare una spregiudicata contraddittorietà di condotta. Dostoevskij rifugge le semplificazioni psicologiche, che tanta narrativa francese produce; non solo le descrizioni psicologiche di Dostoevskij sono estremamente raffinate, ma soprattutto non temono di confrontarsi con l'oscuro e l'informe. Mazzoni riporta una citazione di Gide che ben rende la peculiarità del grande romanziere russo: “I suoi personaggi principali restano sempre in formazione, sempre non del tutto liberi dall'ombra.” (A. Gide, *Dostoevski. Allocution lue au Vieux-Colombier*, Plon. Paris 1923, p. 559), G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 330-331.

<sup>182</sup>F. Nietzsche, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, *op.cit.*, af. 121, p. 159.

pone l'individuo in una condizione di prossimità, forse mai avvertita così angosciosamente, con il senso della caducità. Alcuni snodi de *L'Éducation sentimentale* possono essere riletti alla luce di questa finitezza.

## II. La soggettivazione della storia e il cosmo delle opinioni

Nel 1864 Flaubert scrive a Mlle Leroyer de Chantepie che sta lavorando su un romanzo “de mœurs modernes qui se passera à Paris”. La sua intenzione è quella di “faire l'histoire morale” degli uomini della sua generazione. Si tratterà, continua, di “un livre d'amour, de passion; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive”<sup>183</sup>. Il piano è, quindi, di scrivere qualcosa di ordine *storico*, che riguardi il tempo presente<sup>184</sup> e che metta al centro l'unico tipo di passione che Flaubert registra come possibile nell'epoca in cui vive, cioè una passione passiva e inerte. L'impresa è complessa giacché, se il taglio dev'essere storico, bisogna trovare la tecnica narrativa giusta per raccontare la dimensione del presente, al contempo così labile e confusa, inquieta e priva di sintesi. Flaubert opta, così, per una narrazione al tempo presente basata principalmente sulla visione e sulle reazioni soggettive di Frédéric. Come nota Yves Leclerc, “les événements ne nous parviennent pas dans le discours rétrospectif de l'historien qui les rend intelligibles, mais tels que dans l'instant ils apparaissent privés de sens à une conscience poreuse et détachée”<sup>185</sup>.

Nel primo capitolo della IV parte del romanzo seguiamo lo svilupparsi della rivolta del 24 febbraio 1848, giornata che si concluderà con il sacco delle Tuileries, attraverso il filtro percettivo di Frédéric. Come nota Séginger, lo sguardo di Frédéric “flotte d'une scène à une autre”. Il racconto che ne scaturisce, continua la critica, non ha altra direzione che “la déambulation de Frédéric au hasard, plus ou moins poussé ou arrêté par la foule” e restituisce “une profusion des petits faits, ce qui d'une part crée un effet de reportage sur le vif, de récit sans parti pris, sorte de tranche de révolution, mais d'autre part manifeste bien l'absence d'une signification historique, d'un coeur des événements”<sup>186</sup>.

Frédéric osserva la rivolta in uno stato di sovraccarico sensoriale, che non gli permette ovviamente di fermarsi a riflettere (pratica cui, comunque, non è abituato). Viene spinto a “voir ce qui se passait” dal suono di una scarica di fucileria, che lo risveglia bruscamente. Il suo sguardo si sofferma su dettagli parziali:

---

<sup>183</sup> Lettera a Mlle Leroyer de Chantepie del 6 ottobre 1864.

<sup>184</sup> Il 14 novembre 1850 Flaubert scrive a Louise Bouilhet: “En revenir à l'Antique; c'est déjà fait. Au moyen âge; c'est déjà fait. Reste le présent.”

<sup>185</sup> Y. Leclerc, *Gustave Flaubert: « L'Éducation sentimentale »*, PUF, Paris 1997, p. 103.

<sup>186</sup> G. Séginger, “Écriture historiographique et fiction romanesque”, in S. Murphy, *Lectures de L'Éducation sentimentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, pp. 279-293, p. 289. Nello stesso volume: P. Brooks, “À la barre de l'histoire”, pp. 357-381. Un altro articolo importante è: W. E. Duvall, “Flaubert's *Sentimental Education* between History and Literature”, in *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, Vol. 32, No. 2, Berghahn Books, 2006, pp. 339-357.

nel cammino da rue Saint-Honoré al Palais Royal nota il principio di una barricata, cocci di bottiglie, fil di ferro per ostacolare la cavalleria. Dopodiché sulla scena irrompe “tout à coup” un giovane che, tra le braccia un fucile e ai piedi delle scarpe di pezza, corre con l’aria di un “somnambule” e l’agilità di una “tigre”. Di nuovo, una notazione uditiva: “On entendait, par intervalles, une détonation”. Lo schema sensoriale si ripete. Frédéric arriva a Château-d’Eau, dove intravede tra il fumo “une barricade énorme” che blocca la rue de Valois – ancora una visione parziale. Assiste ad un litigio tra una portinaia e il marito, ma la scena aneddotica lascia subito il posto ad una sensazione acustica, il suono dei tamburi che battono la carica, le grida e gli “hourras de triomphe”<sup>187</sup>.

La visione di Frédéric è quasi sempre offuscata, ostacolata o interrotta<sup>188</sup>. L’oggetto d’interesse primario, “il popolo”, è troppo vasto, composito, minaccioso e inquieto e, alla fin fine, estraneo e lontano

---

<sup>187</sup> ES 337.

<sup>188</sup>A proposito della visione di Frédéric, secondo Michel Raimond “Il faudrait d’abord insister sur l’importance du regard dans ce roman”. A partire da questa predominanza, il critico individua ne *L’Éducation sentimentale* un esempio di “réalisme subjectif”. Egli distingue tra due situazioni generali: “un regard qui pénètre l’objet, lors d’une lente contemplation” e uno sguardo che “procède d’une sorte de survol de détails multiples”, M. Raimond, “Le réalisme subjectif dans *L’Éducation sentimentale*”, in Cahiers de l’Association internationale des études françaises, n. 23, 1971, 299-310, p. 299. La capacità di penetrare e la mobilità sono, dunque, due caratteristiche ottiche tipiche di Frédéric, secondo il peculiare binarismo flaubertiano: “À la fixité qui pénètre s’oppose ainsi la mobilité qui parcourt, et il arrive que ces deux types de regard se confondent dans les moments où le héros détaille amoureusement l’être contemplé”, Ivi, p. 300. Il fulcro ottico della rappresentazione è lo sguardo di Frédéric, che ha una centralità organizzativa anche a livello della rappresentazione spaziale dell’ambiente urbano e extra-urbano: “C’est une des vertus du réalisme subjectif que de procéder à une mise en perspective du spectacle: cela peut aboutir, dans *L’Éducation sentimentale*, à une véritable promotion de l’espace, exploré par le regard et par le mouvement. [...]” In consonanza con gli accenti impressionisti riscontrati da Richard, anche Raimond sottolinea la valenza pittorica della descrizione flaubertiana: “l’organisation de l’espace à partir du sujet a parfois la rigueur d’une composition picturale tout en étant le compte rendu de l’expérience perceptive du héros”, *Ibidem*. Poiché il sistema percettivo di Frédéric diviene anche il palinsesto cognitivo con il quale egli interpreta il reale, rispetto alla prospettiva soggettiva del personaggio lo spazio diviene un luogo di “déperdition” e “dispersion”, mentre il tempo si sfalda in una dimensione di “dégradation”, Ivi, p. 310. In un altro articolo, Raimond spiega che il corpo delle donne ne *L’Éducation* è visto “la plupart du temps à travers le regard de Frédéric Moreau”, M. Raimond, “Le corps féminin dans *L’Éducation sentimentale*”, in Flaubert: *la femme, la ville*, PUF, Paris 1983, pp. 23-37, p. 23. Il desiderio di Frédéric “dynamise” gli elementi descrittivi (“formes, attitudes, couleurs”) dei corpi (Ivi, p. 25), tanto che la prospettiva e il *focus* cambiano di volta in volta in base al momento in cui la donna appare, alla sua collocazione nello spazio (la strutturazione dello spazio spesso impedisce a Frédéric di avere accesso al corpo desiderato; su questo punto si confrontino la diversa composizione delle stanze di *chez* Rosanette e Mme Dambreuse, accessibili al protagonista, e gli *intérieurs* di Mme Arnoux, dove tanti elementi di arredo si intromettono tra i due corpi, cfr.: J.-P. Richard, *Littérature et sensation*, Seuil, Paris 1954) e alla luce che la illumina. Se è vero che il corpo femminile è generalmente presentato attraverso lo sguardo desiderante di Frédéric, vi sono nondimeno nel testo dei luoghi in cui, scrive Raimond, questo corpo è colto “dans ses brusques élans, dans son intimité, dans ce qu’a d’opaque et d’autonome la vie physique”, Ivi, p. 30. Dalla “gorge” di Rosanette si alza un grido di gioia, il petto di Mme Arnoux sobbalza... Si tratta di espressioni fisiche volte non certo a dimostrare una presunta indipendenza esistenziale o soggettivamente pregnante di questi personaggi femminili, ma una sorta di vita sensoriale autonoma, basica, non controllata né codificata: “Il y a, semble-t-il, quelques traits dans *L’Éducation sentimentale* d’une sorte de vie physique, d’autonomie du corps féminin qui se manifeste. Ce serait plutôt dans des états paroxystiques, et je ne suis pas sûr que la femme ait conscience.”, Ivi, p. 35.

Secondo Boris Lyon Caen, l’incapacità di decifrare con sicurezza i dati sensibili (Frédéric spesso sbaglia a interpretare, non si avvede di dettagli che sono chiari al lettore...) si riversa nell’atteggiamento “stupéfait et ahuri” del giovane. Il contesto produce un tale “effet global de flou” ed è caratterizzato da una tale opacità che “nimbe de nombreux objets, de nombreuses attitudes, de nombreuses répliques parsemant et épaississant”, che per forza di cose Frédéric ne risulta sbigottito, B. Lyon-Caen, “Intérieur

per poter essere messo a fuoco interamente. Frédéric coglie dei particolari minimi, come le “têtes nues, des casques, des bonnets rouges, des baïonnettes et des épaulés”<sup>189</sup>. Quando entrano nel palazzo delle Tuileries, il furore dei rivoltosi si fa così sinistro che Frédéric, il quale osserva le azioni da una certa distanza, li trasforma in una fantasmagoria al contempo oscura e polverosa, quindi di difficile discernimento:

Puis la fureur s'assombrit. [...] mais la multitude était trop nombreuse. Par les baies des portes, on n'apercevait dans l'enfilade des appartements que la sombre masse du peuple entre les dorures, sous un nuage de poussière<sup>190</sup>.

Anche quando Frédéric entra in contatto diretto con la morte, la narrazione si focalizza primariamente sulla qualità sensoriale dell'esperienza. Nel funzionamento psicologico di Frédéric l'immediatezza sensoriale non lascia mai il posto ad una rielaborazione riflessiva sul reale. Anzi, per Frédéric le esperienze percettive tendono a configurarsi come il luogo dove poter prendere le distanze dal reale, in una sospensione rarefatta e trasognante. Osserviamo queste due scene:

Frédéric, pris entre deux masses profondes, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un spectacle<sup>191</sup>.

De toutes les fenêtres de la place, on tirait; les balles sifflaient; l'eau de la fontaine crevée se mêlait avec le sang, faisait des flaques par terre; on glissait dans la boue sur des vêtements, des shakos, des armes; Frédéric sentit sous son pied quelque chose de mou; c'était la main d'un sergent en capote grise, couché dans le ruisseau<sup>192</sup>.

Nel primo episodio, Frédéric è in uno stato di euforia tale da non avvertire il peso reale delle morti che lo circondano. Lo scollamento dal reale è così netto e l'eccitazione per la vitalità della folla è così intensa, che la sua facoltà di leggere la realtà è inibita completamente. Le immagini di morte perdono la loro tragicità e rimangono pure immagini che si susseguono impalpabili ed eteree, prive di peso sostanziale, giacché Frédéric non è riuscito a costruire con i corpi reali, di cui esse sono le immagini, delle autentiche relazioni di empatia. Egli è lì per soddisfare la sua curiosità disinteressata, per il gusto di esserci nel momento in cui l'evento accade, e non già per capire perché esso si produca. Così anche la morte, che è l'evento più decisivo di tutto, si svuota di concretezza e si riduce ad uno spettacolo irreali, di cui è possibile godere senza ricevere contraccolpi emotivi.

---

avec vue. Frédéric est-il un personnage de roman?”, in (a cura di) P. Glaudes, É. Reverzy, *Relire L'Éducation sentimentale*, Garnier, Paris 2017, pp. 69-86, p. 73.

<sup>189</sup> ES 339.

<sup>190</sup> ES 340-341.

<sup>191</sup> ES 337.

<sup>192</sup> ES 337-338.

Nel secondo episodio, il contatto fisico con un cadavere è in qualche modo attutito dalla stessa superficie su cui si realizza l'esperienza tattile, i calzari che impediscono a Frédéric di rendersi subito conto che sta pestando la mano di una persona morta. Per primo giunge la sensazione di morbidezza, che ha una sua breve temporalità sospesa, poi la visione del sergente morto con il viso nella pozzanghera di acqua e sangue. Frédéric non si ferma, né per sentire il proprio shock, né per raccogliere le impressioni in una spiegazione che dia senso a quanto ha appena vissuto; un'esperienza tattile del genere, così inedita (piede vivo - mano morta), ha in sé un grande potenziale traumatico, eppure è superata all'istante, poiché l'attenzione di Frédéric scivola subito via, verso altre scene e altri dettagli.

Frédéric non sa “fare il punto” della situazione storica nella quale vive<sup>193</sup>. L'*incipit* del capitolo IV della Prima parte lo vede incamminarsi verso la facoltà, in rue Soufflot. Gli studenti si stanno accalcando, pronti a protestare per la riforma elettorale, contro Guizot e Louis Philippe, e gradualmente si compatteranno in una moltitudine, “un flot de monde”<sup>194</sup>. I bottegai, previdenti, chiudono le imposte con aria inquieta. Frédéric non capisce, non fa congetture né pronostici – tutto ciò che percepisce è una vaga impressione (“il cru remarquer”) che in rue Saint-Jacques ci sia “plus d'animation qu'à l'ordinaire”<sup>195</sup>. Il livello di incomprendimento dei fatti è così acuto che il narratore riduce i pur evidenti segnali di un surriscaldamento delle masse (“Les pétitions pour la Réforme, que l'on faisait signer dans la garde nationale, jointes au recensement Humann, d'autres événements encore”) a degli “inexplicables attroupements”<sup>196</sup>. Frédéric si lascia candidamente trascinare da quello che vede, a tal punto che, quando gli agenti di polizia picchiano e arrestano Dussardier, il giovane proletario intervenuto a difendere un ragazzo colpito dai poliziotti, finisce per aderire emotivamente ai sentimenti della folla, colmo di ammirazione e indignazione “contre la violence du Pouvoir”<sup>197</sup>. Frédéric, insieme a Hussonnet, si reca addirittura in prigione per tentare di far scarcerare Dussardier!

---

<sup>193</sup> Scrive Juliette Azoulai che “le personnage de Frédéric est constamment représenté comme un personnage à qui fait défaut le don d'observation, ou plutôt à qui manque la capacité d'articuler le visible à l'invisible. Il ne sait pas comprendre, faute d'expérience, ce qui pourtant est conçu narrativement pour sauter aux yeux du lecteur. Ainsi par exemple des infidélités de Jacques Arnoux, dont les signes sont disséminés tout au long d'une scène au cours de laquelle Frédéric témoigne d'un total aveuglement, se montrant incapable de relier entre elles les informations visuelles collectées, ou, comme on dit, de faire le rapprochement.”, J. Azoulai, “L'œil hors de la tête”, in *Arts et Savoirs* 8, 2017, p. 2. La scena a cui si riferisce è in ES 125-127. Poiché Frédéric è, in generale, incapace di “synthétiser l'ensemble des données” (Ivi, p.3), “l'interprétation des indices dispersés dans le texte est parfois laissée au soin du lecteur, sans qu'il soit guidé aucunement par le narrateur”. Come vedremo tra poco il fatto che Frédéric sia sprovvisto della “intelligence des situations” è da collegare all'assenza di catene causali evidenti nel testo.

<sup>194</sup> ES 37.

<sup>195</sup> ES 33.

<sup>196</sup> ES 34.

<sup>197</sup> ET 37.

Senza un orientamento intenzionale personale ben definito, Frédéric è estremamente ricettivo alle sollecitazioni esterne, alle quali risponde prontamente con reazioni irriflesse, non ponderate. Il suo personaggio rende evidente che oramai il nesso tra motivazione e azione è precario, sfilacciato, se non addirittura saltato. Questo dipende soprattutto dal fatto che Frédéric è al centro di un continuo apparire e sparire di percezioni, personaggi, ambizioni, progetti. L'andirivieni non è giustificato in nessun punto del romanzo: "l'auteur, dice Michel Raimond, laisse de côté les séries causales"<sup>198</sup> che motivano questo flusso, creando così "l'impression d'un monde inconsistant"<sup>199</sup>. Hugo Friedrich sottolinea che in Flaubert mancano i monologhi, intesi anzitutto come quegli espedienti testuali che consentono di mostrare la motivazione di un'azione o il momento nel quale il personaggio soppesa la decisione da prendere o riflette sul proprio vissuto. Leggere un romanzo di Flaubert, dice splendidamente il francesista, dà la stessa sensazione di osservare delle persone "hinter einer Glaswand", dietro ad una parete di vetro: l'interazione

---

<sup>198</sup>M. Raimond, "Le réalisme subjectif dans *L'Éducation sentimentale*", in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 23, 1971, 299-310, p. 305.

<sup>199</sup> Ivi, p. 306. Spiega Raimond che, solitamente, i romanzieri cercano di attirare l'attenzione su "un enchaînement logique" piuttosto che in una "suite de surgissements". Dalla mancanza di esplicite indicazioni causali si origina l'impressione che "on n'est plus du côté de l'invention, mais du côté de la découverte. Non du côté de l'être, mais du côté du paraître", Ivi, p. 206. Semanticamente l'idea dell'inconsistenza è trasmessa dalle immagini liquide di "glissement", "liquéfaction", "dissolution" che punteggiano il romanzo. Ne *L'Éducation sentimentale*, scrive Raimond, "tout est glissement d'apparences, le monde défile de part et d'autre du héros", *Ibidem*. Il mondo del romanzo è "frappé d'inconsistance parce qu'il n'est jamais que la succession des apparences qui surgissent; et le héros, qui est leur réceptacle, est réduit à n'être qu'un passant parmi d'autres.". Le descrizioni delle passeggiate senza meta di Frédéric per Parigi rinviano, secondo Raimond, a "un vide de l'âme. La marche de Frédéric n'est pas conquête d'un espace, affirmation de soi; elle est comme une lente dérive". Come vedremo meglio nel *Capitolo terzo*, Flaubert ama costruire contrasti binari e, infatti, per Raimond l'"errance" di Frédéric va messa a fuoco in opposizione agli *intérieurs*, luoghi domestici chiusi dove il protagonista osserva quella felicità che a lui, invece, è preclusa. Nel celebre *rendez-vous* mancato di *rue Tronchet*, nel quale avrebbe dovuto finalmente consumarsi l'amore tra Frédéric e Mme Dambreuse, "Après que Frédéric a attendu en vain rue Tronchet, que son amour a disparu, il ressent «un besoin d'actions violentes». Que fait-il? « Il s'en alla au hasard, par les rues » (35). Pour mieux rendre cette dispersion du héros perdu dans un tourbillon d'images, Flaubert sait allier au mouvement du personnage l'agitation du monde.", Ivi, p. 307. L'appuntamento *rue Tronchet* sarà trattato nel prossimo capitolo. Sulla linea di Raimond, anche Juliette Azoulai, secondo la quale "La narration flaubertienne adoptant le regard ahuri de Frédéric ne donne à aucun moment l'enchaînement de causes et de conséquences qui rendrait la scène intelligible et cohérente: c'est au lecteur de repérer les indices, de conjecturer et de tracer la ligne qui relie les pointillés – le regard du lecteur lui-même étant susceptible, s'il est trop distrait, d'être aussi naïf que celui du personnage". Se lo sguardo dei personaggi balzachiani è dotato di "clairvoyance", lo sguardo dei personaggi flaubertiani rasenta la cecità: "Le réalisme flaubertien de *L'Éducation sentimentale* consiste au contraire à montrer à l'œuvre une absence de savoir voir, un regard candide, superficiel et égaré, qui traduit, de façon ironique, la difficulté de tout regard réaliste, c'est-à-dire capable d'articuler la présentation du réel à une représentation adéquate", J. Azoulai, "L'œil hors de la tête", *art.cit.*, p. 5.

Hugo Friedrich elenca molto chiaramente l'assenza di nessi causali nella prosa di Flaubert, concentrandosi anche sull'aspetto formale e stilistico: la rinuncia alla casualità si collega alla velocità delle sequenze narrative, potenziata da una particolare "Sprungtechnik", che salta gli stadi intermedi, lasciando al lettore il compito di ricostruirli. I processi esterni sono visibili (magari la visione è ostacolata o parziale, ma c'è), al contrario dei processi emotivi interni che mancano, come abbiamo visto nel *Capitolo Primo*. L'effetto è quello di un osservare il dipanarsi di un processo disarticolato, insensato e torrenziale, "entgliederten, fatumhaften, sinnlosen und doche reißen den Ablauf", che si esprime in frasi quasi prive di nessi causali, finali, consecutivi, avversativi. Flaubert rinuncia a sfruttare il potere strutturante dei connettivi, in favore della congiunzione "et", così "neutrale" e capace di ricondurre tutto su un unico piano. Cfr. H. Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1961, p. 127.

verbale è impossibile (“man kann nicht mit ihnen sprechen”), non rimane che guardare i loro gesti e i loro movimenti (“ihre Gebärden und Gemütsbewegungen”), dai quali si può dedurre “ihre Ziele, ihren Willen, ihre Gemütsbewegungen”<sup>200</sup>, i loro scopi, desideri, stati emotivi. I personaggi di Flaubert, continua metaforicamente Friedrich, sono come “getriebenes Holz auf dem gleichmütig fließenden Strom des Fatums”<sup>201</sup>, pezzi di legno trasportati dalla imperturbabile corrente del destino.

Frédéric si lascia, effettivamente, trascinare dalla corrente della Storia, senza essere tuttavia capace di sintonizzarsi davvero con essa. Come abbiamo visto, allo scoppio della Rivoluzione di febbraio Frédéric, di nuovo con Hussonnet, si ritrova in mezzo alla massa in rivolta, diretta verso le Tuileries. La folla è descritta come un grande organismo animalesco, denso, enorme e minaccioso. Anche in quest’occasione Frédéric si lascia ingenuamente incuriosire dagli eventi, poi ne subisce progressivamente il fascino, estasiandosi per la “bellezza” di ciò che osserva, tanto che poi scriverà un pezzo giornalistico in “tono lirico” (l’ironia di Flaubert!), che gli varrà l’apprezzamento di Dambreuse, il quale gli suggerirà addirittura di candidarsi alle elezioni (salvo poi presentarsi lui). Come il popolo, “masse grouillante”, che incede impetuosamente alla stregua di un “fleuve refoulé par une marée d’équinoxe”<sup>202</sup>, anche Frédéric ha l’aria di fluttuare e liquefarsi, per poi ricomporsi nella forma impressa dagli accadimenti.

Chiediamoci ora come sia possibile che lo stesso autore che si fregia di aver consultato ventisette volumi sulla Rivoluzione del 1848 produca poi una rappresentazione così “incertaine et déroutante”<sup>203</sup>, nella quale si verifica “l’*éclatement du réel historique en fragments hétérogènes*”<sup>204</sup>? Cosa spinge Flaubert a narrare i fatti storici in una prospettiva di estrema soggettivizzazione, basandosi innanzitutto sulle *sensazioni* fisiche di Frédéric?

Per quanto nutrita possa essere l’indagine documentaristica, se l’oggetto della rappresentazione è una società disgregata, nella quale l’unica modalità di vivere le passioni – e in particolar modo la più letteraria di tutte, l’amore – è una forma inattiva, e in cui il denaro, come vedremo tra poco, è l’unico fattore davvero decisivo nella strutturazione del destino individuale, il taglio narrativo non può che mimare questa scomposizione in atomi indolenti e passivi, ricettacoli di stimoli sensoriali e consumistici. Al centro della

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 123.

<sup>201</sup> Ivi, p. 124. A proposito del destino, secondo Friedrich, mentre Stendhal progetta un mondo a partire dall’*esperienza* degli esseri umani (“vom erfahrenen Menschen aus”), Flaubert adotta la prospettiva del “Fatum des Geschehens”, cioè dal destino dell’evento, e a questo punto “der Wollende keine Bedeutung mehr hat”, colui che desidera e vuole non ha più significato, Ivi, p. 126.

<sup>202</sup> ET 339.

<sup>203</sup> T. Williams, “L’Histoire dans l’avant-texte de *L’Éducation sentimentale*”, in M. Blaise, A. Vaillant, *Rythmes. Histoire, littérature*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2000, pp. 385-394, p. 386.

<sup>204</sup> P.M de Biasi, *Postface*, in G. Flaubert, *L’Éducation sentimentale. Histoire d’un jeune homme*, Seuil, Paris 1993, p. 666.

rappresentazione vi saranno, quindi, soltanto elementi riconducibili alla sfera della privatezza: opinioni, prospettive singolari, interessi particolari, percezioni, stimoli, desideri. La dimensione della comunità è ridotta a relazioni d'amicizia che ruotano intorno a poli duali (Frédéric - Deslauriers, Frédéric - M. Arnoux), e che si strutturano perlopiù sulla base di un collante di natura utilitaristica (il denaro). Le relazioni amorose di Frédéric, anche in virtù del fatto che sono o extraconiugali (Mme Arnoux, Mme Dambreuse) o ai limiti del decoro morale (Rosanette, Mme Dambreuse, ma a suo modo anche Anne Roque), non hanno risonanza nel sistema di rapporti di società in cui il giovane è inserito, ma vivono di un'intensità tutta privata – e, nel caso del grande amore Mme Arnoux, tutta fantasticata. Il rapporto del protagonista con la storia contemporanea è, conseguentemente, di nuovo un rapporto letto alla luce del vissuto personale di Frédéric e del funzionamento delle sue facoltà conoscitive. Come abbiamo già cominciato a vedere negli episodi delle Tuileries, Frédéric non è ancorato ad alcun principio di realtà: fluttua sopra i fatti che insanguinano la città in cui vive, fa prova di totale mancanza di acume e solerzia, la sua incapacità a comprendere ciò che gli accade rasenta l'ottusità. Se la prospettiva scelta da Flaubert per rappresentare le vicende storiche della sua generazione è quella di Frédéric, non c'è da stupirsi che il quadro che ne viene fuori sia confuso, trasognante e incoerente<sup>205</sup>.

Sul versante genealogico, poi, Gisèle Séginger ha mostrato che la rappresentazione della storia in questo romanzo è tributaria della lezione di Michelet, molto amato da Flaubert<sup>206</sup>, che infatti leggerà approfonditamente i volumi della *Histoire de France* negli anni di preparazione de *L'Éducation sentimentale* (1863-1869). Due sono i tratti specifici della storiografia di Michelet che lo colpiscono: la

---

<sup>205</sup> Michel Raimond definisce questa modalità di rappresentazione “réalisme subjectif”. Il nodo centrale della resa soggettiva ne *L'Éducation sentimentale* è la sovradeterminazione degli atti percettivi in atti dotati di significato, “Flaubert confère à une série perceptive la rigueur d'une structure significative”, M. Raimond, “Le réalisme subjectif dans *L'Éducation sentimentale*”, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 23, 1971, 299-310, p. 304. Se la percezione è offuscata, anche la capacità di mettere a fuoco cosa sta esattamente accadendo risulterà compromessa: “La mise en perspective à partir de l'optique du protagoniste aboutit à des scènes qui sont surprises avant d'être comprises, qui, parfois, demeurent incomprises. A un moment, Arnoux s'isole avec la Vatnaz dans une pièce voisine de celle où se trouve Frédéric; celui-ci n'entend que leur chuchotement et seulement quelques bribes de la conversation, ces mots par exemple : « Depuis six mois que l'affaire est faite, j'attends toujours ». Quelle affaire ? Il ne le sait pas. Les cloisons et les portes cachent les scènes, étouffent les voix. On trouverait plusieurs exemples de cette sorte. [...] Flaubert déjà savait laisser à une scène seulement entr'aperçue son coefficient d'opacité. Le langage du romancier, quand il respecte ainsi la limitation d'un point de vue, renvoie à une réalité qui est suggérée sans être dite; plus exactement, il indique qu'il y a quelque chose sans dire ce qu'il y a. Ce faisant, il réussit à donner le sentiment d'un à côté, d'une sorte de réalité marginale, et l'on pressent parfois, dans *L'Éducation*, que les êtres sont liés par des affaires ou des intrigues auxquelles on n'a point part, parce que le héros n'est pas forcément situé au bon endroit pour être dans le secret”, Ivi, p. 303.

<sup>206</sup>In una lettera del 1864, Flaubert scrive a proposito di Michelet: “Le seul romantique français aura été le père Michelet. Quel sillon il laissera! Que d'idées, que d'aperçus! Il a monté l'histoire à la hauteur de la poésie et l'a rendue impossible pour les gens médiocres. Enfin je l'aime!”, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1973-2007, t. III, p. 414, cit. in G. Séginger, “L'histoire des sentiments et des émotions”, in (a cura di) P. Glaudes, É. Reverzy, *Relire L'Éducation sentimentale*, Garnier, Paris 2017, pp. 211-230.

prospettiva in prima persona (Michelet attribuisce allo storico la funzione di “voyant” che osserva i fenomeni storici dal punto di vista dello “je vois”) e il processo di personificazione delle istituzioni politico-sociali (Chiesa, Feudalità, Monarchia, Francia, Popolo), che divengono delle vere e proprie allegorie dalla cui azione emerge il senso della storia<sup>207</sup>. A questi due nodi metodologici va ricondotta geneticamente, secondo Séginger, la tendenza di Flaubert a problematizzare il senso della storia “grâce à la réfraction des événements dans les subjectivités”<sup>208</sup>, assunte come tanti singoli “je vois” che osservano, percepiscono e interpretano il medesimo fatto storico secondo una scala di valori personale e non necessariamente condivisa. Colto nel suo accadere, il fatto viene pertanto presentato giustapponendo le diverse interpretazioni che i personaggi ne danno, senza che sia possibile stabilire alcun rapporto di preminenza gerarchica tra queste versioni, né raccoglierle in una sintesi. È il caso della prima scena della rivoluzione di Febbraio, l’episodio delle Tuileries. Frédéric e Hussonnet si incontrano tra la folla di rivoltosi che di lì a poco saccheggerà il palazzo. Dell’evento, al quale assistono come due curiosi visitatori di passaggio, i due notano aspetti diversi e formulano opinioni antitetiche. Hussonnet osserva sarcastico che il popolo emana cattivo odore (“Les héros ne sentent pas bon!”), provocando la risposta irritata di Frédéric (“Ah! vous êtes agaçant”<sup>209</sup>). Quando la folla, che il narratore chiama con disprezzo “populace”, entra nel palazzo (“Le palais regorgeait de monde”), abbandonandosi a una orrenda gozzoviglia (“une horrible godaille”), con tanto di vino che scorre a fiumi, inzuppando i piedi delle persone, Hussonnet esprime disgusto (“Sortons de là, dit Hussonnet, ce peuple me dégoûte”<sup>210</sup>), mentre Frédéric formula di rimando un giudizio estasiato (“N’importe! dit Frédéric, moi, je trouve le peuple sublime”<sup>211</sup>). Tra la folla, che si muove come una grande forza della natura, organica, viva, intensissima, Frédéric sente accrescere progressivamente il proprio coinvolgimento emotivo, subito interpretato in termini romantici: la folla accende “son sang gaulois”, aspira con voluttà “l’air orageux” e al contempo rabbrivisce avvertendo “les effluves d’un immense amour, d’un attendrissement suprême et universel, comme si le coeur de l’humanité tout entière avait battu dans sa poitrine”. Hussonnet è di tutt’altro umore. Se Frédéric si accende a contatto con la vitalità del popolo, Hussonnet ne è profondamente annoiato. Sbadigliando, chiosa: “Il serait temps, peut-être d’aller instruire les populations”<sup>212</sup>.

---

<sup>207</sup> Cfr.: G. Séginger, “L’histoire des sentiments et des émotions”, *art.cit.*, p. 216.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> ES 339.

<sup>210</sup> ES 341.

<sup>211</sup> ES 342.

<sup>212</sup> ES 343.

Del reale storico Flaubert dispiega per l'appunto diverse varianti, tutte poste sullo stesso piano di validità perché non esiste più uno "je vois" che sovrasti gli altri con la sua lungimiranza diagnostica e prescrittiva, ma una unica dimensione pluriprospectica in cui tutti i punti di vista si equivalgono. Ciò che interessa a Flaubert, infatti, non è fare un resoconto del 1848-1851, ma dare il senso di un'epoca, rendere la sua atmosfera culturale, i *mœurs modernes*. E, come vedremo tra poco, i *mœurs modernes* sono inscindibili dalla dimensione privata delle opinioni.

Dal punto di vista narratologico, Flaubert non può che *imitare* la frammentazione sociale mediante una "multiplication des scènes et fragmentation du récit"<sup>213</sup>. La giustapposizione di *tableaux* e di prospettive diverse che rinveniamo nel testo è stata proprio uno dei bersagli polemici intorno a cui si è addensata la critica di Saint-René Taillandier, storico e scrittore contemporaneo di Flaubert, che scrive in un articolo del 1869:

La description si détaillée de l'année 1848, la peinture de la révolution de février, le récit des journées de juin, le tableau des clubs, les scènes de la rue, ces images de la violence et de la bêtise populaire, ces portraits d'émeutiers, de fanatiques, de tribuns à phrases creuses, de loustics en belle humeur, de réformateurs imbéciles, de démagogues devenus agents de police, tout cela mêlé, on ne sait pourquoi, aux plus vulgaires aventures de libertinage suggère l'idée d'une œuvre où les événements publics seraient expliqués par les mœurs individuelles. L'éducation du personnage principal serait l'éducation de la société parisienne pendant toute une période de notre histoire. La mollesse, l'énervement, la niaiserie d'un étudiant amoureux seraient le commentaire de nos destinées. Si étrange que soit cette conjecture, il est difficile de ne pas s'y attacher quand on voit l'auteur imiter manifestement le style de M. Michelet dans les derniers volumes de son Histoire de France. C'est la même façon heurtée, saccadée, le même art de briser son récit, de passer brusquement d'une scène à une autre, d'accumuler les détails tout en supprimant les transitions. Jamais le roman n'a parlé ce langage; on dirait une chronique, un journal sec et bref, un recueil de notes, de traits, de mots, avec cette différence, que chez l'historien les traits sont incisifs, les mots portent, les notes résument bien ou mal des événements graves, tandis que chez le romancier ces formes savamment et laborieusement concises s'appliquent aux aventures les plus niaises<sup>214</sup>.

Taillandier accusa Flaubert di mescolare la sfera del pubblico e la dimensione privata, le descrizioni degli eventi storici e la rappresentazione di luoghi e personaggi disparati con il racconto delle avventure libertine di Frédéric e amici, in una confusa sovrapposizione dei piani del discorso, nella quale i "mœurs individuelles" divengono il filtro esplicativo dei fenomeni storici. Riconduce, poi, all'esempio di Michelet la composizione narrativa spezzata, i passaggi bruschi, l'accumulo dei dettagli e la mancanza di transizioni

---

<sup>213</sup> G. Séginger, "L'histoire des sentiments et des émotions", *art.cit.*, p. 229.

<sup>214</sup>S. Taillandier, "Le roman misanthropique. *L'Éducation sentimentale*, histoire d'un jeune homme, par M. Gustave Flaubert", *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1869, consultabile online <https://journals.openedition.org/flaubert/1999?lang=fr#quotation>. Citazione riportata e commentata in G. Séginger, "L'histoire des sentiments et des émotions", *art.cit.*, p. 214..

– i tratti peculiari della prosa flaubertiana. Infine, utilizza un argomento di natura moralistica per contestare l'operazione di Flaubert, ovvero la contrapposizione tra *récit du romancier* e il *récit de l'historien* sulla base del valore di ciò che si decide di raccontare. Lo storico produce dei riassunti degli eventi accaduti operando una selezione di ciò che è degno di essere ricordato e ordinando questa materia a partire da un senso prestabilito; è da questa procedura di scrematura e valorizzazione che dipende l'incisività delle sue parole. Il *romancier*, invece, fa la cronaca di avventure “niaises”, idiote, prive di importanza. Se la forma avrebbe potuto al limite essere accettata, considerando la “moda” della storiografia dell'epoca, è il discorrere di stupide avventure a risultare inaccettabile. Ancor più grave è l'aver individuato nel personaggio di Frédéric, con la sua indolenza, i suoi episodi di abbattimento psicologico, la sua inettitudine, l'emblema della generazione di Flaubert e Taillandier. Un individuo tanto poco eroico e distintivo non può, per chi ragiona secondo schemi classicisti, essere assunto come chiave interpretativa di una storia, quella della Francia del 1848, dal così elevato potenziale eroico-romanzesco.

È proprio rispetto alla posizione di Taillandier che si può cogliere la modernità della narrazione storica di Flaubert, così lontano esistenzialmente dallo scorrere degli eventi reali, eppure così lucido nel rappresentare i sintomi psicologici e sociali della crisi in corso. La scansione pluriprospectica e in soggettiva dei fatti storici è l'esito narratologico del suo rifiuto di perseguire un supposto “vero”, che non si dà perché, come abbiamo visto nel primo capitolo, “il n'y a que des manières de voir”. Inoltre, Flaubert diffida di ogni procedura ermeneutica che abbia l'ambizione di “fare il punto” su una situazione con la pretesa di darne un'interpretazione sintetica definitiva, tanto che, abbiamo visto, il suo Frédéric è un inetto completamente incapace di prendere le misure di ciò che accade. Nel 1863 scrive a Mlle Leroyer de Chantepie che quando “on veut l'amener à une conclusion” si compie una *falsificazione* della realtà; bisogna, al contrario, limitarsi a osservare: “*Observons, tout est là. Et après des siècles d'études il sera peut-être donné à quelqu'un de faire la synthèse*”<sup>215</sup>. Con un movimento profondamente nietzscheano, Flaubert vede nel furore delle conclusioni una delle ossessioni più deleterie che affliggono l'umanità e la pone in connessione con l'atteggiamento sistematico e universalistico che accomuna religioni e filosofie:

La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. Chaque religion et chaque philosophie a prétendu avoir Dieu à elle, toiser l'infini et connaître la recette du bonheur. Quel orgueil et quel néant ! Je vois, au contraire, que les plus grands génies et les plus grandes œuvres n'ont jamais conclu. Homère, Shakespeare, Goethe, tous les fils aînés de Dieu (comme dit Michelet) se sont bien gardés de faire autre chose que *représenter*<sup>216</sup>.

---

<sup>215</sup>Lettera a Mlle Leroyer de Chantepie del 23 ottobre 1863.

<sup>216</sup>*Ibidem*.

Concludere significa arrestare il flusso della vita in definizioni *standard* e griglie concettuali rassicuranti e astratte, buone come viatico contro l'insensatezza dell'esistenza, ma per l'appunto superbe e sterili, perché danno soltanto l'illusione di aver individuato la chiave di lettura conclusiva, di aver serrato una volta per tutte l'infinito in una misurazione inequivocabile. La posizione interpretativa dalla quale Flaubert costruisce una ideale parentela metodologia transtorica tra la propria trattazione dell'*histoire* e quella di Omero, Shakespeare e Goethe, si fonda sull'idea, proiettata sulla triade di numi tutelari, che l'adesione a ciò che accade nella contemporaneità è così totalizzante da impedire quel movimento di astrazione che permetterebbe una rilettura sintetica dei fatti, ossia una loro troppo precoce classificazione; il *focus* analitico sugli eventi si rivela pertanto il metodo più corretto per rappresentare e non rinchiudere in una definizione monolitica, "monumentale" o "archeologica" la temperatura della storia nel suo prodursi. La genealogia tracciata da Flaubert appare, forse, una *petitio principii* – e comunque si presenta come mera suggestione sprovvista di una spiegazione (del resto, compare in una lettera privata!) –, cionondimeno il bisogno che l'ha originata va ricondotto all'acuta sensibilità del romanziere, che coglie nella confusa complessità dell'epoca in cui vive, vacillante su fondamenti non più stabili, l'impossibilità di darne una lettura generalizzante. Non ci sono le condizioni perché il periodo storico descritto possa, scrive, Judith Wulf, ««faire sens» [...], s'organiser de manière nécessaire, [...] enchaîner les causes et les conséquences»<sup>217</sup>. O come dice Gisèle Séginger, uno degli effetti primari della parcellizzazione narrativa dei fatti storici ne *L'Éducation sentimentale*, è quello di mostrare "l'absence d'une signification historique, d'un coeur des événements", in modo da "restituer à l'histoire son caractère insaisissable"<sup>218</sup>.

Flaubert scopre che la sfera della storicità, con il suo portato di precarietà e finitudine, caratterizza anche la dimensione delle idee e della vita interiore. Le posizioni ideologiche e le emozioni sono connotate temporalmente: nascono, si modificano, si irrigidiscono o trasformano, in correlazione alle esperienze individuali e a come si configura la struttura culturale che le rende possibili. Il mondo interiore diventa un mondo *doxastico*, ma dietro la *doxa* non c'è nessun *episteme* di cui essa costituisca la degenerazione.

In una lettera del 1859 Flaubert scrive che "*le sens historique est tout nouveau dans ce monde. On va se mettre à étudier les idées comme des faits, et à disséquer les croyances comme des organismes*"<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> J. Wulf, "Au présent de *L'Éducation sentimentale*, in *Lectures de L'Éducation sentimentale*, *op.cit.*, p.119-134, p. 133.

<sup>218</sup> G. Séginger, "Écriture historiographique et fiction romanesque", *art. cit.*, p. 289.

<sup>219</sup> Lettre à Marie-Sophie de Chantepie du 18 février 1859, Corr., III, p. 16. Per una interpretazione dei rapporti tra l'estetica flaubertiana e il positivismo, la cui influenza traspare in queste affermazioni, si veda C. Ippolito, "Critique du positivisme et fictions d'un gai savoir dans "Bouvard Et Pécuchet".", in *Romanic Review* 91, no. 1 (Jan 01, 2000), p. 61; J. Azoulai, *L'Âme et le Corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, Garnier, Paris 2014, pp. 105-284; H. Pfeiffer, "Les illusions naturelles de la conscience.

L'analogia biologica serve qui a Flaubert come una sorta di faro metodologico. In seguito agli sviluppi teorici ed empirici della disciplina medica e fisiologica, gli scienziati sono ora in grado di sezionare e studiare le componenti di un organismo, che per la prima volta divengono *interessanti* e guadagnano *dunque* una forma di visibilità<sup>220</sup>. I fatti fisiologici assumono importanza per sé e non perché sintomi di una causa

---

Flaubert et l'épistémologie du positivisme", in P. de Biasi, H. Pierrot, B. Vinken, *Voir, croire, savoir. Les épistémologies de la création chez Gustave Flaubert*, pp. 219-246.

<sup>220</sup> Come osserva Guido Mazzoni, la categoria dell'interessante, che si diffonde in seguito alla pubblicazione della *Princesse de Clèves*, cioè proprio quando si sviluppa il romanzo moderno, e diventa prima oggetto di riflessione con Diderot e poi nozione centrale dell'estetica romantica, è un "indizio di rottura: alcuni gruppi di scrittori e lettori, parzialmente o totalmente estranei ai repertori e alle regole, rivendicano un gusto letterario fondato sul presente, sui temi contemporanei e sull'effetto che l'opera produce qui e ora. È il segno che la storicità di ogni cosa sta penetrando nel dominio dell'arte e ledendo per sempre la fiducia classica nell'eternità dei canoni", G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 174. L'enfasi sulla temporalità presente ci fa capire la portata dirompente di questa categoria, che secondo Mazzoni "contiene l'attacco più violento che sia mai stato mosso all'idea del Bello così come Platone l'aveva concepita, e così come si era sedimentata nella poetica antica", *Ibidem*, perché storicizza, cioè riporta ad una dimensione di senso terrena e circoscritta temporalmente, la materia narrativa. Non era così, per esempio, nei romanzi greci e in quelli cavallereschi, dove, l'impulso eversivo di raccontare "le esperienze private e irregolari dell'amore e dell'avventura" viene controbilanciato dal valore eccezionale dei protagonisti di queste opere, che sono "persone «migliori di noi»", secondo il presupposto, risalente all'epica antica, per il quale "il nobile e l'interessante non hanno alcun rapporto con la realtà comune", Ivi, p. 155. La correlazione tra "interessante", "individualità soggettiva" e "anti-platonismo" è evidente nella teoria estetica di Schlegel. Nei *Frammenti critici e poetici* e nei frammenti dell'*Athenaeum*, Schlegel concentra nella forma del frammento la teoria romantica della co-dipendenza di "sistema" e "individuo": la forma frammentaria dice "tutto" perché la forma sistematica è già da sempre contenuta nella forma individuale (*Athenaeum*, Frammento 242). Inoltre, a differenza della poesia antica, la poesia moderna opera una cesura tra bellezza, verità e moralità, siglando quindi l'indipendenza del bello, e dell'artistico in senso lato, dalla componente pedagogico-didascalica. Per Schlegel, ciò discende direttamente dalla contemplazione speculativa del principio di identità, 1=1 (Frammento 252). Se le cose stanno così, la singolarità individuale è degna di interesse speculativo, e come dimostra per esempio la poesia di Shakespeare, che assieme a Dante e a Goethe costituisce la triade moderna per eccellenza, nella individualità soggettiva si può trovare l'intero spettro di possibilità umane, giacché, quando la poesia si esercita sull'individuo, dispiegando tutti i propri gradienti espressivi, riesce a dipingere tanto l'aspetto carnale dell'esistenza, quanto la sua caratterizzazione spirituale (Frammento 253). Su questo, cfr.: il capitolo "Il termine *Romantico* nel primo Romanticismo tedesco", in A. O. Lovejoy, *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Bologna 1982, pp. 233-259. Con uno slancio che ricorda, per certi versi, l'esistenzialismo di Ortega y Gasset, nel Frammento 81 dell'*Athenaeum*, Schlegel scrive che "nessuno è non interessante", proprio perché l'individuale è parte del tutto, anzi il tutto è concentrato nell'individuale, e pertanto, anche in forma minimale, ognuno può dare con la propria pochezza soggettiva un contributo all'esplicitazione dell'assoluto. È strabiliante la vicinanza di questa concezione al prospettivismo gassetiano, secondo cui l'individuo è inserito in una "circunstancia" che lo definisce ("yo soy yo y mi circunstancia"); al contempo, però, la "circunstancia", intesa come linee di tensione e di interesse che percorrono e circondano il soggetto, esiste solo perché al suo centro vi è quel preciso individuo lì, nella sua soggettività esclusiva. La circostanza che mi contiene esiste grazie a me, perché sono io ad attivarla con la mia soggettività. Cfr.: J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, Mimesis, Milano 2015. A livello di teoria del romanzo, il rapporto fecondo tra l'io e la circostanza si declina nell'idea che "la relatività tra orizzonte e interesse – il fatto che ogni orizzonte ha il suo interesse – è la legge vitale che, nell'ordine estetico, rende possibile il romanzo", *Id.*, *Ideas sobre la novela*, in *Obras completas*, Alianza Editorial-Revista de Occidente, Madrid 1983, p. 198, citato in G. Mazzoni, *Teoria del romanzo, op.cit.*, p. 368. Per una messa a fuoco del problema dell'individualità nella teoria estetica di Schlegel in rapporto al problema della *mimesis*, si rinvia a F. Cuniberto, *Friedrich Schlegel e l'assoluto letterario: modernità ed ermetismo nel primo romanticismo*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, p. 51-60. *En passant*, ricordiamo qui che il problema, al contempo di natura linguistica, teoretica ed estetica, del rapporto tra rappresentazione e cosa rappresentata è molto sentito nella *Früromantik*. Già Novalis sostiene che più una rappresentazione aumenta di astrazione, più si fa *dissimile* all'oggetto che intende rappresentare, più la parola poetica è in grado di discernere un senso autonomo. In un certo qual modo, siamo ancora in un alveo aristotelico: nella *mimesis*, ciò che conta è anche quello che si ricava, l'effetto che si produce, dall'imitazione stessa. Cioè, Aristotele non esclude e i Romantici lo caldeggiavano, che dall'imitazione venga fuori qualcosa di nuovo rispetto al referente di partenza. Cuniberto commenta che "il crescere della dissomiglianza è visto come la condizione paradossale di una somiglianza (imitazione) «vivente»", Ivi, p. 53. È nota, del resto, l'oscura nota all'Edipo di Hölderlin, nella quale il poeta scrive che "Ora, nel tragico il

formale, la cui ricerca dovrebbe orientare programmaticamente l'intero studio<sup>221</sup>. Lo stesso metodo viene ora applicato alla narrazione, sì che a definire il rapporto del punto di vista dello scrittore con la realtà è non più una metafisica delle essenze e una moralità didascalica, ma una dinamica di scoperta, scomposizione e studio di qualcosa che era rimasto “nascosto” – da intendersi nel senso di qualcosa che fino ad allora non era considerato rilevante, e non già come ipostasi di una supposta sfera del profondo. Quel che Flaubert scopre, e rappresenta, è l'arbitrarietà e l'effimerità dei sistemi discorsivi. Le posizioni ideologiche che punteggiano il campo socio-culturale emergono in tutta la loro contingenza e divengono visibili, quindi *narrabili*. Data la loro natura accidentale, le idee non possono essere trattate come assunti universali, ma come mere *opinioni* che si allineano una accanto all'altra, senza necessariamente elidersi o soccombere l'una sotto il peso dell'altra.

---

segno è in se stesso insignificante, inefficace, mentre emerge appunto ciò che è originario. L'originario può infatti propriamente apparire solo nella sua debolezza: nella misura in cui il segno in se stesso, in quanto insignificante, viene posto = 0, può allora rappresentarsi anche ciò che è originario; il celato fondamento di ogni natura”, F. Hölderlin, *Il significato delle tragedie*, in Id.: *Sul tragico*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 94. Il “celato fondamento di ogni natura”, sembra suggerire il poeta, emerge proprio quando il segno della rappresentazione viene azzerato, cioè quando, come nella *Morte di Empedocle*, interviene un elemento combustivo: la rappresentazione “brucia”, cfr.: A. Brandalise, *Realtà e romanzo, conferenza cit.*. Per ritornare alla ricostruzione storica del concetto di “interessante”, è importante ricordare che nel corso dell'Ottocento si comincia ad avvertire il problema di rendere interessante la quotidianità, giacché il quotidiano è sprovvisto di picchi drammatici e coaguli di senso, quindi tende a risultare per nulla interessante (F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 28). Mazzoni fa una ricognizione delle strategie narrative tese a potenziare la quota di interessante nei romanzi ottocenteschi, basandosi sulla teoria di G. Lukács (*La fisionomia intellettuale dei personaggi di finzione*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964) e di P. Brooks (*L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985). Da una parte, si ricorre allo stratagemma di potenziare lo sfondo tematico borghese dei romanzi con massicce infiltrazioni melodrammatiche, contaminando così *novel* e *romance*, come accade in Manzoni e Stendhal. Scott, Balzac e Dickens, invece, rilevano l'interessante nella stessa “esistenza privata delle persone come noi” quei “conflitti assoluti che la presenza di una quinta storica può rendere universali, significativi e tipici”, Ivi, p. 288. In Austen, la quota di “interessante” viene garantita dai conflitti tra “desiderio” e “realtà”, che la scrittrice mette in scena nella “convincione che ogni essere umano, anche il più comune, affronti dei conflitti interessanti in certe fasi della vita”, Ivi, p. 289. Infine, i romanzi di Flaubert, George Eliot e Tolstoj, riescono a rendere interessante la quotidianità senza ricorrere all'elemento melodrammatico, giacché pongono “il destino” al centro del *focus* narrativo, riducendo “gli stati d'eccezione” e “concentrandosi sui momenti nei quali una vita, intrecciandosi e scontrandosi con altre vite, prende una forma determinata, crea o subisce la propria sorte”, Ivi p. 302.

<sup>221</sup>Uno degli esponenti di punta del panorama medico francese dell'epoca di Flaubert è Claude Bernard (1813-1878), fisiologo e professore di medicina sperimentale al Collège de France, che Flaubert legge e cita in chiave ironica nel capitolo III di *Bouvard et Pécuchet*. Bernard coniuga determinismo e vitalismo, dando una fondazione epistemologica alla medicina sperimentale, che trasforma così la medicina clinica da disciplina limitata alla classificazione nosologica dei fenomeni morbosi a vera e propria scienza che si occupa di individuare e spiegare le cause prossime dei fatti patologici. Cfr.: “Per il fisiologo francese, la medicina è una scienza naturale, sostanzialmente uguale alle scienze del mondo inorganico, come la fisica e la chimica. Il suo compito è identico a quello di ogni altra scienza: identificare le cause prossime dei fenomeni e riconoscere e descrivere le leggi naturali. La scienza non ha, per Bernard, la possibilità di giungere a conoscere le cause prime e pertanto la ricerca di tali cause non rientra nei compiti dello scienziato. Il ricercatore non è in grado di penetrare l'essenza delle cose; può solo conoscere i rapporti che intercorrono fra i fenomeni.”, “Claude Bernard. La fondazione epistemologica della medicina”, in AA.VV., *Filosofia della medicina*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008, pp. 145-176, p. 145. Per uno studio dei rapporti tra Flaubert e Bernard, si veda: N. Sugaya, *Flaubert épistémologue. Autour du dossier médical de Bouvard et Pécuchet*, Faux Titre, Amsterdam/New York, NY 2010. Per un'analisi della metafora della vivisezione in Flaubert, si veda: J. Azoulai, *Mise en scène littéraire de la vivisection chez Flaubert*, in (a cura di) G. Séginger, *Animalhumanité. Expérimentation et fiction : l'animalité au cœur du vivant*, LISAA Editeur, Champs sur Marne 2018, pp. 193-204.

Ne *L'Éducation sentimentale* tutte le opinioni politiche vengono trattate allo stesso modo, cioè sono presentate in modo impersonale, accostate le une alle altre, con l'effetto di restituire un panorama ideologico del tutto vacuo, volatile e grossolano<sup>222</sup>. Sono solo opinioni, sembra suggerire Flaubert. La rivoluzione non è che un teatro di stereotipi, illogicità e *doxa* equivalenti, che possono assumere soltanto due stati, rigidità o mutabilità, e passare incessantemente dall'uno all'altro. Nell'interpretazione di Séginger, Frédéric è una allegoria dell'opinione, nella misura in cui non dispone né di un punto di vista né di una progettualità esistenziale determinati, e come abbiamo visto negli episodi delle Tuileries, "colle toujours parfaitement à l'évolution de cette Opinion, nouveau sujet de l'histoire, que Flaubert met en avant à la place des masses héroïques et des grands hommes"<sup>223</sup>. Frédéric, abbiamo visto, ha una natura eccitabile: assorbe gli stimoli e introietta posizioni politiche senza riflettere, ma è anche pronto ad abbandonarle con la stessa immediatezza. Infervorato dalle rivolte di febbraio, e incalzato da Dambreuse, decide di candidarsi per il collegio elettorale di Nogent e intende leggere il discorso di candidatura al Club dell'Intelligenza, presieduto da Sénéc. È un vero disastro, perché questi aizza la folla contro Frédéric, che viene quindi cacciato. Il suo progetto, così improvvisato, è già al capolinea. Contemporaneamente, la sua relazione con Rosanette traballa perché di mezzo c'è un terzo incomodo, M. Arnoux. Esasperato dallo scacco politico e intenzionato ad allontanare il rivale d'amore, Frédéric decide dunque di rifugiarsi con Rosanette in campagna, a Fontainebleau, poco prima che scoppino i sanguinosi fatti di Giugno. L'epilogo violento della Rivoluzione del 1848 viene sospinto sullo sfondo dell'orizzonte percettivo di Frédéric (e sullo sfondo dell'universo narrativo); il nostro protagonista passa così dall'aderire a idee anti-borghesi a rinunciare del tutto alla vita politica, nello spazio di qualche pagina. Nel cosmo de *L'Éducation sentimentale*, le opinioni politiche sono davvero qualcosa di effimero e infinitamente sostituibile.

La *doxa* delle opinioni accende l'ironia impietosa di Flaubert, che travolge tutte le posizioni politiche: monarchici, repubblicani, socialisti. La pietà dell'autore sembra posarsi solo sulle nature semplici, come Dussardier e per certi aspetti Rosanette, personaggi che hanno molte caratteristiche in comune con

---

<sup>222</sup> La vacuità del mondo (delle opinioni) rimbalza sulla struttura dell'anima stessa, che quindi, scrive Lukács, viene "smascherata nella sua nullità riflessiva". Riportiamo il passo completo: "[...] la realtà [...] si dissocia in frammenti, completamente eterogenei gli uni rispetto agli altri, i quali, nemmeno isolatamente, non possiedono – come le avventure del *Don Chisciotte* – un sensibile e autonomo valore di esistenza. Essi vivono tutti e quanti soltanto in virtù dello stato d'animo inteso come esperienza vissuta; ma questo stesso stato d'animo viene smascherato, nella sua nullità riflessiva, dal tutto.", G. Lukács, *Teoria del romanzo, op.cit.*, p. 349. Se il mondo mostra questa composizione dissociata che il senso diserta, l'effetto psicologico conseguente è "l'afflizione impotente davanti a un mondo in sé inessenziale, l'inefficace e monotono splendore di una superficie in via di decomposizione.", Ivi, p. 350. Come vedremo nel prossimo paragrafo, seguendo il ragionamento di Lukács, l'impotenza della vita interiore nei confronti dell'insensatezza del mondo va messa a fuoco rispetto alla dimensione della temporalità.

<sup>223</sup> G. Séginger, "Écriture historiographique et fiction romanesque", *art. cit.*, p. 289.

la povera Félicité di *Un coeur simple*. Si tratta di singolarità individuali che nel loro candore rifuggono persino il *bias* flaubertiano nei confronti di ciò che è triviale, di poco gusto, dozzinale. Questi “coeurs simples” sembrano vivere ad un livello più autentico perché il loro contatto con il reale è disinteressato, organico, ai limiti dell’imbecillità. Inoltre, sono i personaggi dalla vita più romanzesca: vivono esistenze difficili (la povertà da cui non si emancipano mai) e sono sottoposti a prove durissime, talvolta insostenibili o improbabili (Dussardier cresce orfano, finisce in carcere, poi viene ammazzato da Sénécal con brutale freddezza; Rosanette nasce in un contesto povero e violento, si prostituisce, perde un figlio; Félicité ha un’infanzia miserabile, viene sedotta e abbandonata da un giovane, perde il nipote, che muore di febbre gialla a Cuba, e anche Virginie, l’amata figlia della padrona, e in punto di morte ha visioni allucinatorie miracolose legate al pappagallo feticcio ricevuto in dono da quest’ultima). Forse è proprio la morfologia romanzesca ciò che permette al lettore di entrare in empatia con queste figure. Nel complesso sistema dei personaggi flaubertiani, sono i soli a dare un’impressione di viva concretezza: non conducono un’esistenza “spettrale” come quella di Frédéric e Mme Arnoux, che si trascinano nell’indeterminatezza, e neppure superficialmente macchiettistica come quella di molti personaggi maschili (M. Arnoux, Hussonnet, Pellerin, Regimbart) o inquietante e “diabolica” come quella dei coniugi Dambreuse, di Père Roque e di Sénécal. Inoltre, come dicevamo, la loro vita è una successione di eventi avventurosi – elemento che li differenzia dal resto dei personaggi, che conducono vite ordinarie, noiose, legate ai giochi di potere e di denaro. La loro è una vita da *romance*, data la quota di melodrammaticità davvero elevata; tuttavia lo spazio di manovra che l’autore concede loro è estremamente esiguo. Ciò dipende dal fatto che Flaubert non crede più al mito dell’*homo faber fortunae suae*. L’inerzia di Frédéric è anche l’inerzia di un universo che non rende più possibile costruirsi o ripartire da zero – non è già più il mondo nel quale a Moll Flanders è permesso di riscattarsi plurime volte, e nemmeno il mondo di Faust, che stringe un patto col demonio per poter fare ciò che gli piace della propria esistenza. Nelle esistenze di Dussardier, Rosanette, Félicité non succede mai un vero e proprio rovesciamento di fortuna. Questi personaggi portano le vestigia di tratti psicologici ed esistenziali che da sempre suscitano l’empatia del lettore, ma a ben vedere, l’elemento romanzesco nella loro esistenza ha una rilevanza effettiva soltanto a livello diegetico. Serve, cioè, ad avvicinare il lettore, che si domanda quanto ancora è umanamente possibile sopportare nella vita, quanti traumi si possano accumulare prima di spezzarsi definitivamente. Questa dinamica di *suspense*, che secondo Moretti comincia ad affermarsi nella storia del romanzo europeo con Balzac, rientra nel paradigma di diminuzione del senso nella narrazione ed è legata al nuovo assetto di società dei primi anni dell’Ottocento e alle conseguenti modificazioni nella percezione del tempo e nell’idea di desiderio. L’elemento romanzesco

della *Comédie humaine* è saldato alla natura capitalistica della società che Balzac dipinge, caratterizzata da “incertezza e movimento eterni”<sup>224</sup>. Il senso di “precarietà” e “fuggevolezza” è intrinseco al nuovo regime sociale e economico perché, per usare la celebre espressione di Marx e Engels, “tutte le stabili e irrugginite condizioni di vita, con il loro seguito di opinioni e credenze rese venerabili dall’età, si dissolvono, e le nuove invecchiano prima ancora di aver potuto fare le ossa”<sup>225</sup>. A livello narrativo questo incessante bisogno di novità si traduce, nel caso di Balzac, in una trama ipertrofica, che si infittisce e complica in sempre nuovi intrecci, e costringe il lettore ad “andare avanti con una foga che rende impossibile l’interpretazione”<sup>226</sup>. La presenza giudicante del narratore balzachiano assicura, inoltre, che nel ritmo forsennato della trama, un senso purtuttavia c’è. Le intrusioni del narratore, spiega Moretti, hanno la funzione di esimerci dal “controllare” che “ogni evento abbia una spiegazione e un senso”, permettendoci dunque di sincronizzare il nostro piacere di lettore all’avvicinarsi del romanzo, gustando così “ogni episodio in modo irriflesso, come evento allo stato puro, parte di un flusso narrativo cui abbandonarsi «senza fermarsi a pensare»”<sup>227</sup>.

Ma se nelle opere di Balzac la sospensione dell’interpretazione corrisponde ad una accelerazione della trama, ne *L’Éducation sentimentale* non si può accelerare nulla perché nulla di davvero sostanziale succede. Quindi rimane soltanto l’elemento della sospensione, che dal punto di vista compositivo si realizza nella frammentazione paratattica, come abbiamo visto nel primo capitolo, e dal punto di vista dei contenuti diventa un tema dell’opera stessa, nelle forme del prolungarsi stanco e confuso della vita di Frédéric.

Ne *L’Éducation sentimentale* la storia e le idee non hanno più senso, e proprio come i personaggi non si fermano a riflettere su quanto accade, anche noi lettori siamo trascinati in questo incedere per inerzia e senza meta; nonostante l’opera faccia di tutto per fermare il meccanismo narrativo, siamo avidi di sapere in quali altri modi Frédéric saboterà il suo desiderio o, per tornare a *Un coeur simple*, quale altra fatica dovrà sostenere Félicité. Nel farlo, non ci domandiamo mai il *perché* di questa spinta in avanti. Procediamo così perché intuiamo che un *perché* stabile e rassicurante non c’è – dietro la superficie degli eventi non c’è più alcuna causa formale, alcuna radice o principio, alcuna autentica motivazione.

---

<sup>224</sup>F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 161.

<sup>225</sup> K. Marx e F. Engels, *Il manifesto del partito comunista*, Editori Riuniti, Roma 1983, p.57.

<sup>226</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione, op.cit.*, p. 162. Più avanti nel testo Moretti aggiunge: “la *Comédie humaine* sembra averci insegnato a guardare il «corso del mondo» con estrema attenzione, con un coinvolgimento certo mai raggiunto prima: *ma senza più chiederci che «senso» abbia*. Ci preme solo che corra, scardinando un paradigma dopo l’altro: solo così ci appare «interessante», e degno della nostra attenzione.”, *Ibidem*, p. 176.

<sup>227</sup> Ivi, p. 180.

### III. Desiderio, denaro, caducità

Nel saggio *Grande stile e totalità*<sup>228</sup>, Magris riconduce l'*incipit* della crisi della modernità alla consapevolezza, emersa nella stagione del *Frühromantik*, della natura *costruita* del senso. L'esigenza di individuare un senso nel reale è un bisogno primario insopprimibile; tuttavia non può trovare estrinsecazione se non in un'espressione arbitraria, la cui parzialità non riesce a soddisfare la sete di totalità che l'ha pur sempre motivata. Si tratta di uno iato doloroso, quello tra "nichilismo" del senso e "pienezza di significato"<sup>229</sup>, che porta in superficie conflitti e contraddizioni insanabili e riversa nello statuto epistemologico della razionalità europea un'inquietante sensazione di smarrimento, colta e espressa, come abbiamo visto, da Nietzsche. Scrive Magris che "la grande cultura *fin de siècle*, guidata da Nietzsche, non ha sanato bensì esasperato la ferita messa a nudo dai poeti e dai pensatori un secolo prima: l'esigenza inappagabile ma insopprimibile del senso, l'ineluttabile ma insoddisfacente arbitrarietà della costruzione"<sup>230</sup>.

Il bisogno di dare senso al mondo diviene sempre più irrealizzabile, soprattutto quando la risposta psicologica alla conformazione del mondo è la chiusura nell'interiorità. Scrive, infatti, Lukács che "l'interiorità cui vien negata ogni possibilità di agire al di fuori di se stessa, si raccoglie al proprio interno, senza tuttavia riuscire a rinunciare definitivamente a ciò che ha perduto per sempre"<sup>231</sup>. Detto in altri termini, l'anima non riesce a recidere e ad elaborare l'attaccamento per un oggetto che, però, è perduto per sempre. Il rapporto con ciò che manca deriva la propria forza magnetica dal fatto che, come mostra l'esperienza di Frédéric, all'oggetto amato e perduto si attribuisce un ruolo decisivo nell'orientamento del processo di costruzione dell'identità. Frédéric ha, quasi da subito, perso l'oggetto del suo amore perché fin dall'inizio è stato chiaro che la relazione adulterina non si sarebbe mai consumata. Se teniamo presente ciò che dice Moretti sull'adulterio, e cioè che esso costituisce l'espedito letterario più diffuso per ipotizzare (non necessariamente vivere) un'esistenza alternativa alla quotidianità scialba cui si è inchiodati, possiamo concludere che Frédéric è *cresciuto* perseguendo l'ideale di una vita alternativa, piena e ricca, con Mme Arnoux; ma quando questo ideale ha reso evidente la propria irraggiungibilità, non ha affatto perso di intensità, anzi, ha acquisito ancora maggior forza e ha legato definitivamente a sé Frédéric. In questo agire esclusivamente all'interno del proprio cosmo interiore, Frédéric ha perso la "vera" Mme Arnoux poiché ha

---

<sup>228</sup> C. Magris, *L'anello di Clarisse*, *op.cit.*, pp. 3-31.

<sup>229</sup> Ivi, p. 16.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, *op.cit.*, p. 349.

trasformato la figura carnale di Marie nell'immagine sofisticata e trasognante, infinitamente disponibile al pensiero, della donna amata. Così, ha perduto però la possibilità di stare su un piano diverso, reale e autentico, della relazione con lei (il che contempla anche la rinuncia definitiva, date le contingenze, di stare con Marie). Come vedremo sul finire di questo capitolo, per Frédéric la perdita sarà doppia perché, quando giunge il tempo di congedarsi da questa modalità fantasmatica di vivere il proprio desiderio, Frédéric farà di tutto per evitare di abbandonare l'ideale di Marie, che ha passato l'intera gioventù e l'intera età adulta, ad alimentare e venerare.

In modi diversi, l'età moderna fa, dunque, i conti con l'elemento della perdita e dell'insensatezza, ma c'è un altro fattore da inserire nell'equazione. Alle ferite inferte dalla crisi epistemologica delle scienze, che trasforma il cosmo europeo in una totalità informe e scissa, va infatti aggiunto l'impatto del sistema economico capitalistico, che erode i tradizionali rapporti di solidarietà interindividuali, sconvolge i sistemi abitativi, le modalità di vivere gli spazi pubblici, e sommerge gli individui di stimoli, rispetto ai quali non sembra esserci alcuno schermo impermeabilizzante. Il modello di desiderio che scaturisce dalle tecniche del capitale rivela una forza persuasiva così dirompente da modificare persino la struttura delle emozioni – le modalità del loro svilupparsi e le forme con cui vengono espresse. Questo è visibile nelle lucide e disperanti diagnosi della realtà parigina di Baudelaire, dove la modernità è rappresentata come una condizione di chiusura del singolo nella dimensione privata della sua interiorità, costantemente infiltrata dalle istanze del progresso economico<sup>232</sup>.

Nel saggio del 1855, “De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts”, Baudelaire definisce il progresso come un “eterno *desideratum*”, cioè come qualcosa su cui viene investita una carica di desiderio che comporta, giacché questo desiderio non può trovare alcuna forma di appagamento, una “eterna disperazione”. Le caratteristiche del progresso moderno sono l'indefinitezza (Baudelaire allude alla fede dei “philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques” nel progresso come “série indéfinie”), e la celatezza, ovvero la tendenza a negare sé stesso e a non mostrare così il suo perverso lato oscuro, quello che il poeta rende con le immagini della tortura, del suicidio e della coda velenosa dello scorpione:

Je laisse de côté la question de savoir si, délicatisant l'humanité en proportion des jouissances nouvelles qu'il lui apporte, le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture; si,

---

<sup>232</sup> Cfr.: M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 2012, cap. III, “Baudelaire: il modernismo per le strade”; G. Froidevaux, “Modernisme et Modernité: Baudelaire Face à Son Époque.”, in AA.VV., *Littérature*, no. 63, 1986, pp. 90–103; F. Coblence, “Baudelaire, Sociologue de La Modernité.”, in AA.VV., *L'Année Baudelaire*, vol. 7, 2003, pp. 11–36; P. Tortonesi, “Baudelaire Romantique et Antiromantique.”, in AA.VV., *L'Année Baudelaire*, vol. 18/19, 2014, pp. 149–66.

procédant par une opiniâtre négation de lui-même, il ne serait pas un mode de suicide incessamment renouvelé, et si, enfermé dans le cercle de feu de la logique divine, il ne ressemblerait pas au scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue, cet éternel *desideratum* qui fait son éternel désespoir?<sup>233</sup>

Come spiega Berman, Baudelaire si muove all'interno di una ambivalenza – quella tra “la condiscendente certezza del carattere illusorio della moderna idea di progresso” e “una profonda preoccupazione per l'eventualità che questo progresso sia reale”<sup>234</sup> – che innesca un sentimento di “effettivo panico”<sup>235</sup>. L'avvento del capitalismo, chiarisce Moretti, poiché rivoluziona i sistemi produttivi, che passano così da strutture “chius[e] e inclin[i] all'inerzia”<sup>236</sup> a strutture interconnesse in continua e irrequieta espansione, scuote l'intera “disposizione percettiva”<sup>237</sup> del soggetto moderno europeo, costretto improvvisamente a vivere in un mondo “più grande”, ma al contempo anche “molto più piccolo, perché tutto si lega con tutto”<sup>238</sup>. Non c'è da stupirsi, dunque, di fronte al terrore di Baudelaire o all'ottusità cognitiva e percettiva di Frédéric: il mondo in cui vivono è diventato spaventosamente “indecifrabile”<sup>239</sup>, e le loro sono risposte più che comprensibili.

Ma c'è di più: la trasformazione imposta dal capitalismo, con la sua di aura di insicurezza e aleatorietà, pone il singolo nelle condizioni di sentirsi potenzialmente sempre esposto alle “minacce più crudeli”<sup>240</sup>, che incombono in modo vago e imprevedibile; una delle strategie per arrestare questo brivido costante, è “ritrarsi dalla vita”<sup>241</sup>, rifugiarsi in “un'enorme stanchezza”<sup>242</sup>, “nell'improvviso «averne avuto abbastanza della vita»”<sup>243</sup> – tutte reazioni spontanee ad una società che richiede troppa “vitalità” e mostra, in fin dei conti, di non essere più fatta a misura dell'individuo<sup>244</sup>.

---

<sup>233</sup> C. Baudelaire, *De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts*, cit. in M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, op.cit., p. 182.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, op.cit., p. 182.

<sup>236</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 157. Moretti qui riprende le analisi di F. Braudel, *La dinamica del capitalismo*, Il Mulino, Bologna 1981.

<sup>237</sup> Ivi, p. 176.

<sup>238</sup> Ivi, p. 158.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> Ivi, p. 182.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> Ivi, p. 181.

<sup>243</sup> Ivi, p. 182.

<sup>244</sup> Su questo punto, la bibliografia è sterminata. Si veda, in particolare P. Hazard, *La crisi della coscienza europea*, UTET, Torino 2019, dove l'autore ricostruisce il sistema filosofico-letterario e le aspettative degli intellettuali intorno alle soglie simboliche del 1680 e del 1715. L'interesse di Hazard è quello di capire come si sia prodotto un cambiamento tanto notevole e *rapido* che nel giro di una generazione ha portato gli individui a pensarla prima come Bossuet e poi come Voltaire. Un sovvertimento così rapido, scrive ironicamente nella *Prefazione*, non si può liquidare con la generica osservazione che “i figli criticano volentieri i padri, perché credono di avere il compito di rifare un mondo che aspettava soltanto loro per diventar migliore” (Ivi, p. XXXIX), ma va spiegato ricostruendo pazientemente il lento lavoro della crisi, che si apre tra il Rinascimento e la Rivoluzione francese,

All'indicibile stanchezza di vivere in un mondo non intelligibile e sproporzionato rispetto alle proprie forze, si lega il fenomeno, di cui Frédéric è un esempio cristallino, della mentalizzazione dell'esperienza. Il crollo dell'illusione che società e individuo procedano in parallelo segna la fine della millenaria importanza che la sfera dell'agire pubblico e della storia avevano avuto nella definizione del senso dell'esistenza. Esso, scrive Moretti, viene ora perseguito "nel mondo del consumo e della vita privata", dove però, come mostra Frédéric, il rischio è quello di venire imprigionati in un'immobilità fantasticante:

Il senso dell'esistenza non viene più cercato nel campo della vita pubblica, della politica, del lavoro: si è spostato nel mondo del consumo e della vita privata. Questa seconda sfera è divenuta incredibilmente più ricca di promesse, emozionante, e libera, e al suo interno possiamo felicemente indulgere nelle nostre interminabili fantasticherie. Ma queste sono simmetriche - di più: devono la loro stessa esistenza all'indifferenza miope ed annoiata della nostra vita pubblica. Le fantasticherie - anche le più sovversive - non hanno in realtà alcun interesse a cambiare il mondo, perché la loro essenza consiste nello scorrergli parallelo, in vicendevole mancanza di contatto: dato poi che il mondo non è che un'«occasione» per il loro sviluppo, tanto vale che resti quale è.<sup>245</sup>

È proprio su questo vivere mentalizzato che si sutura un altro punto in comune tra Frédéric e Baudelaire, che potremmo definire il nesso paralizzante di desiderio e disperazione. Come Baudelaire, che dichiara l'unione di *desideratum* e *désespoir*, anche Frédéric passa dei momenti di acuta disperazione - i suoi compaiono in modo fulmineo, si concentrano in punti di grande intensità e poi si dissolvono, senza che il giovane abbia fatto qualcosa per elaborarli. La società in cui vive ha moltiplicato, dice Moretti, "gli aspetti aleatori e angoscianti dell'esistenza"<sup>246</sup>, immobilizzando i soggetti in una condizione paradossale di iperstimolazione e inettitudine. Ecco, dunque, che una delle emozioni provate più di frequente da Frédéric è l'angoscia - quel senso di disperazione immobilizzante che dipende dalla frattura tra la sfera del reale (che

---

quando si disintegra l'impianto teologico della società d'Ancien Régime e si affermano le idee dei "nuovi filosofi", che "tentarono di fondare una civiltà sull'idea di diritto" (Ivi, p. XLI). Nell'ultima parte dell'opera, Hazard ripercorre la crisi dell'illuminismo, nei fervori e nelle contraddizioni che emergono in seno alle dicotomie inaugurate dagli stessi *philosophes*, in *primis* il contrasto tra ragione e sentimento. In K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche: la frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo 19*, Löwith ricostruisce la storia del pensiero post hegeliano fino a Nietzsche come una serie di tentativi di smantellare il pensiero di Hegel, considerato il sistematore per eccellenza della tradizione cristiana e dell'ordinamento borghese: "La crisi della filosofia hegeliana si può dividere in tre fasi: Feuerbach e Ruge cercarono di trasformare la filosofia di Hegel secondo lo spirito di un'epoca diversa; B. Bauer e Stirner fecero in genere morire la filosofia in un criticismo radicale e nel nichilismo; Marx e Kierkegaard trassero conseguenze estreme dalla situazione mutata: Marx distrusse il mondo borghese-capitalistico e Kierkegaard quello borghese-cristiano", K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche: la frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo 19*, Einaudi, Torino 1971, p. 91. A ciò si lega la mutazione della percezione del tempo, studiata da Helga Nowotny, in *Tempo privato: origine e struttura del concetto di tempo*, Il mulino, Bologna 1993, testo che ricostruisce il progressivo affermarsi dell'illusione della simultaneità nel panorama contemporaneo a partire dall'avvento della società capitalista. In particolare, sono illuminanti le pagine dedicate all'angoscia prodotta dalla trasformazione del tempo in "continuum lineare, omogeneizzato, divisibile a piacere", elaborato dai sistemi tecnologici e proiettato da questi sul tempo sociale e naturale, p. 93. Sulla spazializzazione del tempo come caratteristica della modernità, si veda anche H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris, 1970.

<sup>245</sup> F. Moretti, *L'incanto dell'indecisione*, in *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, pp. 235-245, p. 243.

<sup>246</sup> Ivi, p. 177.

comunque è divenuto inabitabile, tanto è illeggibile) e quella dell'immaginario. Quando quello che immagina o desidera nella *phantasia* non trova un riscontro concreto nella sfera del reale – il che accade sempre –, Frédéric si strugge in pensieri angoscianti. Il desiderio rimane tutto interno alla sua persona, senza poter comunicare con il reale esterno, in un circolo di continua frustrazione.

A mantenere Frédéric in questo stato di trasognante distacco dal reale è, sostiene Moretti seguendo Bourdieu, il denaro. Nel corso dell'Ottocento, infatti, “la costruzione dell'identità individuale” viene affidata “alla mediazione del denaro”, che, se da una parte, consente all'individuo di *appropriarsi* potenzialmente di qualsiasi cosa, dall'altra lo induce, sino a renderlo cieco nei confronti di altre modalità di esistere, ad assumere nei confronti del reale un atteggiamento di incessante ricerca all'appropriazione. Si tratta di una condizione paradossale perché mentre l'orizzonte conoscitivo e oggettivo dell'individuo si amplia, la definizione di sé finisce per passare attraverso una miriade di stimoli eterodiretti che danno all'identità individuale l'aspetto di un *patchwork* privo di stabilità.

Già Simmel, in apertura al saggio *La metropoli e la vita dello spirito*, aveva segnalato che “i problemi più profondi della vita moderna scaturiscono dalla pretesa dell'individuo di preservare l'indipendenza e la particolarità del suo essere determinato di fronte alle forze preponderanti della società, dell'eredità storica, della cultura esteriore e della tecnica”<sup>247</sup>. La personalità degli individui, infatti, è spinta ad adeguarsi “alle forze ad essa esterne”<sup>248</sup> del meccanismo tecnico-sociale cui queste ultime appartengono, e che agisce in modo da livellare e dissolvere gli individui. Come risposta a questa estrema oggettivazione, che si verifica a tutti i livelli e che nelle metropoli raggiunge il suo apice<sup>249</sup>, i soggetti tendono ad accentuare la propria soggettività. Per questa ragione, secondo Simmel l'essenza della modernità risiede nello “psicologismo”, cioè l'inclinazione a “vivere” e “interpretare il mondo secondo le reazioni della nostra interiorità [...]”, “la dissoluzione dei contenuti solidi nell'elemento fluttuante dell'anima, da cui si distacca ogni sostanza e le cui forme sono soltanto forme di movimenti”<sup>250</sup>.

---

<sup>247</sup> G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1995, p. 35. Per un commento puntuale dell'opera di Simmel, cfr.: D. Frisby, *Fragments of modernity*, MIT Press, 1988.

<sup>248</sup> Ivi, p. 36.

<sup>249</sup> “Occorre appena ricordare che le metropoli sono i veri palcoscenici di questa cultura che eccede e sovrasta ogni elemento personale. Qui, nelle costruzioni e nei luoghi di insegnamento, nei miracoli e nel comfort di una tecnica che annulla le distanze, nelle formazioni della vita comunitaria e nelle istituzioni visibili dello Stato, si manifesta una pienezza dello spirito cristallizzato e fattosi impersonale così soverchiante che – per così dire – la personalità non può reggere il confronto. Da una parte la vita le viene resa infinitamente facile, poiché le si offrono da ogni parte stimoli, interessi, modi di riempire il tempo e la coscienza, che la prendono quasi in una corrente dove i movimenti autonomi del nuoto non sembrano neppure più necessari. Dall'altra, però, la vita è costituita sempre di più di questi contenuti e rappresentazioni impersonali, che tendono a eliminare le colorazioni e le idiosincrasie più intimamente singolari; così l'elemento più personale, per salvarsi, deve dar prova di una singolarità e una particolarità estreme: deve esagerare per farsi sentire, anche da se stesso.”, Ivi, pp. 54-55.

<sup>250</sup> G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, Guanda, Parma 1993, p. 155.

In questo contesto di frammentazione individuale, il denaro si è sostituito, nel processo di formazione del sé, alla funzione di controbilanciamento che nel *Faust* Goethe attribuisce a Mefistofele; nella vicenda di *Madame Bovary* il denaro offre a Emma l'illusione di potersi comprare una vita alternativa, fatta di abiti e oggetti estranei alla pochezza di Yonville e di Charles. Ne *L'Éducation sentimentale*, il denaro serve a Frédéric per vivere una vita puramente immaginaria; l'attitudine a rifugiarsi nelle *rêveries* lo contraddistingue sin dalla prima giovinezza, ma diviene un vero e proprio modo di vivere dopo che Frédéric ha sperimentato le difficoltà a inserirsi in un mondo che lo respinge (i fallimenti universitari, le carriere artistiche abbozzate, ma soprattutto l'impossibilità di avere una relazione concreta con Mme Arnoux).  
Scriva Moretti:

Ciò che più lo amareggia, è che non accada mai nulla di risolutivo: in termini narratologici, non appena un evento è sul punto di trasformarsi in un «nucleo» (univoco propulsivo irreversibile) ecco che ricade, per le più varie ragioni, al rango indeterminato di «satellite» di una trama che non decolla mai. Sembra proprio che non si faccia mai un passo avanti, specie con Madame Arnoux e questa sconfitta *sui generis* incoraggia Frédéric a fantasticare – a trasformare appunto la sua interiorità in un «cosmo autosufficiente» che lo risarcisca dell'irraggiungibilità del cosmo reale<sup>251</sup>.

A rendere definitiva la modalità fantasticante è, sul finire della prima parte, il fatto di ereditare una cospicua somma di denaro che gli consente di vivere di rendita<sup>252</sup>. L'eredità costituisce un cambiamento di stato che, a livello diegetico, avrebbe la potenzialità di trasformare radicalmente il corso degli eventi, permettendo a Frédéric di *appropriarsi* di tutto ciò che desidera; cionondimeno questa inversione di tendenza non si realizza e “ora che ha il denaro per imporre [le svolte risolutive della sua carriera parigina], Frédéric si dedica al compito opposto, e fa di tutto per impedirle, o comunque attenuarle. [...] Egli *frena* la trama anziché accelerarla”<sup>253</sup>.

In effetti, “l'argent est partout, dans *L'Éducation sentimentale*”, scrive Christophe Reffait, a tal punto che questa onnipresenza non permette immediatamente di distinguere tra una funzione narrativamente pregnante del denaro – è il caso delle occorrenze sull'eredità e la rendita di Frédéric, sulle speculazioni di Arnoux, e sugli affari di Dambreuse –, e le “menues sommes” e “petits enjeux d'argent”<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> Ivi, p.194-195. Come abbiamo visto, la formula “cosmo auto-sufficiente” appartiene a Lukács.

<sup>252</sup> Scrive Bourdieu: “Installé dans la liberté que lui assure sa condition de rentier, il est commandé, jusque dans les sentiments dont il est apparemment le sujet, par les fluctuations de ses placements financiers, qui définissent les orientations successives de ses choix.”, P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992, p. 25.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> C. Reffait, “Logiques de l'argent et du récit dans *L'Éducation sentimentale*”, in (a cura di) P. Glaudes, É. Reverzy, *Relire L'Éducation sentimentale, op.cit.*, pp. 173-192, p. 173.

che punteggiano il testo del romanzo<sup>255</sup>. Questo dipende dal fatto che il denaro non agisce all'interno di un "récit d'enrichissement", come nei romanzi balzachiani, ma contribuisce a sostanziare una forma romanzesca dominata dalla "dissémination"<sup>256</sup>, che rispecchia la disposizione psichica del protagonista stesso, il cui rapporto con il denaro segue il regime della "dépense". Frédéric passa la sua esistenza a dilapidare il proprio patrimonio, invece che ad accrescerlo, come fanno i personaggi di Balzac. Cambiali, rendite, eredità – tutto rifugge la logica dell'investimento perché viene trasformato in liquidità e utilizzato per le spese più effimere, come il grazioso ombrellino di seta che Frédéric regala a Mme Arnoux facendosi anticipare i soldi da Deslauriers.

Ne *L'Éducation sentimentale*, secondo Reffait, il denaro instaura una serie di "logiques financières" che si dispongono su diversi livelli del testo.

In primo luogo, il denaro sorregge lo scheletro narrativo de *L'Éducation sentimentale*.

Seguendo la ricostruzione tracciata da Reffait, il romanzo si apre con un movimento inedito nella storia del *Bildungsroman*, cioè mostrando il protagonista nell'atto di tornare al paese natale, ritorno che si replicherà in chiusura della prima parte e che sarà motivato dalla confessione da parte della madre di Frédéric che, contrariamente a quanto questi aveva immaginato, egli non beneficia di alcuna eredità perché la sua "fortune" è "compromise"<sup>257</sup>. Tre anni dopo, Frédéric rientra a Parigi – l'unico posto al mondo dove sia possibile fare qualcosa di significativo: "Mais il n'existait au monde qu'un seul endroit [...]: Paris! car, dans ses idées, l'art, la science et l'amour (ces trois faces de Dieu comme eût dit Pellerin) dépendaient exclusivement de la capitale"<sup>258</sup> – perché scopre di essere destinatario dell'eredità di suo zio<sup>259</sup>.

Anche la relazione con Mme Arnoux e gli altri personaggi si sviluppa sotto il segno del denaro. In tutto il romanzo, Mme Arnoux fa visita a Frédéric soltanto in due occasioni (era lui, infatti, ad andare a trovarla), originate da due distinti motivi finanziari. La prima volta gli domanda di persuadere Dambreuse a non procedere penalmente, contro il marito, che gli deve 4000 franchi. La seconda volta, che è poi anche l'ultima volta, Mme Arnoux si reca da Frédéric con il pretesto di restituirgli un debito che M. Arnoux aveva contratto con lui. A loro volta, anche i rapporti di Frédéric con Deslauriers, con le altre figure femminili

---

<sup>255</sup> Alcuni degli episodi citati da Reffait: Martinon si fa restituire i depositi degli ombrelli all'Alhambra, le cene da 43 soldi di Frédéric studente, mentre Deslauriers doveva accontentarsi di pasti da 32 soldi, Frédéric trova 12 franchi in una tasca e li usa per acquistare dodici bottiglie di vino...

<sup>256</sup> Ivi, p. 174.

<sup>257</sup> ES 13.

<sup>258</sup> ES 107-108.

<sup>259</sup> ES 114.

(Rosanette, Vatnaz, Mme Dambreuse) e di queste tra loro e con gli altri personaggi (*in primis* il solito M. Arnoux), sono mediati dai denari, in una continua e sempre rilanciata dinamica di debiti e crediti.

Se la discontinuità, come abbiamo visto, è uno dei tratti distintivi del romanzo, che si costruisce come una serie di giustapposizioni e montaggi paratattici, l'unico fattore costante che sembra fungere da legante tra le parti è il denaro, su cui dice Reffait, si concentrano “les effets de causalité”<sup>260</sup>, almeno a livello diegetico. Ma, come abbiamo visto con Moretti, il denaro è anche ciò che permette a Frédéric di arrestare il corso della narrazione, giacché l'*argent* gli consente di indugiare a dismisura nella sfera del possibile e dell'immaginario. Come si conciliano questi due rilievi? Nel nesso tra denaro e passioni, il secondo livello su cui si assesta la logica finanziaria.

“La relation de crédit”, sostiene Reffait, non è “de toutes les manières jamais exempte ici d'un investissement passionnel”<sup>261</sup>. Forse, però, è più corretto spingere oltre la riflessione: non c'è soltanto un investimento affettivo, ma l'esperienza sentimentale nel suo complesso si incapsula nella relazione pecuniaria, cresce su di essa e usa la sua semantica, come si vede nella dichiarazione che Frédéric fa a Mme Arnoux nel capitolo VI della seconda parte, quando il giovane riduce il senso della propria esistenza all'amore per lei, sua unica “fortune”:

Qu'est-ce que j'ai à faire dans le monde? Les autres s'évertuent pour la richesse, la célébrité, le pouvoir! Moi, je n'ai pas d'état, vous êtes mon occupation exclusive, toute ma *fortune*, le but, le centre de mon existence, de mes pensées. Je ne peux pas plus vivre sans vous que sans l'air du ciel! Est-ce que vous ne sentez pas l'aspiration de mon âme monter vers la vôtre, et qu'elles doivent se confondre, et que j'en meurs?<sup>262</sup>

Anche gli epiloghi finali, la visita a sorpresa di Mme Arnoux a Frédéric nel V capitolo della terza parte, e la conversazione con Deslauriers che chiude il romanzo, costruiscono una dialettica tra denaro e passioni, nella forma di una “visione sinottica della vita”<sup>263</sup> che ha il sapore di un vero e proprio bilancio.

L'incontro con Mme Arnoux ha il tenore di un “solde de tout compte”<sup>264</sup>. Marie va da Frédéric, certamente per rimborsarlo del debito, ma anche per rendere possibile, ora che la vita di entrambi si inoltra nella stagione della vecchiaia, il saldo di ciò che era cominciato, ma non si era mai realizzato. Rievocano insieme i giorni passati, ripercorrendo aspetti minimi dell'esistenza, come il modo che aveva Arnoux di “écraser” il cosmetico sui baffi, certi vecchi domestici, “la négresse” di Marie, ma anche, dice il narratore

---

<sup>260</sup> C. Reffait, “Logiques de l'argent et du récit”, *art. cit.*, p. 177.

<sup>261</sup> Ivi, p. 179.

<sup>262</sup> ES 314. Enfasi mia.

<sup>263</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo, op.cit.*, p. 354.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

suggestivamente, “d’autres choses plus intimes et plus profondes”<sup>265</sup>. Poi, ricorrendo in modo bizzarro al tempo verbale futuro, Marie dice “N’importe, nous nous serons bien aimés”, rivelando così che il suo amore per Frédéric, un amore che è ormai fuori tempo massimo, perdura. Perdura, però, nella forma della possibilità perché, per descrivere la felicità del rapporto che avrebbero potuto avere, Frédéric usa il condizionale passato: “Quel bonheur nous aurions eu!”<sup>266</sup>. Per Frédéric questo rapporto soltanto fantasticato è soddisfacente di per sé, tant’è che il narratore commenta, usando un lessico per l’appunto pecuniario, “Il ne regretta rien. Ses souffrances d’autrefois étaient *payées*”<sup>267</sup>. Mme Arnoux gli ha fatto visita per saldare due debiti, uno finanziario e uno sentimentale: in entrambi i casi Frédéric è stato ripagato. Inoltre, a riprova della dimensione non fisica dell’appagamento sentimentale di Frédéric, questi non riesce ad approfondire in senso fisico il rapporto con Marie nemmeno in quest’occasione, pur avendo comunque il sospetto che lei sia venuta a trovarlo con l’intenzione di offrirsi:

Frédéric soupçonna Mme Arnoux d’être venue pour s’offrir; et il était repris par une convoitise plus forte que jamais, furieuse, enragée. Cependant, il sentait quelque chose d’inexprimable, une répulsion, et comme l’effroi d’un inceste. Une autre crainte l’arrêta, celle d’en avoir dégoût plus tard. D’ailleurs, quel embarras ce serait!<sup>268</sup>

Interviene una forma di censura simbolica: avere un rapporto con Mme Arnoux significherebbe oltrepassare una soglia vietata. La menzione della dimensione incestuosa ha la funzione di segnalare che la natura puramente immaginaria del desiderio di Frédéric ha come limite invalicabile la sfera del reale, entrando nella quale la psiche di Frédéric si frammenterebbe del tutto, proprio come accade quando viene infranto il tabù dell’incesto<sup>269</sup>. La soglia che Frédéric, con i suoi desideri e la sua struttura psichica fissata nella sfera della *phantasia*, non può assolutamente varcare è quella che porta all’esperienza reale dei rapporti con l’altro – anche perché, ciò che lo aspetta nella dimensione reale è il contatto con qualcosa che ha perduto la sua capacità attrattiva, cioè un corpo che mostra i segni inesorabili della caducità, con il biancore dei capelli che un tempo erano così neri e lucidi, e che ora invece colpiscono Frédéric come un “heurt en pleine poitrine”<sup>270</sup>. Viene il sospetto, quindi, che la massima che il narratore inserisce per suggellare

---

<sup>265</sup> ES 493.

<sup>266</sup> ES 492.

<sup>267</sup> ES 492. Enfasi mia.

<sup>268</sup> ES 495.

<sup>269</sup> Com’è noto, la questione dell’incesto è inserita da Freud all’interno del modello del complesso di Edipo, la cui efficacia va riferita non tanto alla capacità di descrivere una situazione reale, ma al fatto che postula l’intervento di una istanza regolatrice, il tabù dell’incesto, che ha la funzione di impedire “la satisfaction naturellement cherchée” e contemporaneamente legare “le désir et la loi” (J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris 1967, p. 83).

<sup>270</sup> ES 494.

l'atmosfera d'addio tra i due – “Tous les deux ne trouvaient plus rien à se dire. Il y a un moment, dans les séparations, où la personne aimée n'est déjà plus avec nous”<sup>271</sup> – sia lì, in un certo senso, anche per dare una descrizione definitiva del desiderio di Frédéric, che, in fin dei conti, è sempre stato vuoto, poiché l'oggetto che lo riempiva “n'est déjà plus”, era un'ipostasi, una finzione, la rappresentazione stereotipata di una donna, di cui Frédéric ha dipinto un ritratto luminosissimo. L'intensità di questo ritratto, però, ha sempre dipeso dalla maestria di colui che ha usato la propria intensità desiderante per dipingerlo.

L'ultimo capitolo del romanzo mette in scena una conversazione tra i due amici di sempre, Frédéric e Deslauriers, che si sviluppa con le tonalità di un “bilan”<sup>272</sup> delle rispettive esistenze. La loro vita si è degradata in misura crescente e, dai fasti di gioventù, passa ad avere ora l'aspetto di una deprimente esistenza piccolo borghese di provincia. “Et il résumèrent leur vie”, chiosa il narratore, “Ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir”<sup>273</sup>. Come aveva fatto nell'incontro con Mme Arnoux, anche con Deslauriers Frédéric ripercorre i momenti trascorsi insieme, compreso il celeberrimo episodio della visita *ratée* al bordello della Turque. I due entrano, ma Frédéric si emoziona a tal punto da immobilizzarsi in una paralisi premonitrice e scappare fuori; Deslauriers, che, come poi sarebbe accaduto più volte nella loro convivenza parigina, dipende economicamente da lui, è costretto a seguirlo. Quando i due terminano di raccontarsi “prolixement” l'aneddoto, si scambiano il bilancio finale:

– C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Frédéric.

– Oui, peut-être bien? C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Deslauriers.<sup>274</sup>

La cosa migliore accaduta in queste due esistenze fallite è un'esperienza mancata, cioè rimasta nella sfera della indeterminatezza. Di questo appuntamento *raté* con la realtà, che diventa anche un luogo della memoria, i due protagonisti possono massimamente disporre proprio perché non contiene nulla che sia precisamente ancorato ad una realizzazione concreta del loro desiderio; il desiderio rimane quindi ancora disinnescato e esperibile sempre di nuovo – nella fantasia, naturalmente. Tutti i dettagli possono essere assaporati daccapo, ecco perché il narratore dice che Frédéric e Deslauriers ripercorrono *prolissamment* l'episodio: la raccolta dei fiori nel giardino di Mme Moreau, la sortita per la campagna, tra le vigne, Frédéric che segue perfettamente il protocollo romantico e offre “comme un amoureux” il bouquet alla schiera di prostitute, il caldo, la paura dell'ignoto, l'immobilità e il pallore di Frédéric, le risate delle donne, la fuga...

---

<sup>271</sup> ES 495.

<sup>272</sup> C. Reffait, “Logiques de l'argent et du récit”, *art. cit.*, p. 179.

<sup>273</sup> ES 498.

<sup>274</sup> ES 501.

Tutti questi dettagli si susseguono proprio perché manca quello che li oscurerebbe tutti, il ricordo dell'iniziazione erotica.

Moretti si chiede quali sono le ragioni che hanno reso narrativamente attraenti la disposizione psicologica e le scelte esistenziali di Frédéric, così vacue e scollegate dal reale. Individua due risposte, attingendo ai lavori di Bourdieu e di Schmitt. La prima è che, rimanere in una dimensione di *possibilità* fantasticante costituisce la forma al contempo più semplice e meno dolorosa, cioè una vera e propria strategia di compromesso, per sopravvivere in una realtà – ostile, minacciosa e inquietante – che impone soltanto due modalità di esistenza: o la conformità a ritmi vitali esasperatamente intensi, che impediscono di costruirsi un'identità salda e stabile, giacché il Sé deve estraniarsi per adeguarsi a sempre nuovi scenari, o la costruzione identitaria, che viene raggiunta a scapito, però, di un rifiuto impoverente della modernità stessa e delle sue promesse sfavillanti. Le *rêveries* permettono di unire i due aspetti dell'antinomia moderno-capitalistica senza soccombere:

[...] per un verso, infatti, la con-possibilità della fantasticheria mantiene in vita, e anzi depotenzia a dismisura, tutte le promesse del mondo circostante; per l'altro, trattandosi di una dimensione puramente immaginaria, e riformulabile a piacere, non costringe l'individuo a quella girandola di identificazioni concrete che [...] lo lascerebbe esausto e frantumato<sup>275</sup>.

La seconda ragione che Moretti identifica è “l'incardinarsi dell'immaginazione moderna alla sfera dell'avere, dove il denaro – mediatore *universale* – mette potenzialmente ogni cosa a disposizione del suo possessore”<sup>276</sup>.

Ne *L'Éducation sentimentale* il denaro ereditato è utilizzato da Frédéric non tanto per realizzare i suoi desideri, ma per *disporne* come vuole, cioè per lasciarli allo stato di pura concezione mentale. Questo è possibile perché l'effetto primario del denaro sull'immaginazione moderna è la spinta propulsiva a *concepire* i desideri, più che a realizzarli. La sfera del desiderio si allarga a dismisura e l'universo interiore del soggetto, così ampio, ricco e promettente, diviene un luogo confortevole dove sostare perché allontana il soggetto, anestetizzandolo, dall'incontro con il reale.

Non è un caso che Frédéric abbia ventanni. In lui si salda, secondo Moretti, il connubio tra denaro e gioventù, ponendo così fine alla stagione del *Bildungsroman*<sup>277</sup>. La gioventù è quello “sconfinato campo

---

<sup>275</sup> Ivi, p. 197.

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> Magris scrive che “la crisi del soggetto”, che egli analizza nelle opere di Musil, Ibsen, Hamsun, Strindberg, Dostoevskij, Conrad, “travolge l'ideale goethiano della *Bildung*, la formazione totale dell'individuo che si evolve sviluppando integralmente, e con continuità tutte le sue inclinazioni e possibilità. La discontinuità del soggetto deriva dall'assenza di ogni fondamento: l'uomo del

di possibilità”<sup>278</sup> nel quale si esplorano “i mille possibili ruoli sociali”<sup>279</sup>, nonché si immaginano “le mille vite future”<sup>280</sup>. Con l’avvento del capitalismo ottocentesco e l’affermarsi della priorità del possibile sul reale, l’indeterminatezza della gioventù diviene così una condizione esistenziale più desiderabile rispetto all’età adulta, così dolorosamente puntellata da momenti di scelta e di resa dei conti; la gioventù smette di essere una fase propedeutica al divenire adulti, per affermarsi invece come un puro “*valore in sé*” cui aspirare e da prolungare al massimo:

Il motto [...] di Frédéric Moreau [è], senza dubbio, «Procrastinare!». Se egli frena la trama e si sforza di disinnescare i nuclei, è appunto per conservare il più a lungo possibile quello stato di *indeterminazione psico-sociale* che, da campo d’addestramento per la maturità, si è di fatto trasformato nel *fine*, autonomo e gelosamente custodito, della gioventù moderna<sup>281</sup>.

È l’indeterminatezza tipica della gioventù ciò che caratterizza, infatti, gli ultimi due episodi del romanzo, nei quali Frédéric compare ormai nella veste di un uomo avanti negli anni. L’indeterminatezza che lo ha da sempre connotato si è anch’essa modificata: da slancio immaginativo verso un futuro ancora tutto da giocare, diviene in questi spaccati di vecchiaia una paradossale proiezione del futuro nel passato, o meglio, come abbiamo visto, nella dimensione cangiante e modificabile a piacere del ricordo.

Persino il ricordo, in vite dominate dall’attività del fantasticare, pur essendo costitutivamente passato e già vissuto, diventa in qualche modo un materiale “aperto” alla fantasticheria.

Il ricordo, scrive Moretti, è una versione “ingiallita” delle “speranze di un tempo”, che rimangono l’“unico alimento” della vecchiaia di Frédéric. Quale immagine della vecchiaia ci consegna *L’Éducation sentimentale*? L’immagine di una stagione che giunge all’improvviso, dopo il celebre spazio bianco che condensa anni di vita (gli anni della maturità), e che aveva tanto strabiliato Proust, riassunti nel rapido:

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l’étourdissement des paysages et des ruines, l’amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

Il fréquenta le monde, et il eut d’autres amours, encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d’esprit avaient

---

sottosuolo dice di non possedere le cause prime su cui poggiare e di risalire invano, con la sua «professione di pensiero», ad un fondamento originario, perché ogni causa lo rimanda ad una antecedente e così via all’infinito, in un abisso di infondatezza. Ogni fondamento è ingannevole e cedevole, è il mare senza fondo della vita, in cui cade, scriveva Conrad, nell’atto stesso di nascere. ”, C. Magris, *L’anello di Clarisse*, *op.cit.*, p. 8.

<sup>278</sup> Ivi, p. 198.

<sup>279</sup> Ivi, p. 197.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> Ivi, p. 198.

également diminué. Des années passèrent; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur<sup>282</sup>.

Gli anni che separano la giovinezza, così ricchi di desiderio, sensazioni e ambizioni, si dissipano in un tempo grigio, indifferente e inerte. L'emozione prevalente, a contatto con il declinare della vita, è la tristezza, la mestizia disincantata. Quando Frédéric, nel capitolo IV della terza parte, si reca da M. Arnoux, che è in grave dissesto finanziario ed è stato costretto ad aprire un negozio di suppellettili religiose (di lì a poco farà bancarotta, Mme Dambreuse sequestrerà i suoi beni, e la famiglia Arnoux dovrà abbandonare per sempre Parigi), lo trova sonnecchiare a testa china sulla cassa:

Arnoux, à son comptoir, sommeillait la tête basse. Il était prodigieusement vieilli, avait même autour des tempes une couronne de boutons roses, et le reflet des croix d'or frappées par le soleil tombait dessus. Frédéric, devant cette décadence, fut pris de tristesse [...]. Au fond de la boutique, Mme Arnoux parut; alors il tourna les talons<sup>283</sup>.

Come nota Liana Nissim, questa immagine “de la sénilité irréversible, de l'irrévocable déchéance physique” dell'astuto mercante<sup>284</sup> “est la dernière que donne le roman de Jacques Arnoux”<sup>285</sup>. La tristezza di Frédéric è certamente suscitata dalla difficoltà, come sostiene la critica francese, di riconoscere in quel “vieil homme sommeillant” il brillante libertino di un tempo, ma è causata, ad un livello più profondo, dall'incontro *ex abrupto* con l'evidenza che la vita si consuma e scivola via.

La vecchiaia giunge in un soffio, “piomba di schianto”, senza che Frédéric sia riuscito a ricomporre la propria interiorità in una forma centrata e capace di entrare in contatto col reale; per questo “la lunga gioventù di Frédéric [...], a dispetto di ogni sforzo finirà egualmente – e finirà nel *peggiore* dei modi, perché si è giunti inermi alla scadenza del tempo concesso”<sup>286</sup>. Frédéric non è pronto ad accogliere la caducità di Arnoux, e quindici anni dopo lo shock sarà reiterato osservando il declino fisico di Marie: l'oggetto massimo del suo desiderio è sfigurato dal passaggio irreversibile del tempo, e per far fronte all'approssimarsi della fine, è meglio rifugiarsi nelle confortanti *rêveries* di un amore non consumato. La sfasatura che incide sulla temporalità del desiderio – quel peculiare salto tra la nascita del desiderio e la sua imperfetta soddisfazione, o nel caso di Frédéric, il suo continuo differimento – nel rapporto tra Frédéric e Mme Arnoux si raddoppia

---

<sup>282</sup> ES 491.

<sup>283</sup> ES 461-462.

<sup>284</sup> Pierre-Marc de Biasi sottolinea che i foruncoli rosa che compaiono sulla fronte di Arnoux sono un sintomo della sifilide, ma il fatto che si dispongano come una corona, sta ad indicare che nel ritratto di Arnoux si saldano “luxure, maladie, or et divinité”, in *Préface*, G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 584.

<sup>285</sup> L. Nissim, *Vieillir selon Flaubert*, Ledizioni, 2012, disponibile online: <https://www.ledizioni.it/prodotto/l-nissim-vieillir-selon-flaubert/>. p. 39.

<sup>286</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, op.cit., p. 199.

in una incolmabile differenza anagrafica. Quando il giovane riesce finalmente a ritagliarsi uno spazio esclusivo nella quotidianità della donna, facendole visita in campagna, ad Auteuil, i due si perdono in interminabili mezzi discorsi, tra sospiri e vagheggiamenti:

– Pourquoi le ciel ne l'a-t-il pas voulu! Si nous nous étions rencontrés !...

– Ah! si j'avais été plus jeune! soupirait-elle.

– Non! moi, un peu plus vieux.

Et ils s'imaginaient une vie exclusivement amoureuse, assez féconde pour remplir les plus vastes solitudes, excédant toutes joies, défiant toutes les misères, où les heures auraient disparu dans un continuel épanchement d'eux-mêmes, et qui aurait fait quelque chose de resplendissant et d'élevé comme la palpitation des étoiles<sup>287</sup>.

Frédéric e Marie proiettano la condizione di realizzabilità del loro amore su qualcosa di irreali, cioè su una fantasia controfattuale sul tempo: se lei fosse un po' più giovane, se lui fosse un po' più vecchio... Dietro questi *what if*, i due innamorati possono indugiare nell'indeterminatezza colma di promesse del loro amore. Le fantasie su una vita amorosa così piena da riempire “les plus vastes solitudes”, scricchiolano sotto il peso della più vasta delle solitudini, la vita che si approssima all'appuntamento fatale. Infatti, Frédéric non può nascondere lo sconcerto di fronte al corpo invecchiato di Marie, se non inginocchiandosi e censurando così la propria reazione.

L'appuntamento fatale dà luogo alla percezione di una temporalità diversa rispetto a quella ristretta e orientata sulla soddisfazione – la quale, nel caso di Frédéric, va intesa piuttosto come un differimento – che è il tempo presente, la dimensione temporale favorita dalla modernità, legata a doppio filo ai ritmi assillanti dell'economia di mercato. All'epoca di Baudelaire e Flaubert, infatti, il nesso tra sistema di mercato e cultura del soggettivo si è ormai del tutto consolidato, risalendo la sua origine ad un secolo prima. Come suggerisce Giuliano Baioni, esso inaugura una nuova modalità di percepire il tempo:

L'instabilità degli affetti e delle sensazioni rappresenta invero l'esperienza più traumatica della cultura del Settecento dopo che il problema tecnico e scientifico ha improvvisamente accelerato il tempo della vita, ha creato le prime forme della moderna economia di mercato e con il mercato ha trasformato il mondo in una fonte apparentemente inesauribile di stimoli sempre nuovi e sempre diversi<sup>288</sup>.

Nel corso del XVIII secolo si è verificata una modificazione sostanziale della percezione soggettiva della temporalità<sup>289</sup>, che sotto la pressione martellante degli apparati economici viene intrappolata nella

---

<sup>287</sup> ES 316-317.

<sup>288</sup> G. Baioni, *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996, p. 5.

<sup>289</sup> Nella considerazione della percezione della temporalità dell'epoca in esame, bisognerebbe tenere presente il senso di vertiginosa angoscia che deve aver prodotto la scoperta, tra XVII e XVIII secolo, di quella che Paolo Rossi ha chiamato “la senescenza del mondo”, (P. Rossi, “La senescenza del mondo e la Grande Rovina nella cultura moderna”, in (a cura di) U. Curi, *Dimensioni del tempo*, Franco Angeli, Milano 1987, pp. 38-51. Scrive Rossi che “gli uomini dell'età di Robert Hooke (1635-1703) ritenevano

dimensione dell'attimo e della sua inevitabile fugacità. Il meccanismo di produzione del desiderio, che si innesca in seguito all'invasione delle merci nell'economia di mercato, ha infatti l'effetto di rendere visibile e tematicamente importante per la cultura europea del Settecento l'elemento della transitorietà dell'esistenza umana<sup>290</sup>. In questo secolo, il senso di fugacità della vita subisce una trasformazione di statuto: passa dal costituire l'atmosfera di senso nella quale in Europa si è pensato per secoli l'esistenza sulla terra, teleologicamente orientata verso un al di là di vera pienezza, per divenire “il principio della sua identità o addirittura l'unica giustificazione del suo essere al mondo”<sup>291</sup>. L'al di là perde, quindi, il suo potere di valorizzazione e eternizzazione del tempo terreno, che scopre di avere in sé, nel proprio scorrere effimero, il suo senso. Ciò, tuttavia, si rivela profondamente problematico da accettare giacché, se la sfera nella quale il

---

di avere alle spalle un passato di circa seimila anni. Gli uomini dell'età di Kant (1724-1804) erano consapevoli di un passato di milioni di anni.” (p. 40). Improvvisamente, quindi, si è passati dal vivere “in un presente relativamente vicino alle origini” a “un presente dietro il quale si estende – per usare le parole del conte di Buffon – «l'oscuro abisso» di un tempo quasi infinito” (*Ibidem.*). Le scoperte di Galilei e Keplero spazzano via l'antica certezza che il cosmo sia retto da principi inalterabili ed eterni. Ora le parole d'ordine sono “mutamento, alterabilità, invecchiamento, corruttibilità” (p.41). Il tema delle rovine diviene una delle possibili risposte artistiche allo spalancarsi del tempo passato, un modo per fare i conti con “l'immagine di un mondo che non è il migliore dei mondi possibili, non è lo specchio della divina sapienza, ma che è una sorta di «Paradiso guastato», il frutto di un lento, inesorabile processo di corruzione e di decadimento” (p. 48). A suo modo, l'escursione di Frédéric e Rosanette a Fontainebleau è una variazione disincantata e ironica sulle rovine e la fugacità del mondo. La visita al castello, con la sua teoria noiosa di stanze e nomi di reali, provoca una riflessione del narratore sull'eterna miseria del tutto, che poi si chiude ironicamente con lo sbadiglio di Rosanette: “Les résidences royales ont en elles une mélancolie particulière, qui tient sans doute à leurs dimensions trop considérables pour le petit nombre de leurs hôtes, au silence qu'on est surpris d'y trouver après tant de fanfares, à leur luxe immobile prouvant par sa vieillesse la fugacité des dynasties, l'éternelle misère de tout; et cette exhalaison des siècles, engourdissement et funèbre comme un parfum de momie, se fait sentir même aux têtes naïves. Rosanette bâillait démesurément. Ils s'en retournerent à l'hôtel”. (ES 376-377). Durante la passeggiata nel bosco, i due amanti osservano una molteplicità di alberi, che creava “un spectacle changeant”. La descrizione botanica si fa progressivamente sempre più concitata e cupa, funzionando da specchio tanto dell'impeto erotico di Frédéric e Rosanette, quanto dell'agitazione delle rivolte a Parigi. Ad un certo punto, i due giungono in una radura dove degli spaccapietre battevano le rocce sul fianco di una collina. Le rocce “se multipliaient de plus en plus, et finissaient par emplir tout le paysage, cubiques comme des maisons, plates comme des dalles, s'étayant, se surplombant, se confondant, telles que les ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité disparue. Mais la furie même de leur chaos fait plutôt rêver à des volcans, à des déluges, aux grands cataclysmes ignorés. Frédéric disait qu'elles étaient là depuis le commencement du monde et resteraient ainsi jusqu'à la fin; Rosanette détournait la tête, en affirmant que “ça la rendrait folle”, et s'en allait cueillir des bruyères. Leurs petites fleurs violettes, tassées les unes près des autres, formaient des plaques inégales, et la terre qui s'écroulait de dessous mettait comme des franges noires au bord des sables pailletés de mica.” (ES 380). La notazione sull'eternità delle rocce, che segue e controbilancia il paragone tra il caos della miniera e i “cataclismi”, ha la funzione tanto di segnalare la futilità delle rivoluzioni (i cataclismi sono una metafora delle rivoluzioni e sono “cataclismi ignorati”), come osserva Brombert (“l'analogie entre la Nature et la Révolution, ou plutôt la juxtaposition insolite de deux formes de cataclysmes, fait ressortir le côté dérisoire des changements politiques et des agitations d'un jour, toute la futilité de la révolution.”), V. Brombert, “Lieu de l'idylle et lieu du bouleversement dans *L'Éducation sentimentale*”, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°23, 1971, pp. 277-284, p. 283.), quanto di mostrare per contrasto la caducità dell'esistenza stessa – infatti la reazione di Rosanette è quella di andarsene a raccogliere eriche, per non dover pensare alla propria finitudine, che risalta a confronto dell'eternità geologica della terra. L'immagine delle rovine ha quindi, nell'episodio di Fontainebleau, una funzione politica e psicologica, legata alla caratteristica ambigua della temporalità, che può essere sia fugace (come le rivoluzioni e l'esistenza umana) sia eterna (come le rocce).

<sup>290</sup> “L'accumularsi dei desideri, ma soprattutto il loro susseguirsi al ritmo sempre più concitato delle novità e delle mode acuisce naturalmente, in maniera talvolta morbosa, la sensibilità dell'uomo del Settecento per il trascorrere del tempo.”, G. Baioni, *Il giovane Goethe, op.cit.*, p. 5.

<sup>291</sup> Ivi, p. 6.

soggetto si trova ad operare è ridotta alla contingenza dell'attimo<sup>292</sup>, che non viene giustificato da altro se non dal suo scorrere inafferrabile, allora il senso, indispensabile per leggere il reale, diviene qualcosa di estremamente mobile e fugace – in fin dei conti, per nulla affidabile.

Accettare la transitorietà dell'esistenza è problematico, forse addirittura impossibile, come scrive Lukács: “la più profonda e avvilente incapacità della soggettività a verificare se stessa consiste, non tanto nell'inutile lotta contro le strutture sociali prive di idee e contro gli uomini che le rappresentano, quanto piuttosto nel fatto che la soggettività non è in grado di reggere di fronte al trascorrere lento e costante del tempo”<sup>293</sup>.

La scoperta della fugacità del tempo coincide nella storia della letteratura col progressivo acquisire d'interesse del presente quotidiano, che è per l'appunto il tempo dell'adesso, del mediocre, degli avvenimenti che si danno nella loro medietà, nella loro ripetitività (come è ripetitivo il gioco del desiderio!), nel loro essere cioè lontani dagli orizzonti di senso eroici dell'epica. Franco Moretti definisce questa nuova temporalità come “frattempo” o “tempo intermedio”, cioè un “presente inteso come continuità e regolarità, contrapposto ai momenti di crisi e di fine [...], un presente svincolato da grandi sviluppi e quindi narrativamente meno carico di senso”<sup>294</sup>. Per Moretti, la forma romanzesca è costruita precisamente su questo tipo di temporalità. Il tempo intermedio di Moretti è la *durée* bergsoniana interpretata da Lukács come “tempo reale”, cioè la temporalità costitutiva del romanzo. Il romanzo, infatti, è la forma letteraria connotata dalla “mancanza di una patria trascendentale dell'idea”<sup>295</sup>, la cui funzione è portare ad espressione la scissione tra vita e immanenza del senso, unite invece nell'epica. Se nell'epica, infatti, il tempo è soppresso perché “la vita accede all'eternità in quanto vita” e dimentica “tutto ciò che è avvizzimento e morte”, il romanzo mette in scena “nei suoi aspetti più intimi [...] una lotta contro la potenza del tempo”<sup>296</sup>, che tutto dissolve e appassisce.

L'esperienza che Frédéric fa a contatto con il declino di Marie Arnoux deriva la sua tonalità di tristezza e delusione non tanto dalla scoperta che l'intensità del presente è un gioco a perdere, ma dall'appassirsi dell'immagine di rifulgente bellezza che ha, da quel primo incontro fatale sul battello per Nogent, costituito l'oggetto del suo desiderio. Sì, il presente è stato l'unico tempo dell'esperienza di Frédéric, tanto che la vecchiaia giunge e lo coglie impreparato – “il n'a pas, scrive Jean Borie, réussi à

---

<sup>292</sup> “Zum Augenblicke dürft ich sagen: Verweile doch, du bist so schön”, dice Faust.

<sup>293</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo, op.cit.*, p. 351.

<sup>294</sup> F. Moretti, *L'anima e le cose*, in A.A.VV., *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni editore, Roma 1993, pp. 25-34, p. 32.

<sup>295</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo, op.cit.*, p. 351.

<sup>296</sup> Ivi, p. 353.

atteindre la maturité, [...] il a simplement vieilli<sup>297</sup>. Il presente è per lui, certamente, un frattempo, ma nel senso di un tempo che allontana l'esperienza reale di soddisfazione del desiderio. Esso è stato così a lungo differito, che osservare il declino fisico della donna che lo incarna colpisce ora come un urto in pieno petto, con l'intensità cioè di una perdita. Si è perduta l'immagine su cui il desiderio di Frédéric si era modellato, e a confronto della quale gli amori, inanellati poi nel corso dell'età adulta, scolorano, divenendo "insipides"<sup>298</sup>.

Nell'epoca del crollo dei fondamenti, della spossatezza e della frammentazione del senso in percezioni slegate tra loro, non è un caso che Freud saldi l'esperienza del lutto al senso di caducità della vita e della bellezza. L'esistenza moderna, aggredita da stimoli e novità, si scopre inerme di fronte alle piccole perdite quotidiane, miniatura della perdita definitiva che si staglia all'orizzonte. Freud racconta di aver fatto, in compagnia di due amici, "una passeggiata in una contrada estiva in piena fioritura"<sup>299</sup>. Uno dei due compagni, un giovane poeta, era turbato al pensiero che "tutta quella bellezza era destinata a perire, che col sopraggiungere dell'inverno sarebbe scomparsa: come del resto ogni bellezza umana, come tutto ciò che di bello e nobile gli uomini hanno creato e potranno creare"<sup>300</sup>. Freud cerca di disinnescare il nesso, che i due stabiliscono, tra la caducità e *dunque* lo svilimento di ciò che subisce questo destino, facendo notare invano che la *Vergänglichkeit* è piuttosto "un valore di rarità nel tempo"<sup>301</sup>, che non svilisce il senso e il pregio delle esperienze effimere, ma li aumenta. Poiché però le considerazioni dello psicoanalista non fanno alcuna presa sui suoi amici, Freud si rende conto che, al cuore di questa angoscia per la caducità, è al lavoro l'angoscia della perdita, tipica del lutto:

Doveva essere stata la ribellione psichica contro il lutto a svilire ai loro occhi il godimento del bello. L'idea che tutta quella bellezza fosse effimera faceva presentire a queste due anime sensibili il lutto per la sua fine; e, poiché

---

<sup>297</sup> J. Borie, *Frédéric et les amis des hommes*, Grasset, Paris 1995, p. 267.

<sup>298</sup> ES 491.

<sup>299</sup> S. Freud, "Caducità" (1915), in *Opere*, volume 8, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp 173-176, p. 173. Il testo di Freud compare nel 1916 nel volume miscelaneo celebrativo *Das Land Goethes* 1914-1916. Il titolo dello scritto rinvia, infatti, a finale del secondo atto di *Faust*:

Alles Vergängliche  
Ist nur ein Gleichnis;  
Das Unzulängliche,  
Hier wird's Ereignis;  
Das Unbeschreibliche,  
Hier ist's getan;  
Das Ewig-Weibliche  
Zieht uns hinan.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> Ivi, p. 174.

l'animo umano rifugge istintivamente da tutto ciò che è doloroso, essi avvertivano nel loro godimento del bello l'interferenza perturbatrice del pensiero della caducità<sup>302</sup>.

L'interferenza perturbatrice della caducità domina l'ultimo incontro tra Frédéric e Marie. Ecco, quindi, lo shock quasi disgustato di Frédéric nel vedere la testa incanutita di Marie e il gesto di lei che gli fa dono, come ultimo contatto tra loro, di una lunga ciocca, che Flaubert precisa, è tagliata alle radici. Questo incontro finale ha, in un certo senso, l'*allure* di uno sradicamento, tanto che il capitolo si chiude con un fulminante "Et ce fut tout", a rispecchiare l'iniziale "Ce fut comme una apparition", che suggella il loro primo incontro. Cionondimeno, la natura fantasticante del desiderio di Frédéric è tale che lo preserva dallo sradicamento totale: è vero che Mme Arnoux si taglia di netto una ciocca alle radici, ma è altrettanto vero che, l'atmosfera di commosso congedo viene smorzata dal movimento ironico di Frédéric, il quale per impedire il totale crollo del proprio ideale, prima si inginocchia e prorompe in esagerate dichiarazioni d'amore, e poi si volta, dando le spalle a Marie, per girarsi una sigaretta. Marie, stordita e ignara di questa estrema  *censura* di Frédéric, fraintende completamente e commenta "émerveillée": "Comme vous êtes délicat! Il n'y a que vous! Il n'y a que vous!"<sup>303</sup>.

Del resto, dice Freud che gli esseri umani rifuggono spontaneamente il dolore e, abbiamo visto che, per non soccombere all'intensità della vita moderna, Frédéric si rifugia nell'atmosfera ovattata e sicura della fantasticheria, anche nell'incontro con la finitudine di Marie (e con la propria). Tuttavia, "ciò che è

---

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> ES 495. Per Lukács, il finale de *L'Éducation sentimentale* sancisce una vittoria contro il tempo della *durée* giacché mette in scena un'esperienza "epicamente" autentica del tempo, cioè l'unificazione di ciò che era a pezzi nella compattezza, carica di speranza, del ricordo. Nel romanzo di Flaubert, dove "la realtà esterna" è scomposta in "elementi eterogenei, frammentari, e intarlati [...] semplicemente giustapposti nella loro rigidità, nella loro incoerenza, nel loro isolamento" e "la vita interiore dell'eroe è altrettanto inconsistente del mondo che lo circonda", lo scorrere inesorabile del tempo ha l'effetto di mettere ordine a questa confusione e legare tra loro i distinti momenti, dando il senso non di una unità costruita a posteriori (come la *Comédie humaine*), ma di un "continuum concreto e organico". L'*excipit* costituisce, poi, l'apice di questa unificazione temporale perché il ricordo di tutto ciò che è accaduto, nella sua penosa insensatezza, si riversa nell'attimo presente della sua rievocazione: "E questo istante è così ricco della durata che confluisce su di lui e defluisce da lui – alla quale, per il fatto stesso che lo ingorga, fornisce un attimo di contemplazione cosciente – che tale ricchezza si comunica anche al passato e al perduto, fino a ornare con il valore dell'esperienza vissuta ciò che fino ad allora si è lasciato trascorrere senza nemmeno curarsene", pp. 356-356. Il ricordo, cioè, offre un'interpretazione agli eventi accaduti nella vita di Frédéric, i quali, mentre si svolgevano, non potevano ricevere un ordine di senso. *L'Éducation sentimentale* allestisce "uno straordinario e malinconico paradosso" perché "Il fallimento diventa il momento del valore, il pensato e il vissuto di ciò che la vita ha negato, la fonte stessa da cui sembra sgorgare la pienezza della vita", p. 357. Nel caso del congedo da Mme Arnoux, i gesti che nascondono un'intenzione di *refoulement* fanno sospettare che l'esperienza della ricchezza del passato e del perduto che il ricordo dovrebbe trasmettere all'attimo presente, viene ancora una volta differita. Mentre la vita di Frédéric viene reinterpretata alla luce del principio di fallimento, Frédéric fallisce di nuovo perché si rende conto che il ricordo della bellezza su cui ha improntato la propria vita non regge al confronto con la discrepanza tra questa bellezza e il suo trascolorare. Invece di modificare il proprio principio guida, adattandolo a quanto accade in quel momento presente, preferisce espungere il presente e rifugiarsi in quella dimensione di trasognante irrealtà, dove sopravvivono solo gli elementi vivi, attraenti, giovani, infinitamente aperti al possibile, dell'esistenza.

doloroso può pur essere vero”<sup>304</sup>, e, per un breve istante, subito *refoulé* nel gesto di chinarsi e in quello di farsi una sigaretta, fatti per non svilire la bellezza di Marie, Frédéric lo ha avvertito – come si avverte un colpo in pieno petto.

---

<sup>304</sup> S. Freud, “Caducità”, *art.cit.*, p.173.

## Terzo Capitolo

### I. Il sistema degli oggetti

Ne *L'Éducation sentimentale* il sistema degli oggetti (suppellettili, accessori, ma anche abiti e stoffe) si articola su più livelli di significato. Gli oggetti possono di volta in volta essere visti come vettori di codici e valori socio-culturali, filtri per leggere le griglie normative che regolamentano la gerarchia tra le classi sociali, snodi diegetici e veicolo di simbologie e ritrascrizioni immaginarie.

La prosa di Flaubert si sofferma spesso a descrivere la composizione materiale degli oggetti e l'impressione percettiva che questi producono in Frédéric o la *rêverie* che rendono possibile.

La perizia documentaristica con la quale Flaubert colloca determinati oggetti negli interni borghesi e “la ricchezza del ventaglio lessicale”<sup>305</sup> con cui descrive gli abiti dei suoi personaggi, va interpretata, come insegna Liana Nissim, cercando di mostrare come questi dati di reale entrino “in risonanza tra loro e con tutti gli altri dati del testo, facendosi in tal modo sistema significante”<sup>306</sup>. Nel testo, poi, alcuni oggetti (guanti, pantofole, *coffret Renaissance*) sono rivestiti di una peculiare attrazione diegetica poiché, subendo varie decontestualizzazioni e passaggi di proprietà da un personaggio femminile all'altro, e associandosi a una serie di emozioni di Frédéric, mandano avanti il racconto. L'insistenza didascalica del narratore, nonché la ricorrenza con cui questi elementi compaiono nel testo, vanno lette proprio alla luce del potere *pluristratificante* del sistema oggettuale che, *attraverso* lo “stare lì” apparentemente banale e innocuo dei suoi componenti, permette al rapporto di Frédéric con gli altri personaggi e con la realtà di strutturarsi.

Scrivono Francesco Orlando che l'opera di Flaubert “guarda al mondo moderno come all'irrimediabile decontestualizzazione di tutto”<sup>307</sup>. Ciò che intende dire il critico palermitano è che, nelle pagine flaubertiane, il rapporto tra la voce autoriale e il mondo rappresentato<sup>308</sup> si iscrive in un paradigma interpretativo nel quale ad essere degni di rappresentazione non sono gli oggetti funzionali, cioè quelli effettivamente utili nella *vita di tutti i giorni*, ma gli oggetti defunzionalizzati, cioè le cose (solitamente

---

<sup>305</sup>L. Nissim, “Veste, habit-veste, redingote, habit. Piccole note sull'abbigliamento maschile in Madame Bovary”, in *Lingua, cultura e testo: miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Vita e Pensiero, Milano 2003, pp. 889-906, p. 893.

<sup>306</sup>Ivi, p. 904.

<sup>307</sup>F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993, p. 239.

<sup>308</sup>Ivi, p. 35. Per Orlando, questo rapporto passa perlopiù attraverso la mediazione dei personaggi. Di tanto in tanto, specialmente in personaggi come Félicité, Dussardier, Rosanette, che suscitano pietà, in questo rapporto affiora un senso di *tenerezza* nei confronti degli oggetti che organizzano l'universo pratico e simbolico dei personaggi, e che talvolta assumono la funzione di feticci, come il pappagallo di Félicité.

minime, desuete, strane) che, all'interno della relazione istituita con esse, cambiano di segno, si aprono a un tipo di investimento emotivo diverso, più ampio, mobile, in contraddizione con il principio di funzionalità imposto dal sistema capitalistico. Il postulato alla base della proposta teorica di Orlando è che lo scopo ultimo della letteratura è costruire un palinsesto di parole e immagini in grado di resistere alla pressione depersonalizzante e omogeneizzante del reale. Per Orlando, quindi, la disseminazione elencatoria di oggetti defunzionalizzati è una forma di sovvertimento dell'"ordinamento reale"<sup>309</sup> che, tra le altre cose, custodisce in sé l'evidenza del destino di finitezza dell'essere umano<sup>310</sup>.

Lo studio di Orlando batte a tappeto una sterminata messe di romanzi alla ricerca di quale sia il senso di quegli "inventari emotivi di ciarpame altrimenti inutilizzabile"<sup>311</sup> presenti nei testi. Gli spaccati di *intérieurs* che Flaubert minuziosamente descrive ne *L'Éducation sentimentale*, ci mostrano effettivamente salotti ingombri di oggetti, arredi di stile diverso, polvere che si accumula sulle suppellettili, spesso bizzarre ed esotiche<sup>312</sup>. Nel boudoir di Rosanette, ad esempio, vi è un'accozzaglia di oggetti che formano una "collection de curiosités" e sembrano fondersi con la calda atmosfera di piacere del luogo:

---

<sup>309</sup> Ivi, p. 19.

<sup>310</sup> Ivi, p. 26. Gli esempi testuali riportati in questo capitolo mostrano che gli oggetti sono principalmente descritti ricorrendo alla forma dell'elenco. In effetti, Orlando sostiene che è la sintassi elencatoria stessa a produrre una prima forma di decontestualizzazione, giacché l'elenco non fa che ammucciare "verbalmente gli oggetti uno accanto all'altro, uno sopra all'altro, uno in alternativa all'altro, facendo di tutti gli altri oggetti l'unico prossimo contesto accordato a ciascuno. Così sembra prestarsi meglio alla negazione d'un rapporto di funzionalità fra l'uomo e le cose, che non alla rappresentazione di esso: la quale, dove esso è integrale ed intatto, prescriverebbe piuttosto di valorizzare le cose ad una ad una" (Ivi, p. 5). La tesi di Orlando riesce a tenere insieme, in uno spettro di senso più ampio, la base materiale dell'oggettività, il rapporto dei soggetti con le cose, osservato anche alla luce della finitezza umana, e il portato che le cose hanno sul sistema mnestico e psichico degli individui, nonché sull'impatto che queste tracce di relazioni oggettuali lasciano a livello intertestuale, e più latamente culturale; tutto ciò rende la proposta teorica di Orlando più soddisfacente rispetto all'analisi di Barthes sull'effetto di reale degli oggetti nella prosa realistica, che a confronto appare subito più monodimensionale e ristretta.

<sup>311</sup> F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, op.cit., p. 35.

<sup>312</sup> "Ne *L'Éducation sentimentale*, scrive Matteo Piccioni, l'interno occupa un ruolo sostanziale nelle dinamiche della narrazione; ricevimenti mondani in sontuose dimore e serate tra giovani amici in mansarde bohémien, banchetti e colazioni, salotti borghesi dove si ricevono ospiti e garçonnières in cui si matura l'attesa di un amante, costituiscono i quadri principali entro i quali si consuma la vicenda. Ogni personaggio è strettamente legato al suo alloggio che non è semplicemente lo spazio scenico con cui interagisce: la dimora di quasi tutti, infatti, è minuziosamente descritta come se questa, con i suoi oggetti, i suoi tessuti, i suoi mobili, rappresenti la continuazione, lo strascico della sua soggettività", M. Piccioni, "Le stanze di Flaubert. *Intérieurs* tra scrittura e immagine intorno alla metà dell'Ottocento", in M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi (a cura di), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'arte della Sapienza*, 1, Campisano Editore, pp. 241-251, p. 242. Gli interni borghesi sotto la monarchia di Luigi Filippo sono strutturati morfologicamente in modo preciso: "la presenza, sul fondo, di un caminetto sormontato da orologio, sculture, dipinti, lumi e specchio che, in maniera sineddotta, costituisce l'elemento distintivo dell'ambiente domestico (il focolare per l'appunto), rappresentando il centro di tutto l'impianto.", *Ibidem*.

Nei *Passagen-Werk*, W. Benjamin vede negli *intérieurs* borghesi la traccia e il guscio dell'uomo moderno, W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986, pp. 279-299. "Il XIX secolo, scrive Benjamin, è stato come nessun altro, morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene", Ivi, p. 290-291. C'è una corrispondenza tra morfologia degli interni e stati d'animo soggettivi: "*Intérieur* del XIX secolo. Lo spazio si traveste, indossa, come un essere tentatore, i costumi degli stati d'animo." p. 284. Gli stati d'animo della borghesia sono, per eccellenza, la sonnolenza, il torpore confuso, l'ebbrezza dell'*hashish*, pertanto gli interni sono di volta in volta

Des trèfles en bois découpé ornaient le dessus des portes; derrière une balustrade, trois matelas de pourpre formaient divan, et le tuyau d'un narghilé de platine traînait dessus. La cheminée, au lieu de miroir, avait une étagère pyramidale, offrant sur ses gradins toute une collection de curiosités: de vieilles montres d'argent, des cornets de Bohême, des agrafes en pierreries, des boutons de jade, des émaux, des magots, une petite vierge byzantine à chape de vermeil; et tout cela se fondait dans un crépuscule doré, avec la couleur bleuâtre du tapis, le reflet de nacre des tabourets, le ton fauve des murs couverts de cuir marron. Aux angles, sur des piédouches, des vases de bronze contenaient des touffes de fleurs qui alourdissaient l'atmosphère<sup>313</sup>.

Il boudoir di Mme Dambreuse, invece, è “discret comme un tombeau”, benché anch'esso sia colmo di cose:

Il arrivait dans son boudoir, discret comme un tombeau, tiède comme une alcôve, où l'on se heurtait aux capitons des meubles parmi toutes sortes d'objets çà et là: chiffonnières, écrans, coupes et plateaux en laque, en écaille, en ivoire, en malachite, bagatelles dispendieuses, souvent renouvelées. Il y en avait de simples: trois galets d'Étretat pour servir de presse-papiers, un bonnet de Frisonne suspendu à un paravent chinois; toutes ces choses s'harmonisaient cependant; on était même saisi par la noblesse de l'ensemble, ce qui tenait peut-être à la hauteur du plafond, à l'opulence des portières et aux longues crépines de soie, flottant sur les bâtons dorés des tabourets<sup>314</sup>.

Un'armonia, di cui il narratore finge ironicamente di non riuscire a indovinare precisamente la ragion d'essere<sup>315</sup>, domina questo elenco di eterogeneità completamente defunzionalizzate, che raggiunge il suo apice nel dettaglio dei ciottoli raccolti sulla spiaggia di Étretat, quindi estrapolati dal loro scenario originario, e rifunzionalizzati come fermacarte, e in quello della cuffia olandese appesa a un paravento cinese.

---

dei propulsori di questo eccitante stordimento e delle trappole inibenti: “Vivere in essi significa restare intessuti ed ermeticamente involuppati in una tela di ragnò, intorno alla quale l'accadere del mondo sta sospeso come corpi di insetti cui è stata succhiata la linfa. Da questa caverna non ci si vuole staccare.”, p. 285. La vicinanza tra questo brano e la svuotata indifferenza di Frédéric per i fatti storici è lampante: dopo la svendita dei beni di Mme Arnoux e l'acquisto del *coffret Renaissance* da parte di Mme Dambreuse, viene dichiarato lo stato d'assedio e il narratore si limita a osservare che “les affaires publiques le laissèrent indifférent, tant il était préoccupé des siennes”, ES 486.

Gli oggetti che invadono Parigi sono tanti e di natura eterogenea: compaiono copie di oggetti antichi, “adattati alle esigenze della vita moderna, per mettere le vestigia del lusso antico a disposizione di tutti”, ma anche di oggetti moderni, prodotti in serie nelle fabbriche, e orgogliosamente messi in mostra nelle Esposizioni, (E. Morini, *Storia della moda. XVIII-XX secolo*, Skira, Milano 2000, p. 74). Le merci sono caratterizzate da accenti *revival* e *kitsch*, dove “copie, falsi, riproduzioni” di stile gotico, rinascimentale, romanico, affollano lo spazio urbano e privato, inventando talvolta tradizioni (Cfr.: E. Hobsbawm, T. Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 2000). Per quanto riguarda gli *intérieurs* parigini nella letteratura francese, si veda: C. Pagetti, G. Rubino (a cura di), *Dimore narrate. Spazio immaginario nel romanzo contemporaneo*, 2 voll., Roma 1988; Ph. Hamon, A. Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris 2003, pp. 54-57; M. Perrot, Gli spazi del privato, in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo*, Torino 2003, IV, pp. 495-519.

<sup>313</sup> ES 300.

<sup>314</sup> ES 425.

<sup>315</sup> L'armonia scaturisce da un vago senso di nobiltà che serpeggia nella stanza e che si condensa nei dettagli ricercati della struttura architettonica (gli alti soffitti), delle portiere sontuose e delle frange di seta, ma vedremo anche nelle caratteristiche fisiche di Mme Dambreuse. La voce narrante è ironicamente incerta sui motivi di questo sentore di nobiltà: “la noblesse de l'ensemble [...] tenait peut-être...”. Anche qui, come negli altri interni borghesi, ci sono tante cose, però sono in armonia, irraggiano nobiltà. Più avanti vedremo che la conversione aristocratica di pratiche estetiche borghesi ha l'effetto paradossale di perfezionare la pratica stessa, di elevarla ad una ricercatezza inattingibili alla stessa classe che l'ha originata.

Ne *L'Éducation sentimentale* sono visibili diverse varianti di decontestualizzazione oggettuale. Le merci accumulate dai personaggi del romanzo, in primo luogo i tessuti, gli abiti, gli accessori, le suppellettili, le opere d'arte, sono innanzitutto elementi materiali prodotti per essere acquistati, venduti ed acquistati nuovamente, come dimostra la logica del desiderio incarnata perfettamente nell'atteggiamento di *dépense* di Frédéric e le dinamiche di continuo scambio e compravendita cui sono sottoposti oggetti di ogni tipo, in un circolo che si alimenta da sé e che in questa inarrestabilità perde di fatto qualsiasi ancoraggio funzionale.

Scambiati incessantemente, o anche solo osservati e ammirati, gli oggetti ne *L'Éducation sentimentale*, vengono contemplati da Frédéric per la loro *appartenenza* a un determinato personaggio (specialmente Mme Arnoux), e cioè per il fatto di funzionare come sua espansione o radiazione materiale. Nel salotto degli Arnoux, Frédéric osserva gli oggetti esposti. Ogni elemento d'arredo parla di lei e funge da base materiale per ciò che Frédéric viene accumulando nella sua memoria – i ricordi della visione della donna amata, che sono così vividi da sembrare attuali:

Frédéric, debout contre le poêle, contemplait les murs, l'étagère, le parquet; et des images charmantes défilaient dans sa mémoire, devant ses yeux plutôt<sup>316</sup>.

Come vedremo più avanti, quando questi stessi oggetti subiranno la defunzionalizzazione definitiva, nella svendita conclusiva agli incanti, lo sconforto di Frédéric sarà totale, giacché essi funzionavano per lui come bagaglio memoriale e affettivo di una relazione d'amore mai vissuta fino in fondo.

Gli oggetti possono contribuire a costruire legami tra i personaggi, oltre a costituire un pretesto narrativo per far intendere al lettore qualcosa di cui il protagonista non s'avvede. È il caso dell'ombrellino di seta, appartenente a Marie, che Frédéric inavvertitamente rompe, "Mon Dieu! s'écria-t-il, comme je suis chagrin d'avoir brisé l'ombrelle de Mme Arnoux!"<sup>317</sup>. Facendosi prestare i soldi (ben 75 franchi!) da Deslauriers, Frédéric regalerà alla donna "une marquise en soie gorge-de-pigeon, à petit manche d'ivoire ciselé, et qui arrivait de la Chine"<sup>318</sup>. In entrambe le occorrenze, la reazione dei comprimari rende evidente che l'ombrellino, oggetto che ha perso del tutto la sua funzione primaria per divenire un puro accessorio decorativo (il manico è d'avorio, la stoffa è di seta), estende la propria sfera di influenza sul sistema di relazioni nel quale è inserito. L'eccessiva preoccupazione di Frédéric per l'oggetto rotto suscita in M.

---

<sup>316</sup> ES 76.

<sup>317</sup> ES 75.

<sup>318</sup> ES 93.

Arnoux, lì presente, “un singulier sourire”<sup>319</sup>. Moreau non si accorge di quel sorriso, ma noi lettori sì: è il sorriso di chi ha intuito l’effetto che la propria moglie ha su un altro uomo, della qual cosa tuttavia non è affatto turbato (avendo Arnoux moltissime relazioni extraconiugali). Offrendo il nuovo ombrellino a Marie, Frédéric dà per scontato che la donna sia al corrente del danno che lui ha procurato all’ombrellino originario:

Frédéric attendit après les autres, pour offrir le sien. Elle l’en remercia beaucoup. Alors, il dit :

– Mais... c’est presque une dette! J’ai été si fâché.

– De quoi donc ? reprit-elle, Je ne comprends pas!<sup>320</sup>

Marie non soltanto non sa che è stato lui, ma neppure si è avveduta che l’ombrellino era stato danneggiato – segno evidente della natura decontestualizzata dell’oggetto, nonché della difficoltà comunicativa tra i due, che per tutto il romanzo faticheranno a sintonizzarsi l’uno col sentire dell’altra, avviluppati come sono nelle risacche del “sentito dire” e dei fraintendimenti.

Un’altra forma di decontestualizzazione è riscontrabile, come vedremo più avanti nel dettaglio, nel caso delle *pantoufles* di satin, che Frédéric compera per l’alcova di rue Tronchet. Qui la funzione d’uso primaria dell’oggetto viene superata in importanza dal carattere di “sostituibilità” o “interscambiabilità” che esso possiede rispetto al sistema dei personaggi. L’apice di questo meccanismo viene raggiunto dal prezioso *coffret Renaissance*, che regalato da Arnoux a Marie, compare anche a casa di Rosanette, e finisce poi nelle mani di Mme Dambreuse.

Infine, ne *L’Éducation sentimentale*, è visibile un’ultima forma di decontestualizzazione, che ha a che fare tanto con il *topos* del non-vissuto, quanto con il problema della sopravvivenza degli oggetti nella memoria. Per Orlando, l’esibizione di oggetti ornamentali, specialmente di oggetti di lusso, ha la funzione di “simulare elegantemente esperienze non vissute”<sup>321</sup>; lo dimostra analizzando un brano tratto dal romanzo di Joseph Roth, *Fuga senza fine. Una storia vera*, nel quale l’ufficiale asburgico Franz Tunda, fatto prigioniero in Russia nella prima guerra mondiale e trattenutosi laggiù oltre la fine del conflitto, arriva a casa del fratello direttore d’orchestra, in Renania. L’interno alto-borghese è arredato con elementi di una certa “ricercatezza colta”, *eclettica*: vi compaiono un samovar, comprato anni prima “quale curiosità”, numerosi cimeli ebraici e altre suppellettili buddiste, luterane, cattoliche, ortodosse. Gli arredi ebraici

---

<sup>319</sup> ES 75.

<sup>320</sup> ES 95.

<sup>321</sup>F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, op.cit., p. 30.

provengono, fa capire il testo, da una svendita. La presenza di questi elementi d'arredo, congiuntamente al samovar, che tutti danno per scontato Franz sappia usare grazie agli anni passati in Russia, è, in realtà, una presenza del tutto decontestualizzata perché la funzionalità primaria di quegli oggetti è cancellata a profitto della loro pura ornamentalità: gli arredi ebraici sono il frutto di una profanazione, il samovar è stato acquistato per curiosità e Franz non sa come si utilizza, le altre suppellettili religiose sono collezionate per il gusto di completare la raccolta, giacché, come dice il testo "So leben Kappellmeister".

Nell'episodio della svendita dei beni di Marie agli incanti, che analizzeremo alla fine del capitolo, siamo di fronte ad un'analogia forma di espropriazione e profanazione, che lascia Frédéric in uno stato emotivo di profonda prostrazione, e che al contempo eccita e incuriosisce Mme Dambreuse e Rosanette. La disperazione di Frédéric dipende dalla componente di "esperienza non vissuta" che gli oggetti di Marie manifestano in modo lampante nel momento in cui vengono irrimediabilmente compromessi e svenduti. L'amore di Frédéric si è esercitato in lunghe contemplazioni e *rêveries* di oggetti decontestualizzati, e alla fine è costretto ad assistere alla messa in mostra della decontestualizzazione più brutale e dolorosa, l'espropriazione e la violazione delle cose appartenute all'oggetto supremo del suo desiderio.

## II. Abito nero e guanti bianchi

Dal punto di vista storico, si può affermare con Nissim che “attraverso la loro semplice narrazione gli abiti sono in grado di significare la struttura e l’evoluzione di una società”. Gli abiti con cui Flaubert riveste i suoi personaggi sono un’importante testimonianza del fenomeno, cominciato nel XVIII secolo e studiato tra gli altri da Philippe Perrot, di accelerazione delle pratiche vestimentarie in seguito al “trionfo della borghesia”<sup>322</sup>, che “non [era] d’altronde estranea allo straordinario sviluppo dell’industria tessile e del mercato della confezione”<sup>323</sup>. Fino ad allora, infatti, il decorso della moda era stato caratterizzato da un lento andamento in cui “le tendenze” hanno durata “secolare” perché lo spazio sociale nel quale si sviluppano è rigidamente “regolamentato” e non permette, a livello economico e sociale, scarti significativi. Con l’avvento del capitalismo e il conseguente affermarsi egemonico della classe borghese, “la moda [...] assume intorno al 1700, nella sua accezione moderna di uso passeggero, di gusto collettivo ma effimero, una dimensione senza precedenti per via della sua vastità, della sua presa e del suo ritmo”<sup>324</sup>.

Contestualmente, nel codice vestimentario borghese si instaura una importante ambivalenza di fondo<sup>325</sup>. Infatti, benché in apparenza la *toilette* maschile sia improntata ai principi della “semplicità” e della “funzionalità”, derivanti dal “moralismo puritano tipicamente borghese” e dall’esigenza lavorativa della “praticità”, e nonostante la *toilette* femminile si adegui al dogma della parca sobrietà, dopo gli sfrenati fasti del Direttorio, all’interno di questo sistema si infila un codice alternativo, “la concezione del vestito prestigioso”<sup>326</sup>, che, al cuore della medesima classe sociale, istituisce delle rigide e difficilmente aggirabili

---

<sup>322</sup> Ivi, p. 894.

<sup>323</sup> *Ibidem*.

<sup>324</sup> P. Perrot, *Il sopra e il sotto della borghesia. Storia dell’abbigliamento nel XIX secolo*, Longanesi, Milano 1981, p. 30.

<sup>325</sup> La dialettica che si sviluppa in ambito vestimentario in concomitanza con il trionfo della borghesia è analoga a quella che Franco Moretti studia a proposito della *vague* gotica nell’Inghilterra vittoriana. Negli anni di massimo sviluppo del capitalismo industriale, a cavallo tra il 1860 e il 1870, “l’architettura industriale [...] imita il Medioevo: proprio un paradosso.”, F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino 2017, p. 93. Ciò si deve all’esigenza di mascherare il senso di inferiorità della classe borghese nei confronti della classe aristocratica, segnando così, per citare Martin Wiener, fonte di Moretti, “l’inizio dell’arrendevolezza di questi nuovi sociali all’egemonia culturale dell’antica aristocrazia”, M. Wiener, *Il progresso senza ali. La cultura inglese e il declino dello spirito industriale (1850-1980)*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 119. Il capitalismo ha bisogno di dotarsi di un immaginario culturale che la classe borghese non è ancora in grado di fornirgli, “e così al suo posto fu mobilitato un *déjà-là* feudal-cristiano che creò un simbolismo condiviso dalle classi alte, rendendo più difficile mettere in discussione il loro potere. È questo il segreto dell’egemonia vittoriana: l’indebolimento dell’identità borghese, e il rafforzamento del controllo sociale.”, F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura, op.cit.*, p. 95. A livello di sistema degli abiti, il bisogno di riferimenti culturali si declina nella moda del revival: con il romanticismo, infatti, “dal Medioevo al tardo Rinascimento, tutto era diventato un enorme bacino di storie e fonti d’ispirazione per la creatività moderna. E ovviamente anche l’abito femminile percorse lo stesso cammino”. E. Morini, *Storia della moda. XVIII-XX secolo*, Skira, Milano 2000, p. 71. Si va quindi dal “recupero delle grandi maniche à *gigot* di ascendenza cinquecentesca”, ai riferimenti medievali “di gusto neogotico o *troubadour*”, Ivi, p. 73.

<sup>326</sup> P. Perrot, *Il sopra e il sotto della borghesia. Storia dell’abbigliamento nel XIX secolo, op.cit.*, p. 17.

differenziazioni gerarchiche. Pertanto, conclude Nissim, “la moda borghese non ha per nulla cancellato le differenze sociali, divenendo anzi strumento per marcatissimi segni distintivi”<sup>327</sup>.

La francesista ripercorre le tracce della disparità sociali negli abiti indossati dagli invitati alle nozze di Emma Bovary o dagli spettatori dei Comizi, dove effettivamente “si parla d’abiti più che di persone”<sup>328</sup>. In quelle celebri pagine, Flaubert dispiega una sequenza di capi d’abbigliamento maschile in ordine di prestigio sociale, che vanno dal completo elegante, *habit*, reso celebre dall’elogio che ne fece Baudelaire nel *Salon de 1846*<sup>329</sup>, alla *redingote*, che secondo un articolo del 1838 citato da Nissim “est beaucoup plus peuple que l’habit”, alla *veste*, “la giacca corta, destinata (allungandosi un poco) ai fasti che le conosciamo,

---

<sup>327</sup> L. Nissim, “Veste, habit-veste, redingote, habit. Piccole note sull’abbigliamento maschile in *Madame Bovary*”, *art.cit.*, p. 896. Bisogna, inoltre, ricordare che a livello di pratiche vestimentarie, l’abbigliamento femminile si presta da cartina tornasole per misurare l’ampiezza di questa rivoluzione “immobile”: “Contrariamente al Novecento, nel quale, [...] la comparsa delle gambe, l’abbandono del busto o l’adozione del pantalone trasformano profondamente il costume femminile, l’Ottocento non registra né rotture particolari né discontinuità fondamentali in una tradizione ereditata dall’Ancien Régime e che, tutto sommato, era rimasta intatta. Perché se per gli uomini la Rivoluzione francese getta i presupposti di una rivoluzione nel vestire – la vittoria dell’austerità –, nei tagli, nei colori o nei materiali dei vestiti da donna, nulla, omesse le peripezie della moda e della profusione tecnologica, nulla, dicevamo, modifica radicalmente i movimenti regolari e lo spreco rituale dei vecchi tempi”. P. Perrot, *Il sopra e il sotto della borghesia. Storia dell’abbigliamento nel XIX secolo, op.cit.*, p. 47. Cionondimeno, se in termini formali nulla cambia, a livello di comportamenti e funzioni sociali della *toilette*, vi sono delle novità: la funzione principale del corpo della donna borghese diviene, come vedremo più avanti, “significare per procura, nell’immutato splendore delle loro *toilettes* e nell’opulenza delle loro carni, lo status sociale, la potenza pecuniaria del padre, del marito o dell’amante, che deve ammassare ricchezza senza più esibirla direttamente.”, Ivi, p. 53.

<sup>328</sup> *Ibidem*.

<sup>329</sup> “Et cependant, n’a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé? N’est-il pas l’habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d’un deuil perpétuel? Remarquez bien que l’habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l’expression de l’égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l’expression de l’âme publique; – une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement.”, C. Baudelaire, *Le Salon de 1846*, in *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, Paris 1980, p. 688. Baudelaire è alla ricerca della cifra *epica* della modernità, avendo registrato la dissoluzione storica della “grande tradition”, la quale rappresentava a livello *pubblico* l’esistenza come una “vie robuste et guerrière, état de défense de chaque individu qui lui donnait l’habitude des mouvements sérieux, des attitudes majestueuses ou violentes”. Si tratta, dunque, per il poeta parigino di mostrare che anche l’epoca moderna ha una sua fecondità, una sua bellezza. La bellezza moderna ha a che fare con il principio politico dell’uguaglianza (l’abito nero e la *redingote* sono l’espressione di questa uguaglianza), ma anche con qualcosa, sembra dire Baudelaire, di più universale ancora della politica, giacché attiene all’esperienza comune per eccellenza, la morte. Baudelaire fornisce un’ulteriore spiegazione alla centralità della morte nella vita moderna, ricorrendo a una forma sillogistica: poiché la bellezza dipende dalle passioni, la passione mortifera è la passione preminente nell’età moderna. La prova è che nell’arte antica non vi sono suicidi davvero moderni, cioè personalità che si distruggono “pour changer de peau en vue de la métempycose”. Se la morte è la cifra costitutiva della modernità, allora l’abito nero, cioè l’abito a lutto che, ora, “si è generalizzato a una intera società”, L. Nissim, “Veste, habit-veste, redingote, habit. Piccole note sull’abbigliamento maschile in *Madame Bovary*”, *art.cit.*, p.900. è “la pelure du héros moderne”. La tonalità spenta e funebre dell’*habit* va, infine, messa in risonanza con la pratica estetica di Baudelaire che, come Flaubert, intendeva fare arte a partire da ciò che sembra rifuggire da ogni promessa di artisticità, cioè la quotidianità più trita e stinta. Infatti, a differenza di Barbey d’Aurevilly, Taine e Delacroix, “Baudelaire affirme qu’on peut être original avec un habit noir. Sa pratique vestimentaire et sa critique d’art prouvent que, loin d’être un obstacle à la distinction, l’uniformité de ce vêtement conventionnel est une contrainte stimulante. Dans le *Salon de 1846*, semblant répondre au flamboyant Connétable, il dit : « Que le peuple de coloristes ne se révolte pas trop ; car, pour être plus difficile, la tâche n’en est que plus glorieuse. Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris. »”, M.C., Natta, “Baudelaire et l’habit noir”, in *Sociopoétiques*, vol. 2, 2017, disponibile online: <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=373>.

essendo l'abbigliamento maschile che avrà corso per tutto il Novecento", ma che in *Madame Bovary*, è indossata dai "piccoli borghesi", alla *habit-veste*, un capo di origine militare che all'epoca del romanzo è fuori moda<sup>330</sup> e, proprio per questo, è significativamente indossato da Charles, fino alla *blouse*, abito per eccellenza dei contadini. Si tratta, chiosa Nissim, di una "rappresentazione metonimica delle diverse apparenze, delle diverse classi di una intera società"<sup>331</sup>.

Ne *L'Éducation sentimentale*, l'*habit noir* diviene un tratto marcato della dicotomia ricchezza/povertà che si instaura al cuore della classe borghese. In questo romanzo, a differenza dell'episodio delle nozze di Emma, Flaubert tende a seguire un andamento binario, più che seriale, nella descrizione delle differenze gerarchiche all'interno della borghesia.

Al netto degli appunti sui corpi miseri e i vestiti cenciosi dello strato più povero della popolazione parigina<sup>332</sup>, il rilievo più sofisticato della disparità di nascita e censo si trova in un episodio, breve ma durissimo, di confronto tra la tenuta di Frédéric a quella di Deslauriers.

Frédéric riceve il tanto sperato invito a casa degli Arnoux, in rue Choiseul. Il piatto d'onore, annuncia Jacques in una visita inattesa, è una "belle truite" inviata da Genève<sup>333</sup>. Frédéric si sente svenire tanta è l'emozione e, dopo essere costretto a sedersi per il tremolio delle ginocchia, si adopera per scrivere immediatamente "à son tailleur, à son chapelier, à son bottier"<sup>334</sup>. Nella concitazione dell'evento, il giovane scorda completamente che di lì a poco sarebbe arrivato Deslauriers, e quando effettivamente l'amico entra nell'appartamento, lo accoglie tremando (di nuovo), "comme une femme adultère sous le regard de son

---

<sup>330</sup> Tra gli invitati alle nozze, un folto gruppo indossa delle *redingote à la propriétaire*, un modello dalle falde eccessivamente ampie e con il collo alto, già *démodé*. Nissim commenta che "La scrittura di Flaubert riesce nel duplice intento di mostrare il lato grottesco dei tempi moderni e di segnalare, grazie ad abiti fuori moda, come gli invitati alle nozze siano solo parsimoniosi provinciali", Ivi, p. 898.

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> Ad esempio, la descrizione degli operai e dei piccoli negozianti che stipano il battello La Ville-de-Montereau: "À part quelques bourgeois, aux Premières, c'étaient des ouvriers, des gens de boutique avec leurs femmes et leurs enfants. Comme on avait coutume alors de se vêtir sordidement en voyage, presque tous portaient de vieilles calottes grecques ou des chapeaux déteints, de maigres habits noirs râpés par le frottement du bureau, ou des redingotes ouvrant la capsule de leurs boutons pour avoir trop servi au magasin; çà et là, quelque gilet à châle laissait voir une chemise de calicot, maculée de café; des épingles de chrysocale piquaient des cravates en lambeaux; des sous-pieds cousus retenaient des chaussons de lisière.", ES 6.

<sup>333</sup> L'indicazione della provenienza della trota non è fine a sé stessa perché Mme Arnoux, fin dal primo incontro, è inserita in un sistema geografico che ha la Svizzera tra le sue maggiori coordinate. Frédéric conosce Mme Arnoux sul battello *la Ville-de-Montereau*. Lui è diretto a Nogent, lei in Svizzera con la sua famiglia. Dopo essere diventato un *habitué* di rue Choiseul, Frédéric si abbandona a sogni di vite lontane con Marie: "Donc, il résolut de la posséder à lui seul, et d'aller vivre ensemble bien loin, au fond d'une solitude; il cherchait même sur quel lac assez bleu, au bord de quelle plage assez douce, si ce serait l'Espagne, la Suisse ou l'Orient.", ES 201. Dopo essersi dichiarato, Frédéric va più volte a Auteuil da Marie, nella dimora fuori città degli Arnoux, costruita a mo' di "chalet suisse peint en rouge, avec un balcon extérieur", ES 315. Sono incontri che fanno presagire un imminente adulterio, mai consumato però.

<sup>334</sup> ES 51.

époux”<sup>335</sup>. Contrariamente a quanto aveva programmato, quando giungono i fattorini a consegnare l’abbigliamento elegante che l’amico aveva ordinato poco prima, Deslauriers intuisce che non passerà la serata in compagnia di Frédéric:

Ils causèrent de leur passé, de l’avenir; et, de temps à autre, ils se prenaient les mains par-dessus la table, en se regardant une minute avec attendrissement. Mais un commissionnaire apporta un chapeau neuf. Deslauriers remarqua, tout haut, combien la coiffe était brillante.

Puis le tailleur, lui-même, vint remettre l’habit auquel il avait donné un coup de fer.

“On croirait que tu vas te marier”, dit Deslauriers.

Une heure après, un troisième individu survint et retira d’un grand sac noir une paire de bottes vernies, splendides.

Pendant que Frédéric les essayait, le bottier observait narquoisement la chaussure du provincial.

“Monsieur n’a besoin de rien?”

“Merci”, répliqua le Clerc, en rentrant sous sa chaise ses vieux souliers à cordons<sup>336</sup>.

La *toilette* di Frédéric è così elegante che Deslauriers la giudica degna di uno sposo. È composta da tre elementi, il cappello, l’abito e gli stivali di vernice, che rivestono il giovane da capo a piedi e ne esauriscono così la figura. L’importanza della completezza della tenuta e, pertanto, dell’*immagine* di Frédéric, è un *topos* che ricorre più volte nel romanzo. Di ritorno a Parigi, forte della recente eredità, Frédéric viene invitato ad un ballo a casa Dambreuse. Prima di addormentarsi, il giovane “résuma la soirée”, cominciando precisamente dalla *toilette*. Il testo rafforza questo *incipit* con l’avverbio “d’abord”:

D’abord sa toilette (il s’était observé dans les glaces plusieurs fois), depuis la coupe de l’habit jusqu’au noeud des escarpins, ne laissait rien à reprendre.<sup>337</sup>

Solo una volta ripercorsa la propria immagine da capo a piedi, Frédéric può fare un bilancio di ciò che ha visto e sentito, delle relazioni che ha intrecciato e formulare vaghi piani per il futuro:

Il avait parlé à des hommes considérables, avait vu de près des femmes riches, M. Dambreuse s’était montré excellent et Mme Dambreuse presque engageante. Il pesa un à un ses moindres mots, ses regards, mille choses

---

<sup>335</sup> ES 52.

<sup>336</sup> ES 52-53.

<sup>337</sup> ES 191. In un altro punto del romanzo, Frédéric si guarda allo specchio: quando rincasa dopo la prima visita chez les Arnoux, dove è andato abbigliato di tutto punto (*chapeau, habit, bottes vernies*). L’*excipit* del capitolo recita: “Son visage s’offrait à lui dans la glace. Il se trouva beau, et resta une minute à se regarder.”, ES 59. L’elemento riflettente dello specchio, assieme all’elemento abbagliante e polveroso della luce, è un altro luogo strategico del testo. Gli interni borghesi descritti da Flaubert sono ricchi di specchi e di fonti di luci, che producono un gioco di riflessi nel quale è facile confondersi e perdersi, come accade a Frédéric. A proposito degli specchi, Benjamin scrive che Parigi è letteralmente rivestita di superfici riflettenti: i *passages* sono così ambigui e confondenti proprio perché sono ricoperti di specchi, che ampliano “fiabescamente gli spazi e rend[ono] più difficile l’orientamento.”. Gli specchi ammiccano, continua Benjamin, alla mobilità irrequieta dell’interiorità dei soggetti. Infatti, “Un fruscio di sguardi riempie i *passages*. [...] Lo spazio fa da eco a questi fruscio di sguardi. «Cosa sarà mai accaduto in me?» esso ammicca. Noi sorpresi: «Già, cosa sarà mai accaduto in te?». E così delicatamente gli riporgiamo la domanda.”, W. Benjamin, *Parigi. Capitale del XIX secolo, op.cit.*, p. 696.

inanalysables et cependant expressives. Ce serait crânement beau d'avoir une pareille maîtresse! Pourquoi non, après tout? Il en valait bien un autre! Peut-être qu'elle n'était pas si difficile?<sup>338</sup>

Ritorniamo alla scena a casa di Frédéric. I commenti ad alta voce di Deslauriers fanno da contraltare ironico all'arrivo dei primi due articoli – la fodera del cappello è lucente, Frédéric sembra uno sposo –, e ci danno così la misura della sproporzionatezza della tenuta di Moreau, il quale in fin dei conti deve andare a cena da un *marchand*, M. Arnoux, e non già da un personaggio altolocato come M. Dambreuse, evento che Deslauriers caldeggia sin dall'arrivo di Frédéric a Parigi. Una cena dal ricco banchiere sarebbe, infatti, un'occasione imperdibile per accaparrarsi un buon posto di potere. Durante il loro ultimo incontro a Nogent, Deslauriers era venuto a sapere che Père Roque, amministratore dei beni di Mme Moreau, aveva in gestione alcuni affari per conto di M. Dambreuse, “un grand bourgeois parlementaire” con le mani in pasta in moltissime questioni politiche ed economiche. Così Deslauriers suggerisce a Frédéric:

Tu devrais prier ce vieux de t'introduire chez les Dambreuse; rien n'est utile comme de fréquenter une maison riche! Puisque tu as un *habit noir* et des *gants blancs*, profite-en! Il faut que tu ailles dans ce monde-là! Tu m'y mèneras plus tard. Un homme à millions, pense donc! Arrange-toi pour lui plaire, et à sa femme aussi. Deviens son amant!<sup>339</sup>

La condizione per frequentare una “maison riche” è possedere la combinazione “habit noir” e “gants blancs”, due articoli troppo costosi per essere largamente diffusi nella classe borghese<sup>340</sup>. Una tenuta di questo tipo è un *passepartout* per entrare nel mondo dei borghesi di successo, precluso ai piccoli borghesi come Deslauriers, che infatti dovrà esservi introdotto in un secondo momento. La seconda mossa, auspicata dal giovane *clerc* è che Frédéric diventi l'amante di Mme Dambreuse – anni dopo questa “profezia” si avvererà giacché, morto Dambreuse, Frédéric arriva molto vicino a sposarne la vedova. *Toilette e maîtresse*, un connubio da sfruttare per assicurarsi un posto insperato in seno alla società che conta.

L'inaccessibilità di quell'ambiente per persone come Deslauriers ci viene quindi segnalata nel testo da elementi del sistema vestimentario. Infatti, a inibire il giudizio di Deslauriers sugli stivali nuovi di Frédéric ci pensa la domanda umiliante del calzolaio, “Monsieur n'a besoin de rien?”, che lascia trasparire un giudizio di superiorità estetica e sociale rispetto al giovane provinciale. Deslauriers calza un paio di logore scarpe a

---

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> ES 20-21. Enfasi mia.

<sup>340</sup> La natura codificata dei guanti è evidente, per esempio, quando Frédéric organizza il funerale di Dambreuse e anche le tenute dei domestici devono essere adeguate al contesto luttuoso: “Après son dîner, il retourna chez le tailleur pour le deuil des domestiques; et il dut faire une dernière course, car il avait commandé des gants de castor, et c'étaient des gants de filoselle qui convenaient.”, ES 444.

stringhe che rendono evidente il fatto che egli non potrebbe mai permettersi delle calzature pregiate come le “bottes vernies, splendides” di Frédéric, e *quindi* non potrebbe mai accedere ai salotti di potere, se non a traino dell’amico. Nel corso del romanzo Deslauriers, infatti, comparirà sempre vestito con abiti miseri e impolverati, “un mauvais paletot de lasting”<sup>341</sup>, “ses souliers étaient blancs de poussière”<sup>342</sup>, “un vieux paletot”<sup>343</sup>.

La triade *chapeau, habit, bottes vernies* e la coppia *habit noir - gants blancs*, costituiscono una riprova materiale della rigidità delle norme che regolano i meccanismi di ascesa sociale e definiscono i rapporti tra le classi nella Francia dell’Ottocento. La dinamica vestimentaria tra i due amici segnala proprio ciò che Perrot individua come un sdoppiamento ambiguo all’interno del sistema moda borghese del XIX secolo, ovvero “l’importance accordée au rôle signifiant par rapport au rôle fonctionnel”<sup>344</sup> dell’abito, frutto di quella “sévère mécanique sociale” che regola “les rapports entre classes et vêtements, ces derniers s’ordonnant comme différences significatives à l’intérieur d’un code et comme valeur statutaire d’une hiérarchie”<sup>345</sup>. Il fatto, poi, che quando Frédéric frequenta l’ambito salotto dei Dambreuse nella nuova veste di *ereditiere*, sente il bisogno di ripercorrere nella memoria la propria *toilette*, è una prova del significato sociale dell’abito, dello *status* di esclusività che contribuisce a costruire e a esibire.

Del resto, per Frédéric non avrebbe alcun senso parlare di funzionalità e di praticità rispetto agli abiti nella misura in cui, l’abbiamo visto nei capitoli precedenti, egli si sottrae completamente all’imperativo borghese del lavoro. A differenza di Deslauriers, trovare un impiego non è mai stata una priorità per Frédéric, che infatti indulge in continue fantasticherie lavorative più o meno tentate nella realtà (romanziera, pittore, giornalista, politico). Quando, poi, si trova ad ereditare la sua “fortune”, il lavoro assume un tratto ancora più evanescente all’interno del suo orizzonte di riferimento<sup>346</sup>, e la sua attitudine alla *dépense* prende completamente il sopravvento.

---

<sup>341</sup> ES 18.

<sup>342</sup> ES 19.

<sup>343</sup> ES 429.

<sup>344</sup> P. Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, op.cit.*, p. 17. Complexe, Bruxelles 1984, p. 34.

<sup>345</sup> *Ibidem*.

<sup>346</sup> Dopo aver ricevuto la notizia dell’eredità, Mme Moreau cerca di tenere il figlio radicato alla realtà, consigliandogli di trasferirsi a Troyes per esercitare la professione di avvocato. Ma Frédéric ha tutt’altri piani e le annuncia la sua intenzione di stabilirsi definitivamente a Parigi, da dove se ne era andato tre anni prima, quando sembrava che non avrebbe beneficiato della “fortune” da sempre prospettata. A Parigi Frédéric non intende affatto lavorare, come confessa candidamente alla madre, salvo poi aggiustare il tiro, dicendole che nella capitale avrebbe perseguito la carriera di ministro, grazie ai contatti con M. Dambreuse:

“À peine avait-il son bonheur entre les mains qu’on voulait le lui prendre. Il signifie sa résolution formelle d’habiter Paris.

– Pour quoi y faire?

– Rien!

Mme Moreau, surprise de ses façons, lui demanda ce qu’il voulait devenir.

– Ministre! répliqua Frédéric.

Filtrato attraverso la consueta tonalità ironica del narratore flaubertiano, il racconto dell'umiliazione di Deslauriers, nel suo *excipit*, lascia trasparire un legame tra evanescenza, ricchezza e disparità. L'episodio si conclude, infatti, con *le clerc* che prima osserva Frédéric compiere freneticamente una serie di atti (disfare la valigia di Deslauriers, riporre gli indumenti nel comodino, cedere il proprio letto...), nel tentativo di rimediare al senso di colpa, poi cominciare con grande anticipo (alle quattro del pomeriggio!) “les préparatifs de sa toilette”<sup>347</sup>, infine uscire di casa e lasciarlo solo proprio nel giorno del suo arrivo a Parigi. A Deslauriers non resta che pensare: “Voilà les riches!”<sup>348</sup>.

---

Et il afferma qu'il ne plaisantait nullement, qu'il prétendait se lancer dans la diplomatie, que ses études et ses instincts l'y poussaient. Il entrerait d'abord au Conseil d'Etat, avec la protection de M. Dambreuse.”, ES 115.

<sup>347</sup> ES 53.

<sup>348</sup> *Ibidem*.

### III. Abiti e gioielli nel *boudoir* di Mme Dambreuse

I “valori sociali” del mondo rappresentato nei romanzi di Flaubert e “le grandi opposizioni binarie di ricchezza e povertà, raffinatezza e volgarità, perbenismo e voglia di trasgressione”<sup>349</sup> possono essere lette nel sistema degli abiti indossati da protagonisti e comparse. Queste ultime, in particolare quando costituiscono un gruppo compatto, si prestano bene a comunicare il tono generale dell’epoca, perché agiscono come una sorta di sfondo o scenografia animata, brulicante e indistinta, che in quanto tale vanifica ogni tentativo di prensione percettiva e cognitiva, lasciandosi concettualizzare soltanto dai *clichés*. Ne *L’Éducation sentimentale* questo è evidente, per esempio, nell’episodio del ballo a casa dei Dambreuse.

La casa del ricco banchiere è straripante di festa e dissipazione. È stato allestito addirittura un “salon des joueurs”, nel quale Frédéric si ferma e perde quindici napoleoni (una somma che equivaleva a un mese e mezzo di stipendio per un operaio!<sup>350</sup>), poi *casualmente* (Frédéric “fit une pirouette”!) si ritrova sulla soglia del “boudoir où était alors Mme Dambreuse”. Si apre quindi la descrizione minuziosa dello spettacolo di corpi, tenute e accessori femminili che si dispiega sotto gli occhi di Moreau:

Des femmes le remplissaient, les unes près des autres, sur des chaises sans dossier. Leurs longues jupes, bouffant autour d’elles, semblaient des flots d’où leur taille émergeait, et les seins s’offraient aux regards dans l’échancrure des corsages. Presque toutes portaient un bouquet de violettes à la main. Le ton mat de leurs gants faisait ressortir la blancheur humaine de leurs bras; des effilés, des herbes, leur pendaient sur les épaules, et on croyait quelquefois, à certains frissonnements, que la robe allait tomber. Mais la décence des figures tempérerait les provocations du costume; plusieurs même avaient une placidité presque bestiale, et ce rassemblement de femmes demi-nues faisait songer à un intérieur de harem; il vint à l’esprit du jeune homme une comparaison plus grossière. En effet, toutes sortes de beautés se trouvaient là: des Anglaises à profil de keepsake, une Italienne dont les yeux noirs fulguraient comme un Vésuve, trois soeurs habillées de bleu, trois Normandes, fraîches comme des pommiers d’avril, une grande rousse avec une parure d’améthystes; – et les blanches scintillations des diamants qui tremblaient en aigrettes dans les chevelures, les taches lumineuses des pierreries étalées sur les poitrines, et l’éclat doux des perles accompagnant les visages se mêlaient au miroitement des anneaux d’or, aux dentelles, à la poudre, aux plumes, au vermillon des petites bouches, à la nacre des dents. Le plafond, arrondi en coupole, donnait au boudoir la forme d’une corbeille; et un courant d’air parfumé circulait sous le battement des éventails<sup>351</sup>.

<sup>349</sup> L. Nissim, “Veste, habit-veste, redingote, habit. Piccole note sull’abbigliamento maschile in *Madame Bovary*”, *art.cit.*, p. 905.

<sup>350</sup> Cfr.: C. Reffait, *Logiques de l’argent et du récit*, *art.cit.*, p. 190.

<sup>351</sup> ES 187-188. La disamina che segue pone in evidenza i particolari preziosi che adornano i corpi femminili e contribuiscono a formare l’atmosfera di eccitante turbinio, ma lascia fuori un dettaglio significativo, che avrebbe bisogno di essere messo a fuoco più estesamente: la madreperla dei denti. Flaubert inserisce in questo elenco di oggetti luccicanti un elemento corporeo che allude immediatamente alla caducità del corpo umano, come ad indicare il destino di inevitabile passatezza di feste, corpi, ricchezze. Sappiamo, infatti, che Mme Dambreuse non erediterà nulla dal marito, il quale lascia tutto alla figlia Cécile. Sfuma così, ancora una volta, il sogno di vivere un’esistenza principesca di Frédéric, che doveva sposare la vedova. A livello di biografia dell’autore, sappiamo anche che da bambino Flaubert frequentava i tavoli dell’obitorio (il padre era medico e la famiglia viveva all’interno dell’ospedale) e che quest’esperienza inaugura in lui un automatismo di pensiero, che lo porta a osservare la realtà e a vedere subito il suo decorso di caducità: “C’est que je devine l’avenir, moi; c’est que sans cesse l’antithèse se dresse devant mes yeux. Je n’ai jamais vu un enfant sans penser qu’il deviendrait vieillard, ni un berceau sans songer à une tombe. La contemplation d’une femme nue me fait rêver à son squelette.”, *Lettera a Louise Colet dell’8 agosto 1846*. Su questo punto, si veda J. Azoulay, *L’âme et le corps*

Frédéric è fermo sulla soglia del *boudoir*<sup>352</sup>; il soffitto della stanza è curvato, facendolo assomigliare ad una *corbeille*, tanto che Michel Raimond la definisce una sorta di “serre chaude, ou d’écritin luxueux qui contient ces joyaux qui sont les corps féminins”<sup>353</sup>. Il narratore lo coglie nell’atto di guardare questa lussureggiante composizione di figure femminili, improntata ai più classici stilemi romantici (bellezze inglesi dai profili da acquerello<sup>354</sup>, italiane dagli occhi ardenti come il Vesuvio, una triade di sorelle...), rimanendo comunque al di fuori di essa, senza lasciarsi cioè coinvolgere troppo nel turbinio di gonne vaporose e braccia candide. La sua è una postura voyeuristica, cristallizzata nel godimento scopico, tanto che poche righe più sotto si dice che, munito di monocolo, Frédéric si prende del tempo per giudicare le spalle delle signore, trovandole non tutte “irréprochables”<sup>355</sup>.

È importante notare che l’aspetto complessivo delle donne è caratterizzato, ancora una volta, da un’ambivalenza di fondo: se la nudità provocante che abiti e accessori non solo lasciano intravedere, ma contribuiscono a sottolineare (il dettaglio delle pietre preziose posate sui seni) fa pensare a un *harem*<sup>356</sup>, i

---

*chez Flaubert: Une ontologie simple, op.cit.* Non è un caso, vedremo più avanti, se a suggellare la decontestualizzazione finale dei beni di Mme Arnoux agli incanti, interviene l’immagine macabra del cadavere di Marie oltraggiato dai corvi.

<sup>352</sup> Significativamente, Benjamin parla di “incantesimo della soglia”, dove le cornici fungono da “penati decaduti”, *Parigi Capitale del XIX secolo, op.cit.*, pp. 281-282.

<sup>353</sup> M. Raimond, “Le corps féminin dans *L’Éducation sentimentale*”, in Flaubert: *la femme, la ville*, PUF, Paris 1983, pp. 23-37, p. 25. Nel romanzo è frequente, afferma il critico, che “le corps féminin – et surtout celui de Marie Arnoux – soit présenté un peu comme un bijou dans un coffret”, Ivi p. 26.

<sup>354</sup> Il testo recita “des Anglaises à profil de keepsake”. I *keepsakes* sono “gift publications offered at New Year’s to women and girls. At first British imports, they had very popular French versions in the 1830s and 1840s. Their beautiful steel plate engravings were taken from the British publications and accompanied by French prose and verse. They featured many images of women in fashionable dress, often with the long curls that were known from on as *anglaises*”, C. Rifelj, “The Language of Hair in the Nineteenth-Century Novel”, *Nineteenth-Century French Studies*, Volume 32, Number 1&2, Fall-Winter 2003-2004, pp. 83-96, p. 84. Emma Bovary è un’avida contemplatrice di *keepsakes*, tanto che ne adotta addirittura le pose: durante i *Comices*, Emma piega la testa sulla spalla, secondo una “attitude que Flaubert décrit comme fréquente dans les gravures de keepsakes: « Les naïves [...] souriant la tête sur l’épaule, effeuillaient une marguerite » (p. 39)”, C. Gothot-Mersch, “La description des visages dans « Madame Bovary », in *Littérature, n. 15, Modernité de Flaubert*, 1974, pp. 17-26, p. 23. La stessa postura stereotipata compare in *L’Éducation sentimentale*, quando Mme Arnoux, cantando, inclina la testa.

<sup>355</sup> ES 188. Frédéric usa il monocolo (“lorgnon”), proprio come Emma Bovary. È noto che da Baudelaire in poi (Mario Vargas Llosa, Naomi Schor, Bernard Masson, Bellemin Noël), tanti interpreti hanno letto il dettaglio del *lorgnon* come un indizio della “virilità” di Emma. Come suggerisce la prospettiva storica di Liana Nissim, le cose sono più semplici: “[...] C’est la mode qui l’impose : le lorgnon est un signe de l’anglomanie qui, depuis la Restauration, se répand à nouveau en France: « une nouvelle vague d’anglomanie envahit Paris dès la Restauration, sous l’influence d’une forte colonie britannique installée sur la rive droite » écrit François Boucher, qui ne manque pas de souligner comment « cette mode trouve son lieu d’élection dans le monde parisien élégant et désœuvré qui (...) raffole des keepsakes imprimés à Londres ». Mais, du fin fond de sa province, Emma aussi – on s’en souvient – raffole de keepsakes (qu’elle lisait secrètement au couvent, pendant ses nuits de jeune fille); c’est pour cette raison qu’elle porte le lorgnon, parce qu’elle est très sensible à l’anglomanie à la mode.”, L. Nissim, “Les vêtements d’Emma: sexe ambigu ou frénésie des modes?”, in *Vêtement et littérature*, Presses universitaires de Perpignan, Perpignan 2001, pp. 193-213, disponibile online: <http://books.openedition.org/pupvd/28159>. L’anglomania è presente anche in *L’Éducation sentimentale*, specialmente nell’episodio delle corse ai cavalli e nelle *mises* di Rosanette.

<sup>356</sup> Sulla metafora dell’*harem*, e in particolare sull’ideologia di controllo del corpo femminile connaturata allo sguardo colonialista occidentale, si veda in particolare F. Mernissi, *L’harem e l’occidente*, Giunti, Milano 2010. Edward Said stesso

volti di queste “femmes demi-nues” sono però connotati da una delle virtù borghesi per eccellenza, la “décence”, un misto di sobria compostezza e di rigore puritano.

La borghesia ha infatti bisogno, nel corso del XIX secolo, di dotarsi di un principio-guida identitario, variamente identificato dagli storici con i termini di decenza, rigore, sobrietà, semplicità, che la ponga ad una distanza siderale dalla vecchia classe aristocratica, così dedita ai vizi, all'eccesso, alla vanità:

Ainsi peut-on constater que, comme en Hollande, comme en Angleterre, comme partout où la bourgeoisie accède au pouvoir politique, partout prévaut son éthique et son esthétique de l'austérité, Victoire de l'épargne sur le gaspillage, de la simplicité sur l'ornement, du grave sur le frivole: il n'est plus question, en effet, de ces compétitions, à la manière nobiliaire, prodigues et provoquantes. L'excès de visibilité dans la dépense, tout ce qui constituait la « nature » de l'aristocratie, son honneur, son plaisir et son devoir d'état, servirait plutôt de repoussoir au « bourgeois conquérant », être idéalement sans paraître, sans surface, tant lui importe d'incarner, par cette absence même de vanité extérieure, les vertus du travail et du sérieux; tant lui importe de signifier, par cette discrétion spectaculaire, ces qualités invisibles, portées en soi-même. S'opposant aux outrances de la richesse aristocratique passée, la sobriété, qui s'abat avec et sur l'ordre bourgeois du XIXe siècle, se fait ainsi l'emblème - à l'envers - d'une conscience et d'une identité sociales<sup>357</sup>.

L'avvento della borghesia porta con sé un bisogno di egualitarismo e di *nivellement* sociale, che si riversa subito, come abbiamo visto per l'*habit noir*, a livello di sistema vestimentario. Tuttavia, questo sistema semiotico mostra ben presto di essere variamente stratificato al proprio interno, finendo per organizzarsi intorno a un principio paradossale, quello della “simplicité distinctive”<sup>358</sup>. Scrive Perrot:

Car si il importe, on l'a vu, de pratiquer contre l'inutile débordement une certaine sobriété morale, ou contre l'envie destructrice, une certaine austérité politique, il convient également de mettre en œuvre, contre les excès et les effets des parvenus, une certaine simplicité *distinctive*. A l'ère de l'apparence démocratisée, l'usage déréglé des richesses n'annonce plus, en effet, que l'arrogance et la vulgarité des fortunes improvisées. Aussi est-ce avec les signes mêmes de la démocratisation en marche, avec la retenue, la discrétion, l'*understatement* qui l'accompagne, que toute une science du bon goût, que toute une technique du bon ton va s'élaborer, transformant des signes

---

individua nell'opera di Flaubert uno dei luoghi più influenti nel quale si è saldata l'immagine stereotipata del nesso tra Oriente e sessualità: “Woven through all of Flaubert's Oriental experiences, exciting or disappointing, is an almost uniform association between the Orient and sex”, E. Said, *Orientalism*, Penguin, New York, 1978, p. 188). Su questo punto, si veda: S. Burney, “Orientalism: The Making of the Other”, in *Counterpoints*, vol. 417, 2012, pp. 23–39 e D. Porter, “The Perverse Traveler: Flaubert's Voyage en Orient”, in *L'Esprit Créateur*, Volume 29, Number 1, Spring 1989, pp. 24–36. Sul rapporto tra Flaubert e il tema orientale, si veda: L. Pietromarchi, *L'illusione orientale. Gustave Flaubert e l'esotismo romantico*, Guerini Associati, Milano, 1990; G. Bonaccorso, *L'Oriente nella narrativa di Gustave Flaubert. L'influenza dell'Oriente ne L'Education, in Trois Contes e Bouvard et Pécuchet*, Edas, Messina 1981. Bonaccorso mostra che la costruzione del personaggio di Mme Arnoux risente delle esperienze vissute da Flaubert nel viaggio in Oriente con Maxime du Camp, sia per quanto riguarda il dettaglio della pelle “brune”, sia nell'abbigliamento della donna. Parigi stessa viene dipinta con cromie che alludono ai paesaggi orientali. Cfr.: “Tutto il romanzo è permeato da un'area orientale, che lo impregna di un sottile eppur persistente profumo esotico; da un pulviscolo che non offre il confronto di una sia pur labile comparazione con una qualsivoglia fonte, ma che rivela tuttavia, inconfondibilmente, la sua origine orientale.”, p. 208. W. Benjamin si sofferma sull'esotismo degli *intérieurs* parigini, *Parigi. Capitale del XIX secolo*, op.cit., p. 281.

<sup>357</sup> P. Perrot, “Simplicité et démocratisation. Quelques remarques”, in *Ethnologie française*, XIX, 2, 1989, pp. 140–144, p. 140.

<sup>358</sup> Ivi, p. 143.

officiellement *égalitaires* en marques effectivement *distinctives*, plus ténues, mais non moins opérantes, symptômes d'une inégalité à la fois reconduite et nouvelle<sup>359</sup>.

Del resto, lo aveva già registrato Simmel: più è forte la spinta all'uguaglianza, altrettanto forte per il singolo è il bisogno di rimarcare la propria individualità. Ma, poiché questo deve avvenire all'interno di un quadro valoriale opposto a quello dell'Ancien Régime, anche quando si allenta l'"ascétisme bourgeois"<sup>360</sup> degli inizi, una parvenza di rigore deve pur sempre essere rispettata. Le uniche deroghe concesse alla "discretion matérielle" riguardano, secondo Perrot, la sfera alimentare (la trota di Arnoux viene dalla Svizzera, a cena dai Dambreuse si possono gustare marmellate di ananas<sup>361</sup>) e, questo vale nello specifico per le donne, la sfera dell'abbigliamento<sup>362</sup>. Per questa ragione le *toilettes* delle donne nel *boudoir* di Mme Dambreuse – composte da tessuti costosi (seta, pizzi), strettamente codificate (le dame indossano tutte dei guanti bianchi), ricche di ornamenti naturali (mazzi di violette tra le mani, erbe che scendono dalle spalle, piume) e di gioielli (ametiste, diamanti, pietre preziose, perle, anelli d'oro) – sono così intensamente ambivalenti, perché giocano sul filo delle opposizioni binarie rigore/eccentricità, contegno/provocazione, gusto "paysan"/gioielli di lusso, "jeu d'incitation et de refus"<sup>363</sup>. Opposizioni che amplificano, e facendo ciò occultano, la tensione di fondo della società borghese: la dialettica, che si origina dalla logica dell'*argent*, tra egualitarismo di facciata e profonde disparità sociali.

Nel *boudoir* di Mme Dambreuse lo sguardo di Frédéric passa in rassegna un buon numero di gioielli, ma è il testo de *L'Éducation sentimentale*, considerato nel suo complesso, ad essere disseminato di

---

<sup>359</sup> Ivi, pp. 142-143.

<sup>360</sup> Ivi, p. 140.

<sup>361</sup> ES 401. Si veda anche la seguente descrizione di una ricca tavola imbandita a casa Dambreuse: "Sous les feuilles vertes d'un ananas, au milieu de la nappe, une dorade s'allongeait, le museau tendu vers un quartier de chevreuil et touchant de sa queue un buisson d'écrevisses. Des figues, des cerises énormes, des poires et des raisins (primeurs de la culture parisienne) montaient en pyramides dans des corbeilles de vieux saxe; une touffe de fleurs, par intervalles, se mêlait aux claires argenteries; les stores de soie blanche, abaissés devant les fenêtres, emplissaient l'appartement d'une lumière douce; il était rafraîchi par deux fontaines où il y avait des morceaux de glace; et de grands domestiques en culotte courte servaient.", ES 399.

<sup>362</sup> Rosanette, nella sua eccezionalità di prostituta, fuoriesce dai canoni vestimentari borghesi e può, infatti, indossare abiti eccentrici, dai colori sgargianti, ornamenti vistosi e *kitsch*; il testo segnala la sua atipicità anche sotto il profilo alimentare perché la donna ha un rapporto disinibito e disinvolto e con il cibo (a differenza, per esempio, da Mme Arnoux, che nel battello Frédéric osserva mangiare piccoli e parchi pezzettini di pane), che contribuisce a potenziare il rigoglio della sua figura, come indica l'analogia con la rosa sbocciata: Cfr.: "Rosanette avala deux tartes à la crème. Le sucre en poudre faisait des moustaches au coin de sa bouche. De temps à autre, pour l'essuyer, elle tirait son mouchoir de son manchon; et sa figure ressemblait, sous sa capote de soie verte, à une rose épanouie entre ses feuilles.", ET 178. Invecchiando, la prostituta perderà questa capacità di vivere in modo diretto, spontaneo e quasi infantile il rapporto con il cibo perché, come si evince dalle parole che le dedica Deslauriers nell'ultimo capitolo, si tramuterà in una forma di compulsione che la renderà obesa: "– À propos, l'autre jour, dans une boutique, j'ai rencontré cette bonne Maréchale, tenant par la main un petit garçon qu'elle a adopté. Elle est veuve d'un certain M. Oudry, et très grosse maintenant, énorme. Quelle décadence! Elle qui avait autrefois la taille si mince.", ES 498.

<sup>363</sup> E. Woestelandt, "Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale*", in *The French Review*, vol. LVIII, n. 2, 1984, pp. 244-254, p. 245.

occorrenze di monili, bracciali, collane, anelli. Per comprendere il posto d'onore riservato da Flaubert ai gioielli, può essere utile riferirsi a un saggio del 1908, *Sulla psicologia dell'ornamento*, dove Simmel esplora il significato sociale dei gioielli, sostenendo che l'effetto da essi prodotto è quello di "mettere in rilievo la personalità"<sup>364</sup>, ampliare la sfera di significato del soggetto. Gli ornamenti producono un "irradiamento della *persona*", a riprova del fatto che il soggetto non è costretto entro i "limiti geometrici" del suo corpo, ma è, dice Simmel "radioattivo"<sup>365</sup>, cioè è circondato da una sfera semiotica ad ampiezza variabile, sulla quale per l'appunto insistono i gioielli. "Lo splendore degli ornamenti"<sup>366</sup> e "l'attenzione *sensoria*" che essi suscitano, procurano un ampliamento della sfera del soggetto, che acquista così in intensità, divenendo "di più, quando è ornata"<sup>367</sup>. L'ornamento ha questo effetto perché l'individuo è inserito in una comunità che *lo* guarda: la quantità degli sguardi ricevuta, che aumenta in base allo splendore dei gioielli, determina la definizione che dà di sé l'individuo. Analogamente, la nozione di eleganza è "un concetto sociale"<sup>368</sup>, nella misura in cui si è eleganti solo se si è riconosciuti come tali, non già per una qualche dote innata. L'essere riconosciuti è la chiave, quindi, per comprendere tanto la funzionalità dell'ornamento, quanto il tratto dell'eleganza<sup>369</sup>. Infatti, l'ornamento in quanto merce porta a visibilità qualcosa che, altrimenti, non sarebbe evidente: il fatto che il soggetto deve disporre di una certa somma di denaro per acquistarlo. Lo scarto che

---

<sup>364</sup> G. Simmel, *Sulla psicologia dell'ornamento*, in *Sull'intimità*, Armando Editore, Roma 1996, p. 106.

<sup>365</sup> "Si può parlare di una radioattività della persona, nel senso che intorno ad ognuno si trova per così dire una sfera più grande o più piccola di significato che da questi emana, nella quale si immerge ogni altro che con questi abbia a che fare – una sfera costituita da un intreccio inestricabile di elementi fisici e spirituali.", Ivi, p. 107.

<sup>366</sup> Gli ornamenti fungono da ampliamento della personalità dei soggetti, dice Simmel, anche perché sono impersonali, cioè possono essere potenzialmente indossati da tutti: "il fascino più raffinato del gioiello" risiede nel fatto che la sua materialità e la sua foggia sono tali a prescindere dalla persona che lo porterà, intorno alla quale "costruisce [...] una sfera di generalità, di stilizzazione, per così dire di astrazione", Ivi, p. 110.

<sup>367</sup> Ivi, p. 108.

<sup>368</sup> "L'eleganza è qualcosa «per gli altri», è un concetto sociale, che trae il suo valore dall'essere universalmente riconosciuto.", Ivi, p. 11.

<sup>369</sup> Perrot segnala, su questo punto, che nella società oramai a dominanza borghese della Francia ottocentesca la dialettica di sguardo, riconoscimento e contegno sottesa al gioco delle *apparenze*, viene compresa e magnificamente interpretata proprio dalla classe rivale, l'aristocrazia, che così cerca l'approvazione dei borghesi, battendogli al loro stesso gioco: "En dépit de son origine bourgeoise, voilà pourquoi cette simplicité se verra pratiquée mieux que quiconque, et dès la Restauration, par une aristocratie parfaitement reconvertie, et passée maître dans ce qu'elle aurait pu considérer comme un reniement ou une conduite contre-nature. Son passé de cour, comme son opposition à l'argent et au savoir professionnel de la bourgeoisie montante, ne l'ont-ils pas rompue, dans un univers où seul comptait le jeu des formes, à toute une culture du signe, à toute une virtuosité signalétique? [...] Sublimation de la simplicité bourgeoise, maintenant dominante, par la manière aristocratique, toujours prévalente. Manière régie ni par le « faire trop », ni par le « faire comme », mais par le « faire juste », à l'intérieur d'une simplicité de concession au nivellement en cours, dans le désir non plus d'assouvir une passion forte, « égoïste », autonome et radieuse, mais de capter l'approbation, l'admiration de ceux dont on a précisément emprunté l'apparence, ne réinterprétant celle-ci que pour s'en faire mieux apprécier. Ainsi, grâce au piège fatal de l'imitation réciproque, parce qu'il n'y a plus que le regard d'autrui pour dire ce qu'il faut désirer, l'opinion règne, décidant des discrétions désirables, sans que les ressemblances croissantes empêchent la prolifération de différences secondes subtiles et maintenant décisives.", P. Perrot, "Simplicité et démocratisation. Quelques remarques", *art.cit.*, pp. 143-144.

sussiste tra un “abbigliamento abituale” e “l’abito ingioiellato” risiede precisamente nella messa in evidenza di una “distinzione individuale” pertinente alla sfera dell’avere:

Con l’abbigliamento abituale ciò non accade, in quanto esso non si impone ai sensi come segno di distinzione individuale, né dalla parte dell’avere né dalla parte dell’essere; solo l’abito ingioiellato – ed in primo luogo i preziosi, che concentrano in un piccolissimo punto il valore ed il significato che da essi emana – fa sì che l’avere della persona divenga una qualità visibile del suo essere<sup>370</sup>.

Le due dimensioni dell’essere e dell’avere vengono quindi a fondersi quando il soggetto sfoggia dei gioielli preziosi, ecco perché alle *toilettes* femminili è consentito uscire dalle rigide maglie del rigore puritano borghese. Da qualche parte, si potrebbe dire, doveva pur fuoriuscire il bisogno di mostrare il proprio successo come classe. E poiché questo *accomplishment* dipende in prima istanza dalla bravura a trovarsi al posto giusto nel momento giusto, la virtù borghese della *phronesis* si costituisce innanzitutto come la capacità di leggere e interpretare la *chance*. Ma, se le cose stanno così, prevalere sugli altri non è più una tendenza giustificata dal primato di nascita, come nell’Ancien Régime, ma un costume antico ora rimodulato a partire da un contesto pratico dominato dalla fortuna. E, giacché la fortuna è per eccellenza transitoria ed effimera, i contrasti e le invidie in seno al medesimo gruppo sociale non fanno che inaspriarsi. Le tensioni intestine, però, non possono sfociare apertamente, per ovvie ragioni di sopravvivenza di classe, e devono pertanto estrinsecarsi in qualcosa di visivamente significante ma al contempo innocuo, cioè gli abiti e gli ornamenti che ricoprono i corpi di quella parte della borghesia che è completamente sprovvista di potere economico e politico – cioè le donne<sup>371</sup>.

---

<sup>370</sup> Ivi, p. 108.

<sup>371</sup> Le donne della borghesia, scrive Hobsbawm, “private dal denaro dei loro mariti persino della soddisfazione di occuparsi direttamente della casa, personificavano la virtù della loro classe: erano sciocche («sii una buona e cara ragazza, e lascia agli altri l’intelligenza»), ignoranti, inesperte, teoricamente senza sesso, nullatenenti e protette. Erano il solo lusso che quell’epoca di austerità e di iniziativa individuale si permettesse.”, E. Hobsbawm, *L’età delle rivoluzioni 1788-1848*, Rizzoli, Milano 1999, p. 303. Sulla stessa linea, Perrot scrive che le donne fungono da “segno e valore decorativo” e sostituiscono con l’intera loro figura ciò che gli uomini avevano dismesso dopo la Rivoluzione francese, cioè “i pizzi e i gioielli”. Lo splendore luccicante delle *toilettes* femminili spiccherà tanto più che, come abbiamo visto, l’abito maschile “fa ormai ormai solo da sfondo”, P. Perrot, *Il sopra e il sotto della borghesia. Storia dell’abbigliamento nel XIX secolo, op.cit.*, p. 54. Le differenze tra le *toilettes* maschili e femminili dell’Ottocento vanno ricondotte al bisogno della società borghese di tracciare dei netti confini di campo all’interno della propria sfera d’azione e d’influenza. Per Perrot, questa esigenza si dispiega in maniera evidente sia nell’ambito vestimentario, sia in quello comportamentale, da considerarsi in reciproca analogia: “[...] dans sa manière de manière, scrive lo storico ginevrino, la bourgeoisie va creuser de spectaculaires démarcations, à travers le dimorphisme sexuel (jamais hommes ni femmes ne seront aussi dissemblables) ou dans le rapport public-privé (le *comme il faut* rigide et solennel de l’«extérieur» s’opposant au nouveau *confortable* de l’«intérieur».”, P. Perrot, *Le corps féminin. Le travail des apparences. XVIIIe- XIXe siècle.*, Seuil, Paris 1984, p. 106. Enrica Morini spiega che l’abito femminile assume “una caratteristica simbolica precisa: comunicare le virtù della donna che lo indossava. La trasformazione del ruolo femminile, iniziata sotto Napoleone, era stata compiuta: alle donne non era stato riservato alcuno spazio pubblico e il loro campo d’azione era stato assolutamente e rigidamente [...] Il passaggio dalle matrone romane dell’Impero alle fanciulle romantiche e virtuose della Restaurazione avvenne attraverso un progressivo irrigidimento dell’abito. La gonna assunse una forma a campana, dapprima attraverso una serie di elementi decorativi imbottiti, applicati

#### IV. Le toilettes di Marie

Il sistema vestimentario di Mme Arnoux occupa un posto di rilievo nella struttura de *L'Éducation sentimentale*. Come osserva Evelyne Woestelandt, “Marie Arnoux porte huit toilettes différentes dans *L'Éducation sentimentale*, et ce détail, qui pourrait sembler de seconde ordre dans les trames multiples de l'histoire de Frédéric Moreau, a plus d'incidences qu'on ne l'imagine à première vue”<sup>372</sup>. La francesista sostiene che l'interesse di Moreau per le *toilettes* di Mme Arnoux, sottolineate dalla precisione lessicale con la quale sono descritti i dettagli di abiti e accessori, va interpretato alla luce della “tradition bourgeoise où tout se donne à lire, où toute signification doit être savamment contrôlée”<sup>373</sup>. Questo certamente vale sotto il profilo storicamente accertato del controllo sistematico dei corpi femminili, che passa anche attraverso un sistema vestimentario che immobilizza la figura femminile, impedendone la fluidità dei movimenti mediante la struttura dei corsetti e le elaborate architetture di legno e ferro, impiegate per sostenere il gonfiore eccessivo delle maniche e dei molteplici strati di gonne. Cionondimeno, l'interesse di Frédéric per gli abiti di Mme Arnoux fuoriesce dalle intenzioni di controllo borghese perché il giovane, come abbiamo

---

all'orlo e poi, dagli anni venti, con l'aiuto di sottogonne inamidate e crinoline. Il punto vita rimase alto fino allo stesso periodo, poi riacquistò la posizione normale, ma la forma e la postura del busto furono garantiti fin dall'inizio da un corsetto steccato. Le scollature furono limitate agli abiti da sera [cfr. il ballo *chez* Mme Dambreuse], mentre in tutte le altre occasioni il vestito doveva essere castamente accollato. Il vero punto di novità della moda di questo periodo furono le maniche, che cominciarono ad arricchirsi, a gonfiarsi, ad assumere un aspetto decorativo. [...] Il processo giunse al culmine verso gli anni trenta, quando la *toilette* fece assumere al corpo la forma di tre triangoli: quello della testa, quello del torace, quello della gonna. Le acconciature, realizzate con boccoli e coronamenti posticci, erano decorate con nastri e gioielli o coperte da ampi cappelli con fiori, nastri o piume. [...] Le grandi maniche sparirono agli inizi del decennio successivo in favore di una riduzione del busto e di un ulteriore ampliamento della gonna, che si arricchì di gale e volant. [...] La gonna era appoggiata su una serie di sottogonne, la prima morbida e liscia, le altre sempre più inamidate e decorate mano a mano che si avvicinavano all'esterno. ”, E. Morini, *Storia della moda. XVIII-XX secolo, op.cit.*, pp. 66-68-71. Perrot osserva che la moda femminile subisce grandi accelerazioni, ma anche ristagni, in una dialettica di difficile giustificazione: “Sorgono così date strane, durate misteriose, culmini insoliti. Dal 1837 al 1919, ovvero per settantasei anni, gli abiti – che lasciano intravedere appena l'estremità di uno stivaletto o della scarpa – presentano una grandissima stabilità nella loro grandezza totale. Gli anni fra il 1830 e il 1836, invece, concludono una fase trentennale in cui persino il polpaccio veniva esposto allo sguardo; e il 1914 consacra l'inizio di un *trend*, questa volta movimentato, che segnerà uno spettacolare risalita delle vesti”, P. Perrot, *Il sopra e il sotto della borghesia. Storia dell'abbigliamento nel XIX secolo, op.cit.*, p. 44.. L'appunto sulla lunghezza della gonna è un utile per misurare l'intensità del feticismo delle “*petites extrémités*” di Frédéric. Per quanto riguarda l'ampiezza delle vesti (con la sovrapposizione di strati di gonne, inamidature, maniche rigonfie), si registra un incremento “dopo la Restaurazione, con maggior decisione intorno al 1830, e infine con forza a partire dal 1854, gli abiti si arrotondano a corolla fino al 1862”; sono numerose le occorrenze in *L'Éducation* di gonne e strati di tessuti, la cui funzione narrativa è spesso quella di ostacolare la corretta visione di Frédéric (“La jeune femme, penchée en dehors du vasistas, parlait tout bas au concierge. Il n'apercevait que son dos, couvert d'une mante violette. Cependant, il plongeait dans l'intérieur de la voiture, tendue de reps bleu, avec des passementeries et des effilés de soie. Les vêtements de la dame l'emplissaient”, ES 25., “Un soir, au théâtre du Palais-Royal, il aperçut, dans une loge d'avant- scène, Arnoux près d'une femme. Était-ce elle? L'écran de taffetas vert, tiré au bord de la loge, masquait son visage”, ES 30), o quella di fungere da filtro di comunicazione indiretto con il corpo della donna: “il sentait à travers la ouate du vêtement la forme de son bras; et sa main, prise dans un gant chamois à deux boutons, sa petite main qu'il aurait voulu couvrir de baisers, s'appuyait sur sa manche”, ES 79.

<sup>372</sup> E. Woestelandt, “Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale*”, in *The French Review*, vol. LVIII, n. 2, 1984, pp. 244-254, p. 244.

<sup>373</sup> Ivi, p. 246.

visto nel capitolo precedente, non sa assolutamente leggere ciò che accade; come vedremo tra poco, la segnaletica vestimentaria rientra nel suo orizzonte non tanto come sistema di esibizione del potere, quanto come un'occasione sempre disponibile per *sognare* e allontanarsi definitivamente dal dato di incomprendibilità e delusione del reale.

Gli abiti e gli accessori indossati da Mme Arnoux sono strettamente codificati. Rendono immediatamente evidente l'identità sociale della donna, “une épouse, une mère et une femme appartenant à la bourgeoisie”<sup>374</sup>. Le sue *toilettes* sono caratterizzate dal rigore e dalla compostezza irreprensibili richieste dal suo “ancrage social” in un “cadre moral qui l'amène toujours à respecter les convenances en lien avec le code de conduite qu'elle s'est donné”, il quale coincide con un “souci de respectabilité” dove la cosa più importante è “sauver les apparences”<sup>375</sup>. Mme Arnoux è la perfetta incarnazione della donna borghese, e lo dimostra nella perseveranza con cui reprime l'intensità dei propri sentimenti per Frédéric, sapendo che farebbero collassare la struttura di senso nella quale è inserita in quanto madre e moglie devota. A differenza degli altri personaggi femminili, che non esitano a lungo prima di divenirne le amanti – Mme Dambreuse prende la decisione di sposare Moreau di fronte al cadavere del marito! –, Marie dovrà attendere molto prima di dichiarare il proprio amore a Frédéric. Cionondimeno, anche quando il loro rapporto sembra sul punto di concretizzarsi in un incontro d'amore, che avrebbe dovuto svolgersi nella celebre stanza ammobiliata di rue Tronchet, ad ostacolare questo avvenimento interviene il caso (anzi, le strategie diegetiche del narratore) che fa ammalare e poi miracolosamente guarire il figlio minore degli Arnoux – evento che la donna inserisce in una griglia di senso profondamente borghese, di carattere religioso-superstizioso, interpretandolo come un segno divino volto a scongiurare l'imminente adulterio, e ad allontanare per sempre la possibilità di una relazione d'amore con Frédéric<sup>376</sup>.

Conformemente a questo quadro di riferimento, come dice Woestelandt, le tenute di Mme Arnoux tendono alla monocromia, alla comodità, alla mancanza di ostentazione – con una eccezione, che vedremo tra poco:

---

<sup>374</sup> S. Dord-Crouslé, *Le personnage de Madame Arnoux*, in *Relire L'Éducation sentimentale*, *op.cit.*, pp. 51-66, p. 52.

<sup>375</sup> Ivi, p. 54.

<sup>376</sup> “– Sauvé! Est-ce possible! Tout à coup l'idée de Frédéric lui apparut d'une façon nette et inexorable. C'était un avertissement de la Providence. Mais le Seigneur, dans sa miséricorde, n'avait pas voulu la punir tout à fait! Quelle expiation, plus tard, si elle persévrait dans cet amour! Sans doute, on insulterait son fils à cause d'elle; et Mme Arnoux l'aperçut jeune homme, blessé dans une rencontre, rapporté sur un brancard, mourant. D'un bond, elle se précipita sur la petite chaise; et de toutes ses forces, lançant son âme dans les hauteurs, elle offrit à Dieu, comme un holocauste, le sacrifice de sa première passion, de sa seule faiblesse.”, ES 328.

Les tenues de Marie Arnoux sont en general de couleur foncée, elle est souvent en noir et en brun, peut-être pour montrer une certaine adhésion entre le costume et la personnalité, conformément à l'explication qui nous est fournie : "Pendant toute la saison, elle porta une robe de chambre en soie brune, bordée de velours pareil, vêtement large convenant à la mollesse de ses attitudes et à sa physionomie sérieuse" (II, p. 107). Cette tenue est précisément codée; le large pour la nonchalance, le brun pour le sérieux. Mais le choix de ces couleurs se réfère aussi à une certaine "bienséance", [...] le sombre est réservé aux femmes de la bourgeoisie, le clair aux jeunes filles et aux femmes de l'aristocratie<sup>377</sup>.

Cominciamo considerando la descrizione della *toilette* di Mme Arnoux il giorno dell'incontro fatale sul battello La Ville-de-Montereau:

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu [...].

Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait<sup>378</sup>.

Sin dalla prima apparizione, Mme Arnoux è in un rapporto particolare con l'atmosfera che la circonda: che sia attraverso il movimento pulsante dei nastri che adornano il cappello, o attraverso gli stessi confini del suo corpo (il climax "naso, mento, figura intera"), la donna sembra espandersi nello spazio intorno a lei e, allo stesso tempo, sembra emergere da esso, ritagliando una porzione nella quale c'è lei e lei soltanto.

A regolare questo rapporto con lo spazio è innanzitutto il binarismo cromatico chiaro/scuro. Sul versante della chiarezza vi sono il *largo* cappello di paglia con i nastri rosa, l'abito in mussolina chiara<sup>379</sup> che, come i nastri, dà movimento al contorno di Marie attraverso l'allargarsi delle pieghe, lo splendore della pelle e le dita così sottili da risultare quasi luminescenti. Dalla parte della luce c'è espansione, "Il y a nombre, volume, expansion ("se répandre")", commenta Woestelandt. Sul versante dello scuro, invece, vi sono le caratteristiche fisiognomiche dei capelli neri, divisi in bande laterali, e delle lunghe sopracciglia – elementi che scolpiscono letteralmente il viso di Marie e che ricorrono più volte nel testo. Ad essi si aggiungono i

---

<sup>377</sup>E. Woestelandt, "Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale*", *art.cit.*, p. 251.

<sup>378</sup>ES 7.

<sup>379</sup>Cfr.: "L'étoffe, la mousseline, a été récemment créée et est très à la mode. Elle indique aussi de par sa texture le variant de transparence, une visibilité qui s'annonce, comme le variant de souplesse (valorise différemment selon la mode du moment). La robe est aussi claire, attirant la lumière, et enfin tout est dans la façon de la jupe à plis.", E. Woestelandt, "Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale*", *art.cit.*, p. 249. Sempre Woestelandt spiega che il carattere arioso della mussolina va ricompreso nel gioco dialettico che essa intrattiene con la forma dell'abito stesso, che tende ad essere composto da innumerevoli balze, proprio in ottemperanza al principio dell'ambivalenza tipica del codice vestimentario borghese: "Si [le corps féminin] est paré de dix jupons, alors la robe sera en tissu léger. La mousseline apparaît au dix-neuvième siècle et avec elle, le vêtement féminin se fait plus aérien: soie fine, coton, batiste, dentelles. Jeu d'apparences, de transparence, de tissus qui protègent peu.", Ivi, p. 245.

“grands yeux noirs” di Mme Arnoux che, come osserverà più avanti Frédéric, acquistano una particolare intensità quando la donna è triste: “Ses beaux yeux noirs, dont la sclérotique brillait, se mouvaient doucement sous leurs paupières un peu lourdes, et il y avait dans la profondeur de ses prunelles une bonté infinie”<sup>380</sup>. I capelli di Mme Arnoux sono, in tutta la loro nerezza, attraversati da sfumature di colore, proprio come quelli di Emma Bovary. I capelli di Emma rasentano quasi il blu, quelli di Mme Arnoux sono “plus noirs” nelle bande laterali che incorniciano il viso, di un nero così lucido da parere “toujours comme un peu humides sur les bords”<sup>381</sup>. Nelle sue *rêveries*, Frédéric sogna di accarezzare a lungo quelle bande laterali – “Il songeait au bonheur de vivre avec elle, de la tutoyer, de lui passer la main sur les bandeaux longuement”<sup>382</sup>.

---

<sup>380</sup> ES 160.

<sup>381</sup> ES 66.

<sup>382</sup> ES 82. Durante una “conversation [...] sur les femmes”, Frédéric confessa di amare “de longs cheveux noirs, avec de grands yeux noirs...”, ES 68. L’ideale fisico confessato da Frédéric corrisponde precisamente al ritratto di Emma Bovary. Claudine Gothot-Mersch spiega che in *Madame Bovary*, il tratto “grands” riferito agli occhi di Emma è ripetuto 4 volte, mentre la nerezza occorre 6 volte. Gli occhi di Emma sono cangianti, talvolta sono neri, talvolta “bruns”, e, “bleus à 3 reprises, ce qui est plus surprenant. [...] La couler brune ou bleue s’assombrit, ce qui confirme que le noir est la dominante dont il faut d’abord tenir compte.”, in C. Gothot-Mersch, “La description des visages dans « Madame Bovary », in *Littérature, n. 15, Modernité de Flaubert*, 1974, pp. 17-26, p. 20. La francesista mostra che il sistema della ritrattistica in *Madame Bovary* è costruito in analogia al sistema dei rapporti tra i personaggi secondo parallelismi e opposizioni (Emma ha gli occhi grandi/Charles piccoli, Emma ha i capelli neri/Léon è biondo, ma i suoi occhi sono grandi, la carnagione di Emma è pallida/Bovary, Homais, Bournisien hanno una tinta rossastra...). “La description physique revêt, sostiene Gothot-Mersch, une valeur structurale comparable à celle – plus connue – de la description psychologique”. Emma e Léon esibiscono i tratti fisici considerati tipici dell’aristocrazia: “la souplesse de la chevelure” e il pallore dell’incarnato. In *L’Éducation sentimentale* la classe aristocratica è rappresentata da Mme Dambreuse (e da de Cisy). Dalla figura intera di Mme Dambreuse, alla quale manca la freschezza e il rigoglio dei corpi di Mme Arnoux e Rosanette, traspare però una superiorità di maniere. Persino l’acconciatura ne è un segno, come scrive Carol Rifelj: “During the 1830s chignons were at the back or at the nape, and the curls were “tire-bouchons” or “anglaises,” long sausage curls.[...] Novelists use this hairstyle as an indication of elegance and attractiveness. A very elegant courtesane in Dumas’s *La Dame aux camélias* wears her hair in this style. So does Mme Dambreuse in *L’Éducation sentimentale*. When Frédéric first sees her, with her “cheveux blonds tire bouchonnés à l’anglaise,” (ES 103) he recognizes that she and her husband are of a higher class not usually to be found at the theater he is attending. She is not especially beautiful, but she has style; Flaubert describes her as a work of art, a flower of high culture (“une oeuvre d’art pleine de délicatesse, une fleur de haute culture”). Her hair is as elegant as her clothes; in fact, they match: “l’étoffe se mariait à la nuance de ses cheveux” (ES 275)”, in C. Rifelj, “The Language of Hair in the Nineteenth-Century Novel”, *Nineteenth-Century French Studies*, Volume 32, Number 1&2, Fall-Winter 2003-2004, pp. 83-96, pp. 84-85. L’incarnato pallido, inoltre, attiene al sistema semantico dell’esotismo, giacché Emma ricorda a Léon “la femme pâle de Barcelone”. Ricordiamo, incidentalmente, che anche Frédéric attribuisce a Mme Arnoux un’origine spagnoleggiante. Infine, la ciocca nera che Charles stringe dopo la sua morte, ha un “valore funesto”, ai limiti dello stregonesco. “Distinction des cheveux souples et du teint blanc, exotisme, caractère maléfique de la femme aux cheveux noirs: le portrait d’Emma Bovary fait appel à toute une mythologie d’époque. Cette mythologie, Flaubert la met partiellement au compte de ses personnages: c’est Léon qui retrouve en Emma « la femme pâle de Barcelone », et Flaubert souligne qu’ « alors c’était à la mode ».”, Ivi, p. 23. Vedremo tra poco che anche Mme Arnoux è in grado di produrre un effetto sinistro in Frédéric, nello specifico una sorta di terrore (una paura religiosa, dice il testo) alla vista dell’abito nero della donna, che sembra confondersi con l’oscurità. Emma è al contempo il soggetto dell’azione e l’oggetto principale della descrizione, sicché, suggerisce Gothot-Mersch, il valore diegetico del suo ritratto ha contribuito, in fin dei conti, a rendere mitico questo personaggio. Si domanda la critica, in chiusura dell’articolo, “Et si le personnage d’Emma dévore tout le roman autour de lui, s’il monopolise l’attention du lecteur - au point d’avoir donné naissance au mythe du bovarysme - , ne serait-ce pas parce que l’écrivain, contrairement à ce qu’il fera pour Mme Arnoux dans *L’Éducation sentimentale*, en a fait à la fois le sujet de l’action et l’objet principal de la description?”, Ivi, p. 26.

Vale la pena citare almeno altre due occasioni nelle quali la figura di Mme Arnoux è descritta sulla base dell'opposizione tra la luce e l'ombra. Nella prima scena l'ambiente naturale costituisce una quinta scenografica nella quale la bellezza della donna amata rifulge in tutta la sua gloria, stagliandosi sullo sfondo infuocato del tramonto:

Un côté de l'horizon commençait à pâlir, tandis que, de l'autre, une large couleur orange s'étalait dans le ciel et était plus empourprée au faite des collines, devenues complètement noires. Mme Arnoux se tenait assise sur une grosse pierre, ayant cette lueur d'incendie derrière elle<sup>383</sup>.

La seconda frase è costruita in modo da far dipendere paradossalmente lo splendore abbagliante del tramonto dalla posizione assunta dal corpo di Marie. La descrizione del paesaggio, che la precede, sembra quasi presagire questa glorificazione della donna – che non a caso si chiama Marie – perché presenta, all'interno di un climax cromatico (si va dal chiarore di una parte dell'orizzonte, all'arancione, al nero delle colline), un'opposizione di chiaro e scuro, che si riverbererà poi sulla coppia Marie-sfondo, ombra-luce.

Nella seconda scena, Frédéric incontra casualmente Mme Arnoux. I due non si vedono da tempo. La reputazione di Frédéric è, infatti, compromessa da una voce che lo vuole amante di Rosanette, con la quale peraltro Mme Arnoux l'aveva visto alle corse dei cavalli.

Le soleil l'entourait; – et sa figure ovale, ses longs sourcils, son châle de dentelle noire, moulant la forme de ses épaules, sa robe de soie gorge-de-pigeon, le bouquet de violettes au coin de sa capote, tout lui parut d'une splendeur extraordinaire. Une suavité infinie s'épanchait de ses beaux yeux<sup>384</sup>.

Qui Mme Arnoux non emerge più dal sole, ma ne è circondata, e quasi vi scompare. La dialettica chiaro-scuro si sfalda del tutto giacché anche gli elementi associati alle tonalità scure (le sopracciglia, lo scialle di pizzo nero) vengono fatti rientrare nella sfera dello splendore, anzi di uno splendore fuori misura, straordinario. La portata eccezionale di questa sorta di trasfigurazione laica è sottolineata, scrive Woestelandt, dal fatto che per la prima (e ultima) volta “le corps de Marie est révélé par sa toilette (les épaules sont moulées) et où les couleurs (robe, fleurs) sont autres qu'atonale”<sup>385</sup>.

Non è un caso, poi, che nel testo questa deroga alle consuete *tenués* sobrie e monocrome sia collocata poco prima che la relazione tra Frédéric e Mme Arnoux arrivi ad uno snodo narrativo importante, il *rendez-vous rue Tronchet*, dove, come sappiamo, avrebbe dovuto consumarsi l'adulterio. Qualcosa in

---

<sup>383</sup> ES 97.

<sup>384</sup> ES 303-304.

<sup>385</sup> E. Woestelandt, “Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale*”, *art.cit.*, p. 251.

Marie si è allentato e la sua *toilette*, meno contenuta, più rigogliosa, ha la funzione di segnalarlo. In questo senso è significativo il dettaglio dell'abito in seta "gorge-de-pigeon", un tessuto grigio iridato, molto amato da Flaubert per via del suo comportamento cromatico estremamente cangiante. Il "chatoiement" tipico di questa stoffa ha l'effetto di scompaginare la compostezza e la lugubre sobrietà delle tenute borghesi, pur rimanendo la foggia degli abiti aderente al codice vigente.

Ma c'è un motivo più profondo se, come scrive Jean-Pierre Richard, Flaubert ha rivestito con questo tessuto tutte le sue eroine – "Emma, Marie, Salammbô, Hérodiades"<sup>386</sup>. La stoffa "gorge-de-pigeon" costituisce, infatti, per la sensibilità percettiva di Flaubert, l'oggetto perfetto su cui esercitare il proprio sguardo e quello del suo narratore. Secondo Richard lo schema sensorio di Flaubert è affine a quello dei pittori impressionisti<sup>387</sup> giacché in entrambi i casi la sensazione si modella a partire da una circolazione orizzontale dello sguardo, che scandaglia l'oggetto senza posa e porziona la sensazione in "une multitude de petites sensations pures et contrastées", in una rincorsa continua di "tache en tache"<sup>388</sup> che si proibisce così di sostare sull'omogeneo, sul compatto, sul confortevole. Nel suo viaggio in Oriente, la formula "gorge-de-pigeon" diventa per Flaubert una metonimia per indicare la "bigarrure", la "palpitation des contrastes"<sup>389</sup>, tanto da caratterizzare non più soltanto una stoffa, ma addirittura un tipo di esistenza. In una lettera indirizzata a Louise Bouilhet da Costantinopoli, Flaubert scrive:

---

<sup>386</sup> J.-P. Richard, *Littérature et sensation*, Seuil, Paris 1954, p. 177.

<sup>387</sup> Paolo Tortonese analizza il trattamento della nozione di realtà in Zola alla luce dei punti di contatto che lo stesso scrittore ha colto tra naturalismo e impressionismo. Il critico segnala un cortocircuito paradossale: la volontà di serrare oggettivamente la realtà, finisce nel romanzo *L'Œuvre* (1886) per trasformare la realtà da oggetto in sé a "un oggetto all'interno di una percezione", dove la personalità è sminuita a favore dell' "occhio [...], di una produzione di sensazioni, [...] di un punto di vista". Il paradosso si addensa quando l'impressionismo "che vuole liberarsi di tutto ciò che impediva una diretta visione della realtà (istituzioni accademiche, convenzioni, generi ecc.), finisce per perseguire più la sensazione prodotta dalla realtà sul pittore, che non la realtà stessa. Ne consegue tutta una valutazione del sensoriale, alla quale non è estranea la letteratura e che si compie tanto sulle tele di Monet quanto sulle pagine di Zola e dei Goncourt". Quindi, conclude Tortonese, "l'atteggiamento di Zola" fa saltare il presupposto platonico di una penetrabilità della realtà nella sua essenza, perché il gesto descrittivo del narratore e del pittore equivale all'"ammissione della parzialità della rappresentazione", P. Tortonese, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, *op.cit.*, pp. 92-94. Matteo Piccioni sottolinea la sensibilità impressionista (in particolare per quanto riguarda la luce) di Flaubert nella descrizione degli interni in *L'Éducation sentimentale*: "Gli incontri di Frédéric e della signora Arnoux avvengono quasi tutti in un interno. In questi casi, il modo di descrivere flaubertiano si fa più intimo e carico degli effetti della percezione visiva ed emotiva dei protagonisti; ed è importante sottolineare che la Parigi di Frédéric è sì quella degli anni Quaranta, ma è vista con gli occhi degli anni Sessanta, occhi che sono attenti a come la luce si posa sugli oggetti, alle ombre, agli effetti cromatici, a come si presenta, in altre parole, fenomenicamente la realtà a chi la osserva: è in questi aspetti l'affinità tra la descrizione flaubertiana e la pittura della vita moderna.", M. Piccioni, "Le stanze di Flaubert. *Intérieurs* tra scrittura e immagine intorno alla metà dell'Ottocento", *art.cit.*, p. 245. Sui rapporti tra Flaubert e l'impressionismo, si veda: M. Shapiro, *Impressionism. Reflections and Perceptions*, New York 1997.

<sup>388</sup> J.-P. Richard, *Littérature et sensation*, *op.cit.*, p. 176.

<sup>389</sup> Ivi, p. 177.

On rencontre des balles splendides, des existences gorge-pigeon très chatoyantes à l'œil, fort variées comme loques et broderies, riches de saletés, de déchirures et de galons. Et, au fond, toujours cette vieille canaillerie immuable et inébranlable<sup>390</sup>.

La stoffa cangiante disorienta e acceca, soprattutto se è indossata da una Marie che diviene tutt'uno col sole. Quindi, la stoffa ha un duplice effetto: “annienta” il soggetto che riveste – Mme Arnoux sembra aumentare in lucentezza tanto da perdere quei tratti che la definivano e in qualche modo la contenevano (le sopracciglia, il pizzo nero) –, ma “annienta” anche il soggetto che l'ammira perché lo costringe ad un peregrinare ondivago e forsennato che lo lascia in fin dei conti smarrito. In effetti, Richard sostiene addirittura che la mutevolezza disorientante della stoffa e delle esistenze “gorge-de-pigeon” sia da mettere in relazione alla vuotezza ontologica di tutte le cose – al vuoto, al “rien”, che la scrittura di Flaubert ha cercato di esprimere:

Renvoyant la conscience d'objet en objet, le chatoisement met la nature en contradiction avec elle-même, l'amène à procéder à son propre anéantissement. Force destructrice par conséquent: là où la modulation crée la forme par l'échelonnement des teintes, le chatoisement mine la couleur et la forme, suggère le vide. Mais c'est justement le vide qu'à travers lui Flaubert cherchait à découvrir [...]. Le chatoisement dévoile donc le néant des choses et l'imposture de leur apparente plénitude; sous l'éclat de son mouvement contradictoire matière et sentiment s'érodent, on soupçonne le rien<sup>391</sup>.

Ritroviamo qui una convergenza nietzscheana al cuore dell'estetica di Flaubert. La pienezza delle cose è un'impostura metafisica, concepita per tenere sotto controllo lo sgomento delle superfici, il fatto per esempio che nel funzionamento del nostro sistema percettivo il concetto (il profondo!) è ciò che arriva per ultimo. Le cose si propongono al nostro sguardo in modo parziale, prendono senso grazie ai rapporti che stringono con gli oggetti vicino a loro, e sono a ben vedere “poca cosa”, se non un effetto di luce e ombra, delle increspature sulla superficie del mondo. La sequenza vertiginosa dei dettagli preziosi con cui le donne sono ornate al ballo dei Dambreuse analizzato in precedenza è un esempio di questa procedura impressionistica del “chatoisement”, del gioco di superfici riflettenti e luminescenti che esasperano e confondono. Un altro esempio è il ballo all'Alhambra, dove le prostitute, cui è concesso naturalmente di fuoriuscire dalla monocromia borghese, portano abiti “à tunique vert d'eau, bleue, cerise, ou violette”<sup>392</sup>. Durante le danze, seguendo un ritmo incalzante, raddoppiato dallo scoppio di petardi, i ballerini “envahirent les allées. Haletant, souriants, et la face rouge, ils défilaient dans un tourbillon qui soulevait les

---

<sup>390</sup> Lettera a Louise Bouilhet, 14 novembre 1850.

<sup>391</sup>J-P. Richard, *Littérature et sensation*, op.cit., p. 177.

<sup>392</sup> ES 83.

robes avec les basques des habits”<sup>393</sup>. Il dispositivo ottico dello “chatoiement” è attivo in un’altra serata mondana: il ballo in maschera a casa di Rosanette, in rue de Laval, dove Frédéric è inebetito dal turbinio dei corpi travestiti e scomposti che danzano. Le luci dell’ambiente lo sbalordiscono (“Frédéric fut d’abord ébloui par les lumières”), tanto che “il n’aperçut que de la soie, du velours, des épaules nues, une masse de couleurs qui se balançait aux sons d’un orchestre caché par des verdure, entre des murailles tendues de soie jaune, avec des portraits au pastel, çà et là, et des torchères de cristal en style Louis XV”<sup>394</sup>. Il vortice chiassoso di abiti e tessuti, che lasciano scoperte parti di corpo<sup>395</sup>, è amplificato dal *kitsch* del luogo, dove si alternano oggetti luminosi o riflettenti di diverso tipo, candelabri Louis XV, “hautes lampes, dont les globes dépolis ressemblaient à des boules de neige”, “une glace de Venise”<sup>396</sup>. Nel salone dell’appartamento, Frédéric è in piedi, a contemplare le quadriglie. L’intera situazione è riassunta da un inciso posto tra parentesi: “tout s’agitait dans une sorte de pulvéulence lumineuse”<sup>397</sup>, in una baraonda che inibisce il funzionamento della facoltà di giudizio di Frédéric, che infatti “cligne les yeux pour mieux voir”<sup>398</sup>, cercando invano, dice Richard, “de s’y retrouver” giacché “tout détail finit par disparaître dans le jeu de contrastes et l’emportement des mouvements”, “la juxtaposition trop rapide des couleurs les plus éclatantes y recrée le gris originel”<sup>399</sup>. L’apice di questa confusione percettiva è raggiunto quando qualcuno, probabilmente M. Arnoux, apre le gabbie della voliera e la sala da ballo viene invasa dai vortici piumati degli uccelli<sup>400</sup>.

Per concludere la disamina delle *toilettes* di Mme Arnoux, è d’obbligo dire qualcosa sul rapporto di Frédéric con i gioielli della donna. Come si addice alle signore della borghesia, il corpo di Mme Arnoux non è soltanto un corpo abbigliato, ma è anche un corpo impreziosito da monili. Frédéric, sul battello per Nogent, osserva Mme Arnoux mangiare:

---

<sup>393</sup> ES 87.

<sup>394</sup> ES 136.

<sup>395</sup> “[...] leurs jupes, leurs écharpes, leurs coiffures se mirent à tourner” (ES 142), “Avec un froufrou d’étoffes, les femmes, tassant leurs jupes, leurs manches et leurs écharpes, s’assirent les unes près des autres” (ES 146), “[...] les femmes [formano] pendant une minute un groupe de coiffures, d’épaules nues, de bras tendues, de corps penchés” (ES 148), “des rubans, des fleurs et des perles jonchaient le parquet [...], les tentures étaient salies, les costumes fripés, poudreux; les nattes pendaient sur les épaules; et le maquillage, coulant avec la sueur, découvrait des faces blêmes, dont les paupières rouges clignotaient” (ES 149).

<sup>396</sup> ES 136.

<sup>397</sup> ES 139.

<sup>398</sup> *Ibidem*.

<sup>399</sup> J.-P. Richard, *Littérature et sensation, op.cit.*, p. 207-

<sup>400</sup> “Les petits oiseaux de la volière, dont on avait laissé la porte ouverte, envahirent la salle, tout effarouchés, voletant autour du lustre, se cognant contre les carreaux, contre les meubles; et quelques-uns, posés sur les têtes, faisaient au milieu des chevelures comme de larges fleurs”, ES 148.

Elle trempait ses lèvres dans son verre, cassait un peu de croûte entre ses doigts; le médaillon de lapis-lazuli, attaché par une chaînette d'or à son poignet, de temps à autre sonnait contre son assiette. Ceux qui étaient là, pourtant, n'avaient pas l'air de la remarquer<sup>401</sup>.

Frédéric spezzetta la figura di Mme Arnoux in frammenti di corpo e di gesti, la cui descrizione, grazie al movimento paratattico, dà l'impressione che siano a sé stanti e in sé conclusivi: le labbra poggiate sul bicchiere, le dita che sbriciolano un pezzetto di pane, il suono occasionale del medaglione di lapislazzuli che sbatte contro il suo piatto. Mme Arnoux non è un corpo intero, ma l'oggetto di un indugiare voyeuristico, che la percorre con una tale precisa intensità, che a Frédéric pare di essere l'unico a notare (a notare per davvero, verrebbe da dire) Mme Arnoux. Il dettaglio del medaglione di lapislazzuli sta lì a significare proprio l'eccezionalità della capacità percettiva di Frédéric, che riesce a cogliere e a distinguere il tintinnio del monile tra i rumori assordanti e il vociare caotico del battello<sup>402</sup>. Poiché solo lui sembra notare questi dettagli minuscoli, coordinate entro le quali iscrive l'oggetto del suo amore, allora solo lui può vantare per Mme Arnoux un tipo di amore eccezionale, come quello che si prova per le “femmes des livres romantiques”, alle quali lei “ressemblait”<sup>403</sup>.

Ai *dîners* in rue Choiseul, a casa degli Arnoux, l'intensità della posa contemplativa di Frédéric raggiunge il suo acme, tanto da prestare ai *morceaux* con cui frammenta il corpo di Marie una facoltà antropomorfa:

Il ne parlait guère pendant ces dîners; il la contemplait. [...] Il connaissait la forme de chacun de ses ongles, il se délectait à écouter le sifflement de sa robe de soie quand elle passait auprès des portes, il humait en cachette la senteur de son mouchoir; son peigne, ses gants, ses bagues étaient pour lui des choses particulières, importantes comme des oeuvres d'art, presque animées comme des personnes; toutes lui prenaient le coeur et augmentaient sa passion<sup>404</sup>.

Qui ci interessa sottolineare che i pezzi del “sistema-Marie” (le unghie, il sibilaro del vestito di seta<sup>405</sup>, il profumo del suo fazzoletto, il polso, i guanti e gli anelli), grazie al loro solo apparire, hanno l'effetto di

---

<sup>401</sup> ES 9.

<sup>402</sup> Il contesto acustico del battello è descritto in questi termini: “tumulte”, “confusion”, “beaucoup chantait. On était gai” (ES 4), “il causait debout [...] on entendait par intervalles le bruit du charbon de terre dans le fourneau, un éclat de voix, un rire” ES 8.

<sup>403</sup> ES 11.

<sup>404</sup> ES 66.

<sup>405</sup> Shoshana-Rose Marzel ha tracciato una ricognizione della sonorità tessile nei romanzi francesi del XIX secolo, che brulicano di “froissements, de murmures, de bruissements, de friselis, de craquements, de frôlements, de claquements, de glissements, de sifflements, de frémississements, et notamment du frou-frou, terme hérité du XVIIIe siècle, et fort en vogue au XIXe”, S.-R. Marzel, “Sur l'aspect auditif du vêtement dans le roman français du XIXe siècle”, in A. Montandon (a cura di), *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIXe siècle, Sociopoétique du textile*, Honoré Champion, Paris, 2015, pp. 419-428, p. 419. Secondo la critica, il “phonétisme vestimentaire” riveste diverse funzioni narrative: contribue a creare l'atmosfera, esibisce i

potenziare la passione di Frédéric. Questi elementi, cioè, sono strutture di senso autonome, dotate dell'incisività sublime delle opere d'arte e di un valore in sé, che le assimila quasi all'autosufficienza individuale di una soggettività. Ma la loro personificazione è funzionale al sistema di emozioni di Frédéric. I frammenti del corpo abbigliato di Marie e degli accessori che indossa – il monile con il lapislazzulo, gli anelli, i pettini che decorano i suoi capelli (la “bourse algérienne algérienne en filet de soie rouge qui, s'entortillant à son peigne, lui tombait sur l'épaule gauche”<sup>406</sup>, “quelque chose de rouge dans les cheveux, une branche de fuchsia entortillée à son chignon”<sup>407</sup>) – concentrano in luoghi specifici del suo corpo la forza di far innamorare Frédéric, una forza d'attrazione e inabissamento alla quale Frédéric riconduce la complessità di Mme Arnoux. Dall'inizio alla fine, per lui Mme Arnoux è questo: “Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeait”<sup>408</sup>, e paradossalmente nient'altro, giacché, nell'intensità ottica con la quale Frédéric cristallizza il suo corpo, Marie viene a coincidere completamente con questo ideale di donna luminescente, pura luce inattingibile; anche nel momento topico del congedo, quando la visione del corpo invecchiato di Marie potrebbe destrutturare l'amore ideale di Frédéric, al Moreau maturo manca il coraggio di concedere alla donna amata finalmente una sostanza reale, complessa, concreta.

---

codici culturali, materializza le relazioni intime, introduce un personaggio (l'arrivo di Rosanette alla terribile asta dei beni di Mme Arnoux è anticipato dal suono del suo abito di seta: “Un craquement de soie se fit à son oreille; Rosanette le touchait”, ES 484). Ma soprattutto, e questo è significativo soprattutto per *L'Éducation sentimentale*, dove sappiamo che mancano le spiegazioni e le motivazioni, poiché sono saltate le reti causali, il suono ha il potere di *mostrare* la relazione tra i personaggi: “En symbiose avec le corps, le bruit textile introduit une nouvelle dimension dans les relations intimes. Produite par un mouvement qui communique la vie, extension du corps, la sonorité textile est chargée d'un fort pouvoir érotique. Le bruit établit ainsi un réseau de connections interpersonnelles, inaudible aux oreilles d'autrui, langage secret réservé aux deux interlocuteurs, devenus fins décrypteurs d'une herméneutique de l'écoute”, Ivi, p. 426. Per completezza, segnaliamo un passo molto bello dove Flaubert utilizza una metafora uditiva e vestimentaria per rendere l'agitazione del popolo di Parigi, dopo l'uccisione di 52 manifestanti da parte dell'esercito, in boulevard des Capucines (evento che dà avvio alla Rivoluzione di Febbraio). Frédéric e Rosanette sono insieme nel *boudoir* di lei, escono a fare un giro perché in città c'è movimento: “la foule était trop compacte, le retour direct impossible; et ils entraient dans la rue Caumartin, quand, tout à coup, éclata derrière eux un bruit, pareil au craquement d'une immense pièce de soie que l'on déchire. C'était la fusillade du boulevard des Capucines”, ES 330. Come dice Marzel, i suoni tessili intrecciano un discorso segreto, alternativo, esoterico tra i soggetti che sono in grado di coglierli, (“Ces sonorités émanent de la sphère du privé, de l'intime, car produites par le corps et destinées à celui d'un autre. En conséquence, ils participent, le plus souvent, de la relation amoureuse et connotent la sensualité. Bien qu'émis, parfois, en public, ils ne sont destinés qu'à un seul auditeur, qui, dans le meilleur des cas, reconnaîtra, à travers cette métonymie phonique, l'être précieux dans son unicité”, S.-R. Marzel, “Sur l'aspect auditif du vêtement dans le roman français du XIXe siècle”, *art.cit.*, p. 428, ). Il dettaglio della “seta” contribuisce a rafforzare il senso di esoterismo e isolamento dalla realtà che le relazioni d'amore di Frédéric tendono a determinare. In questo passo abbiamo di nuovo la prova dell'estrema soggettivazione della storia in *L'Éducation*: l'inizio della rivolta è segnalato da un suono, avvertito da lontano dai due amanti, chiusi nella loro relazione d'amore sensuale. Sono tra la folla, è vero, ma sono presenti in modo distaccato, quasi spettrale.

<sup>406</sup> ES 54. In una lettera datata 13 ottobre 1846, Flaubert scrive all'amata Louise Colet: “J'ai reçu les ceintures. Je t'en apporterai une. Toutes 2 sont pareilles mais je ne crois pas que tu puisses t'en servir. C'est un filet pour passer dans les pantalons à coulisse. Peut-être pourras-tu l'employer dans les cheveux, comme on faisait il y a deux ans des bourses algériennes, mais ce serait bien long. Enfin tu verras & tu la prendras si elle te plaît.”

<sup>407</sup> ES 400.

<sup>408</sup> ES 11.

Se le analisi di Simmel aiutano a comprendere il senso del ricorso umano ai gioielli, le modalità con le quali Frédéric si relaziona al corpo abbigliato e ingioiellato di Marie non rientrano perfettamente nel quadro costruito da filosofo tedesco, nella misura in cui non hanno a che fare propriamente con la “radioattività” della donna, quanto con il bisogno di chi la desidera, cioè di Frédéric. I dettagli preziosi che cesellano la figura di Mme Arnoux (e che è Frédéric ad osservare e a mettere in evidenza) hanno, in altre parole, la funzione di catturare l’energia che, secondo Simmel, sprigiona l’ornamento, per offrirla in pasto alla potenza desiderante di Frédéric.

## V. Guanti e pantofoline

Il desiderio di Frédéric, dunque.

Frédéric tende a trasformare in feticci erotici le estremità del corpo di Mme Arnoux<sup>409</sup>, in particolare le scarpe e i guanti indossati dalla donna amata. Lo sguardo di Frédéric si sofferma spesso sul piede che fa capolino dalle pieghe vaporose dell'abito. Ecco un esempio:

Puis elle parut elle-même au haut du perron; et, comme elle descendait les marches, il aperçut son pied. Elle avait de petites chaussures découvertes, en peau mordorée, avec trois pattes transversales, ce qui dessinait sur ses bas un grillage d'or<sup>410</sup>.

Nel breve tempo di questa apparizione e discesa dalle scale, Frédéric, con l'irrealistica capacità di *zoommare* sui dettagli che Flaubert gli presta, ha modo di notare l'estrema ricchezza di particolari delle calzature di Mme Arnoux, descritte in “neuf variants pour dire la forme (petites, découvertes), la couleur (mordorée, or), les détails (les pattes), les effets (le grillage d'or)”<sup>411</sup>.

Un altro esempio, il momento di raccoglimento tra sé e sé dopo il viaggio sul battello. Frédéric sta ripensando a Marie; il ricordo aggiunge dettagli e “particolari più intimi”, che l'avverbio di tempo “maintenant” sembra suggerire fossero sfuggiti nel momento della loro effettiva apprensione:

Tout son voyage lui revint à la mémoire, d'une façon si nette qu'il distinguait maintenant des détails nouveaux, des particularités plus intimes; sous le dernier volant de sa robe, son pied passait dans une mince bottine en soie, de couleur marron; la tente de coutil formait un large dais sur sa tête, et les petits glands rouges de la bordure tremblaient à la brise, perpétuellement<sup>412</sup>.

La memoria recupera la ricchezza e la finezza degli oggetti. L'*incipit* del romanzo ci mostra come la memoria sia sede di un peculiare meccanismo di integrazione e completamento di dati, che ritornerà poi in chiusura dell'opera, nell'episodio di rammemorazione dell'esperienza mancata del bordello, quando

---

<sup>409</sup> Woestelandt ricorda che, comunque, il feticismo di scarpe e guanti è un tratto caratteristico della moda del XIX secolo, legato all'indisponibilità del corpo intero della donna: “La mode féminine au dix-neuvième siècle, qui s'épanouira particulièrement sous le Second Empire, opère une substitution fétichiste sur le corps féminin. Caché, raidi, couvert, il n'existe ainsi que pour permettre une rêverie erotique sans rapport avec sa réalité. D'autres lieux de fantasme, en dehors de ce corps emprisonné, sont la chaussure et le gant. Ce fétichisme a à voir avec une mode qui attire l'œil sur les “petites extrémités” qui, même couvertes, sont davantage révélées. La chaussure féminine, par sa délicatesse, est aussi signe de l'oisiveté de sa propriétaire: frêles bottines, souliers de satin condamnent à la non activité et au peu de mobilité physique”, E. Woestelandt, “Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale*”, *art.cit.*, p. 245.

<sup>410</sup> ES 94-95.

<sup>411</sup>E. Woestelandt, “Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale*”, *art.cit.*, p. 252.

<sup>412</sup> ES 11.

Frédéric e Deslauriers conversano “prolixement”, “chacun complétant les souvenirs de l’autre”<sup>413</sup>. Nella memoria di Frédéric, c’è spazio e infinita disponibilità per arricchire di dettagli l’oggetto del ricordo. È nel ricordo, infatti, che egli può mettere a fuoco che gli stivaletti di Mme Arnoux sono di seta marrone e hanno una forma sottile, proprio come più tardi dirà che le dita sono così affusolate da far trasparire la luce. Il tratto di minutezza delle calzature porta ad immaginare la sottigliezza delle caviglie, secondo quel sistema di allusioni borghesi che Barthes, la principale fonte di Woestelandt, ha definito “éthique de l’érotisme” e il cui funzionamento consiste nel fatto di suggerire le forme “en ne les montrant pas”<sup>414</sup>. Per Barthes gli abiti e gli accessori hanno un rapporto specifico con la nudità che essi ricoprono, sicché porre l’accento su un particolare dettaglio significa allo stesso tempo sottintendere la porzione di corpo nudo che esso nasconde<sup>415</sup>. Questa condotta ambivalente del sistema vestimentario vale soprattutto per Frédéric, che *non può* in nessun caso immaginare il corpo nudo di Marie<sup>416</sup>, tanta è l’inattingibilità, la santità, la perfezione materna della donna amata. Infatti, in un’altra occasione il piede di Mme Arnoux viene osservato da Frédéric con un effetto di sgomento, suggerendo, senza naturalmente esplicitarlo, il legame tra calzatura e nudità del piede, nudità di un corpo *barré*. Si tratta dell’ultimo incontro tra i due, quando Frédéric esprime esplicitamente il proprio turbamento di fronte alla visione della punta delle scarpe che emerge dalla gonna di Marie, inquietudine attivata dal contatto indiretto con il corpo della donna *attraverso* i vestiti:

Madame Arnoux, le dos tourné à la lumière, se penchait vers lui. Il sentait sur son front la caresse de son haleine, à travers ses vêtements le contact indécis de tout son corps. Leurs mains se serrèrent; la pointe de sa bottine s’avançait un peu sous sa robe, et il lui dit, presque défaillant:

- La vue de votre pied me trouble.

Un mouvement de pudeur la fit se lever<sup>417</sup>.

---

<sup>413</sup> ES 501.

<sup>414</sup> E. Woestelandt, “Système de la mode dans *L’Éducation sentimentale*”, *art.cit.*, p. 249. La citazione di Barthes proviene da R. Barthes, *Système de la mode*, Seuil, Paris 1967, p. 249.

<sup>415</sup> “C’est le variant d’émergence qui rend compte d’un fait vestimentaire important, relativement à l’histoire et à la psychologie du costume: l’apparence des « dessous ». C’est peut-être une loi historique que les pièces du vêtement soient animées, au cours du temps, d’une sorte de force centrifuge: l’interne est sans cesse poussé vers l’externe et tend à se montrer, soit partiellement, au col, aux poignets, sur le devant du buste, au bas de la jupe, soit complètement, lorsqu’une pièce, d’abord interne, prend la place d’une pièce externe (le sweater, par exemple); ce second cas est sans doute moins intéressant que le premier; car ce qui vaut esthétiquement ou érotiquement, c’est ce mixte suspendu d’apparent et de caché que le variant d’émergence a précisément à charge de faire signifier. En somme l’émergence aurait pour fonction de faire voir le caché, sans cependant détruire son caractère secret: ainsi se trouve préservée l’ambivalence fondamentale du vêtement, chargé d’afficher une nudité au moment même où il la cache”, R. Barthes, *Système de la mode*, p. 167.

<sup>416</sup> “[...] et il ne pouvait se la figurer autrement qu’une vêtue, – tant sa pudeur semblait naturelle, et reculait son sexe dans une ombre mystérieuse.”, ES 99.

<sup>417</sup> ES 494-495.

La stessa combinazione di piede semi-nascosto e della presenza di *qualcosa* che filtra, differisce e ostacola l'incontro tra i corpi degli innamorati compare nel viaggio di ritorno dalla festa in onore di Mme Arnoux a Saint-Cloud. Frédéric accompagna in carrozza Marie e la figlia Marthe:

La voiture roulait, et les chèvrefeuilles et les seringas débordaient les clôtures des jardins, envoyaient dans la nuit des bouffées d'odeurs amollissantes. Les plis nombreux de sa robe couvraient ses pieds. Il lui semblait communiquer avec toute sa personne par ce corps d'enfant étendu entre eux<sup>418</sup>.

Pur ostacolato, questo contatto basta a Frédéric. Per lui è sufficiente toccare il corpo di Marie in modo indiretto perché si tratta pur sempre di una comunicazione, che ha in più il vantaggio di sospendere il desiderio, liberarlo dal peso reale dell'oggetto cui si lega, e così rilanciarlo continuamente.

Del resto, il testo lo dice esplicitamente, costruendo un legame tra rapporto impossibile, abiti e desiderio. La mattinata spesa a Creil in compagnia di Marie e dell'indesiderato Sénécal (di nuovo un elemento che si frappone tra i due!), viene vissuta da Frédéric in uno stato d'animo di irrequietezza perché proprio quel giorno il giovane ha deciso di dichiararsi a Mme Arnoux. Ma lo sguardo austero e l'abito della donna, che si confonde nell'oscurità, bloccano il giovane, che rinuncia e comprende "l'inermité de son espoir":

Il était empêché, d'ailleurs, par une sorte de crainte religieuse. Cette robe, se confondant avec les ténèbres, lui paraissait démesurée, infinie, insoulevable; et précisément à cause de cela son désir redoublait<sup>419</sup>.

Non è possibile stabilire con precisione se il terrore religioso che coglie Frédéric sia provocato dall'abito sinistramente oscuro di Marie o se l'abito diventi tale proprio perché Frédéric è spaventato, giacché ne *L'Éducation sentimentale* i rapporti di causalità sono spesso deboli e offuscati. È certo però che l'abito appare smisurato, infinito e *non sollevabile*<sup>420</sup>. In questa triade di aggettivi il divieto, la chiusura, l'impossibilità del rapporto sottintesi dal terzo aggettivo fungono da propulsore per l'indeterminato amplificarsi del desiderio, espresso dai primi due. Lo dice il testo stesso, in deroga alla labilità dei nessi causali: "précisément à cause de cela son désir redoublait".

In forma analogica e speculare, anche il rapporto con il corpo di Rosanette è mostrato attraverso la funzione di filtro indiretto svolto dagli abiti; la differenza, naturalmente, risiede nel fatto che la relazione

---

<sup>418</sup> ES 99-100.

<sup>419</sup> ES 233.

<sup>420</sup> Nella traduzione di Lalla Romano, "insoulevable" è reso appropriatamente con "inviolabile", G. Flaubert, *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, tr. it. L. Romano, Einaudi, Torino 2018, p. 228.

con la “Iorette” ha una natura esplicitamente carnale, pertanto il filtro qui non allude, come nel caso di Mme Arnoux, all’inaccessibilità del corpo femminile, ma si esaurisce nella funzione di pura eccitabilità:

Ses jolis yeux tendres pétillaient, sa bouche humide souriait, ses deux bras ronds sortaient de sa chemise qui n'avait pas de manches; et, de temps à autre, il sentait, à travers la batiste, les fermes contours de son corps<sup>421</sup>.

In un incontro più tardo, Frédéric prende per la vita Rosanette e, dice il narratore, “le pétilllement de sa robe de soie l’enflammait”<sup>422</sup>.

Il problema, per la costituzione psicologica di Frédéric, è che un desiderio così facilmente realizzabile, come quello per una prostituta, una volta dismesso il *cliché* – Frédéric sogna per un breve istante di rinchiudersi in una carrozza “à côté d’une de ces femmes”<sup>423</sup> –, perde presto la sua capacità attrattiva. Infatti, quando finalmente realizza questo sogno, recandosi alle corse dei cavalli in carrozza e in compagnia di Rosanette, la felicità tanto immaginata non c’è:

Alors, Frédéric se rappela les jours déjà loin où il envoyait l’inexprimable bonheur de se trouver dans une de ces voitures, à côté d’une de ces femmes. Il le possédait, ce bonheur-là, et n’en était pas plus joyeux<sup>424</sup>.

Sempre a proposito di Rosanette, nel romanzo vi è un oggetto a lei pertinente che risulta particolarmente interessante per comprendere il tipo di rapporto che Frédéric intrattiene con il proprio desiderio. Si tratta del famoso ritratto realizzato dall’amico pittore Pellerin. La dinamica è la seguente: attrazione e slancio, perdita di interesse, negazione. Frédéric lo commissiona, ma poi non lo vuole pagare, allora Pellerin lo espone con l’eloquente scritta “en lettres noires: «Mlle Rose-Annette Bron, appartenant à M. Frédéric Moreau, de Nogent»”<sup>425</sup>. Il testo sospende le informazioni sul destino di questa tela sino al capitolo dell’ultimo incontro con Marie; in quell’occasione, infatti, il quadro compare tra gli oggetti dell’appartamento di Frédéric osservati da Marie. A Frédéric non resta che mentire spudoratamente sull’identità del soggetto ritratto:

Puis elle se mit à regarder les meubles, les bibelots, les cadres, avidement, pour les emporter dans sa mémoire. Le portrait de la Maréchale était à demi caché par un rideau. Mais les ors et les blancs, qui se détachaient au milieu des ténèbres, l’attirèrent.

– Je connais cette femme, il me semble?

---

<sup>421</sup> ES 174.

<sup>422</sup> ES 246.

<sup>423</sup> ES 245.

<sup>424</sup> ES 245.

<sup>425</sup> ES 274.

– Impossible! dit Frédéric. C'est une vieille peinture italienne<sup>426</sup>.

In uno specifico punto del racconto la dialettica tra Mme Arnoux e Rosanette è messa a fuoco a partire dal sistema degli oggetti e, in particolare, si appunta sul dettaglio delle calzature. Stiamo alludendo al processo di sostituzione che Frédéric effettua quando, deluso dall'assenza di Marie al *rendez-vous rue Tronchet*, nell'alcova allestita così amorevolmente (il testo dice “*dévolement*”<sup>427</sup>) invita Rosanette, che prende quindi il posto dell'amata. Le “*pantoufles en satin bleu*”, comprate per Mme Arnoux, realizzano finalmente una delle *rêveries* suscitate in Frédéric dalla visione delle merci esposte nelle vetrine, quella delle “*petites pantoufles de satin à bordure de cygne*” che “*semblaient attendre son pied*”<sup>428</sup>. Anche questa volta, però, le pantofoline non possono avvolgere il piede di Mme Arnoux perché questa non si presenta; a Frédéric non resta che offrirle a Rosanette (“*il tira de l'armoire les petites pantoufles*”), con il cuore ricolmo di rancore per Marie – il narratore dice con durezza “*pour mieux outrager en son âme Mme Arnoux*”<sup>429</sup>. Rosanette trova “*fort délicates*” queste premure di Frédéric. Quando, però, lo vede piangere con “*la tête enfoncée dans l'oreiller*” e gli domanda spiegazioni, è evidente che la risposta “*C'est excès de bonheur. Il y avait trop longtemps que je te désirais*”, ha per oggetto non Rosanette, ma la donna per le quali erano state originariamente organizzate tutte quelle premure.

Tra Marie e Rosanette, Frédéric traccia un legame transitivo, un nesso di sovrapposibilità che le associa a livello percettivo, ideologico e immaginativo. L'una rinvia all'altra, in una dialettica confondente:

La fréquentation de ces deux femmes faisait dans sa vie comme deux musiques: l'une folâtre, emportée, divertissante, l'autre grave et presque religieuse; et, vibrant à la fois, elles augmentaient toujours, et peu à peu se mêlaient; – car, si Mme Arnoux venait à l'effleurer du doigt seulement, l'image de l'autre, tout de suite, se présentait à son désir, parce qu'il avait, de ce côté-là, une chance moins lointaine; – et, dans la compagnie de Rosanette, quand il lui arrivait d'avoir le cœur ému, il se rappelait immédiatement son grand amour<sup>430</sup>.

La confusione è alimentata dall'identità di molti elementi ornamentali (monili e arredi) nelle figure e negli appartamenti delle due donne – dato che si deve al fatto che Jacques Arnoux è anche l'amante di Rosanette (informazione che il lettore coglie immediatamente, a differenza di Frédéric):

---

<sup>426</sup> ES 492-493.

<sup>427</sup> “Puis il alla dans trois magasins acheter la parfumerie la plus rare; il se procura un morceau de fausse guipure pour remplacer l'affreux couvre-pieds de coton rouge, il choisit une paire de pantoufles en satin bleu; la crainte seule de paraître grossier le modéra dans ses emplettes; il revint avec elles: – et plus dévotement que ceux qui font des reposoirs, il changea les meubles de place, drapa lui-même les rideaux, mit des bruyères sur la cheminée, des violettes sur la commode; il aurait voulu paver la chambre tout en or.”, ES 321.

<sup>428</sup> ES 80.

<sup>429</sup> ES 330.

<sup>430</sup> ES 171.

Cette confusion était provoquée par des similitudes entre les deux logements. Un des bahuts que l'on voyait autrefois boulevard Montmartre ornait à présent la salle à manger de Rosanette, l'autre, le salon de Mme Arnoux. Dans les deux maisons, les services de table étaient pareils, et l'on retrouvait jusqu'à la même calotte de velours traînant sur les bergères ; puis une foule de petits cadeaux, des écrans, des boîtes, des éventails allaient et venaient de chez la maîtresse chez l'épouse, car, sans la moindre gêne, Arnoux, souvent, reprenait à l'une ce qu'il lui avait donné, pour l'offrir à l'autre<sup>431</sup>.

Le pantofole *segnano* una nuova tappa nel processo di sostituzione, giacché indicano la definitiva impossibilità per Frédéric ad avere una relazione con Mme Arnoux. Da questo momento in poi, il giovane dovrà accontentarsi di donne meno idealizzate, che però non gli procurano la stessa “joie rêveuse et infinie”<sup>432</sup> che gli dava Mme Arnoux, alla quale confesserà pateticamente che “On se réfugie dans le médiocre, par désespoir du beau qu'on a rêvé!”<sup>433</sup>. Nel trapasso da Mme Arnoux a Rosanette, come dice Pascale Auraix-Jonchière, les pantofole funzionano “à la façon d'un signe vidé de sa substance”<sup>434</sup>. Esse perdono il loro contenuto erotico-ideale, in quanto vengono sganciate dalla dimensione della fantasticheria nella quale erano collocate quando il rapporto di Mme Arnoux appariva ancora dell'ordine del possibile. Ora, invece, la relazione con Marie ha raggiunto una fase di criticità radicale: le pantofole vengono calzate da una donna in carne e ossa, il cui corpo è accessibile e reale, ma che, proprio per questo, non è in grado di sollecitare e amplificare il suo desiderio –, il quale, come sappiamo, si alimenta di virtualità.

Vi è un'altra sostituzione, se possibile ancora più significativa, che nel romanzo coinvolge le “petites extrémités” di Mme Arnoux e Rosanette. Si tratta, questa volta, della minuscola porzione di pelle *nuda* che separa il guanto dal polsino. È forse più significativa perché mostra, ancor meglio dell'episodio delle pantofoline, che il valore della sostituibilità tra le due donne va misurato soprattutto a livello dell'immaginario piuttosto che a livello del reale.

Durante il loro incontro finale, Frédéric domanda a Mme Arnoux quando si sia accorta dell'amore che lui provava per lei. Lei risponde: “C'est un soir que vous m'avez baisé le poignet entre le gant et la manchette”<sup>435</sup>. Stefano Agosti segnala che “nel romanzo, non esiste la scena cui Mme Arnoux fa riferimento”. Cosa dovremmo pensare? Che il romanzo lasci fuori una scena madre? Che non ci dica tutto? Che dobbiamo arrivare alla fine per scoprire l'inattendibilità del narratore? Il narratore è, forse, simile al

---

<sup>431</sup> ES 171.

<sup>432</sup> ES 11.

<sup>433</sup> ES 312.

<sup>434</sup> P. Auraix-Jonchière, «Métamorphoses d'un accessoire. La pantoufle au féminin en régime romanesque (XIXe siècle)», *Sociopoétiques*, 2, 2017, disponibile online: <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=483>, p. 7.

<sup>435</sup> ES 494.

protagonista, così confuso e disorientato da non registrare gran parte degli accadimenti che si svolgono intorno a lui? Niente di tutto questo. Questa scena ha davvero luogo nel romanzo, tuttavia non è “riferita a Mme Arnoux, bensì a Rosanette”<sup>436</sup>. Nello specifico, si tratta della scena in carrozza, “demarcativa della prima uscita ufficiale di Frédéric con Rosanette”, di cui abbiamo parlato prima:

– Quels amours de petits doigts! dit Frédéric, en lui prenant doucement l'autre main [...]. Et, lui tenant toujours le poignet, il appuya dessus ses lèvres, entre le gant et la manchette<sup>437</sup>.

Per Agosti, là dove Mme Arnoux riferisce a se stessa un episodio accaduto al suo doppio, in ottemperanza al solito binarismo virtù/lussuria, briosità/*gravitas*, attribuendo l'origine della consapevolezza dell'amore di Frédéric ad un evento che lei non può in alcun modo aver vissuto né osservato, “Flaubert offre la chiave di lettura di quel processo di sostituzione-identificazione di una donna all'altra, che si concluderà [...] allorché Rosanette occuperà, di fatto, il luogo allestito da Frédéric per Mme Arnoux”<sup>438</sup>. Un processo di questo genere, che sovrappone e identifica in modo fluido e ambiguo due poli così distanti tra loro, lascia intendere, conclude Agosti, che per Flaubert “*l'altro diventa un elemento fondante della struttura dell'identità*”<sup>439</sup> e che, in fin dei conti, ciò che possiamo chiamare “educazione sentimentale” va costruita a partire dalla totalità delle relazioni che il singolo intraprende, giacché ogni polo della relazione rinvia ad un altro:

È vero che Mme Arnoux svolge il ruolo di “luogo” primario e centrale dell'esperienza, e che la sua presenza, dall'attacco della storia [...] al finale [...] costituisce il filo che coordina gli avvenimenti e determina le azioni. [...] Nell'ambito del sistema di relazioni cui sono sottoposti i vari elementi del testo in vista [della] rappresentazione del mondo [del romanzo], essa svolge il ruolo che le compete in rapporto all'insieme, pariteticamente e complementariamente rispetto alle altre figure<sup>440</sup>.

Se Mme Arnoux può identificarsi con un'esperienza non vissuta è perché, nonostante la rigidità delle gabbie borghesi, significate dalla compostezza così concreta del suo sistema vestimentario, in fin dei conti, lei appartiene completamente al registro dell'immaginario (di Frédéric). Una volta rese impossibili l'eventualità di un rapporto con lei e la soddisfazione del desiderio che la riguarda, la sfera nella quale il personaggio di Marie è collocata rimane quella dell'immaginario, con la sua inesauribile capacità di

---

<sup>436</sup> S. Agosti, Come leggere *L'Éducation sentimentale*, *art.cit.*, p. XI.

<sup>437</sup> ES 238.

<sup>438</sup> S. Agosti, Come leggere *L'Éducation sentimentale*, *art.cit.*, p. XII.

<sup>439</sup> Ivi, XVI.

<sup>440</sup> Ivi, p. XVII.

arricchirsi di particolari e dettagli. Si tratta di una capacità così potente da poter accogliere nella propria collezione di segni, potenzialmente infinita, anche particolari paradossali che fuoriescono da ogni concatenazione logica, giacché la loro non-esistenza all'interno del sistema di fabula e intreccio contribuiscono a incrinare di fatto la possibilità stessa di un nesso causale. Oltre a manifestare la labilità dei nessi di causalità ne *L'Éducation sentimentale* all'interno di un discorso sul potere dell'immaginario, l'episodio appena riportato è particolarmente disorientante per il lettore perché ha una consistenza metaletteraria. Nell'attribuire a Mme Arnoux la facoltà di appropriarsi di un episodio accaduto a qualcun'altra, al quale la donna non avrebbe mai potuto assistere perché ha avuto luogo nel chiuso di una carrozza, Flaubert sta esponendo il gioco diegetico del narratore<sup>441</sup>.

Se il desiderio per Mme Arnoux non può trovare soddisfazione, allora Frédéric è costretto a diventare un collezionista di segni<sup>442</sup>. Scrive Richard che, il rapporto di Frédéric con la segnaletica vestimentaria di Mme Arnoux, va letto alla luce di un desiderio inibito:

Tout se passe comme si le désir essayait de se contenter en collectionnant des signes de ce qu'il lui est défendu d'atteindre. Faute de se laisser absorber par son objet, il se recueille dans la contemplation de ces étoffes<sup>443</sup>.

La capacità di Frédéric di diagnosticare quello che accade a livello storico e interindividuale è, lo sappiamo, precaria, ma la memoria oggettuale non lo tradisce mai. In ogni punto del romanzo, riconosce i segni materiali di Mme Arnoux disseminati in luoghi a lei non pertinenti. È il caso di un braccialetto d'oro con tre opali, dono di Arnoux alla moglie, che compare al polso di Rosanette. Ma è il caso, soprattutto, del *coffret Renaissance*. L'oggetto appare per la prima volta nel capitolo IV della prima parte, quando Frédéric va a casa Arnoux per la prima volta. Il giovane sta osservando gli oggetti del salotto, "çà et là, des choses intimes traînaient"; vicino a un pendolo, posto sul caminetto, c'è "un coffret à fermoirs d'argent"<sup>444</sup>. Più avanti, lo stesso coffret si trova nel *boudoir* di Mme Arnoux, e veniamo a sapere che si tratta di un "cadeau

---

<sup>441</sup> Tenere traccia di questi "tranelli" d'autore è una sfida per il lettore, che deve immergersi in un testo fitto di scambi, allusioni e riprese. È la memoria stessa del lettore a dover essere sollecitata ne *L'Éducation sentimentale*, che deve costruire una mappa da sovrapporre al testo per ricostruirne la logica profonda. Su questo si veda, C. Ippolito, *Narrative Memory in Flaubert's Work*, Peter Lang, New York 2001; M.-A. Charlier, "Vertiges et vestiges. Histoire, récit, mémoire dans *L'Éducation sentimentale*", in Flaubert 19 | 2018, disponibile online: <http://journals.openedition.org/flaubert/2847>.

<sup>442</sup> W. Benjamin dedica pagine memorabili alla psicologia del collezionista, cfr.: W. Benjamin, *Parigi. Capitale del XIX secolo*, pp. 266-278. In particolare, egli scrive che il "motivo più recondito del collezionista" è la "lotta contro la dispersione. Il grande collezionista è originariamente toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo.", Ivi, p. 277.

<sup>443</sup> J.-P. Richard, *Littérature et sensation, op.cit.*, p. 212.

<sup>444</sup> ES 54.

de son mari, un ouvrage de la Renaissance”<sup>445</sup>. La scatolina viene poi trasferita da Arnoux nell’appartamento di Rosanette, suscitando nel giovane emozioni contrastanti:

Il y avait sur la table, entre un vase plein de cartes de visite et une écritoire, un coffret d’argent ciselé. C’était celui de Mme Arnoux! Alors, il éprouva un attendrissement, et en même temps comme le scandale d’une profanation<sup>446</sup>.

La vista del *coffret Renaissance* nell’appartamento di una prostituta ha l’effetto di intenerire il giovane, ma al contempo ha il tenore di una violazione. Il tema della profanazione di Mme Arnoux non compare qui casualmente; ha, certamente, a che fare con la griglia oppositiva nella quale Frédéric inserisce le due donne, l’una virtuosa, l’altra dissoluta. Ma, soprattutto, ha una funzione narrativa perché anticipa ciò che accadrà alla fine del romanzo, e cioè la rovina degli Arnoux e la vendita all’asta dei beni di Marie. Proprio alle *enchères*, il *coffret Renaissance* ricompare per l’ultima volta:

On posa devant les brocanteurs un petit coffret avec des médaillons, des angles et des fermoirs d’argent, le même qu’il avait vu au premier dîner dans la rue de Choiseul, qui ensuite avait été chez Rosanette, était revenu chez Mme Arnoux; souvent, pendant leurs conversations, ses yeux le rencontraient; il était lié à ses souvenirs les plus chers, et son âme se fondait d’attendrissement<sup>447</sup>.

Nell’atmosfera di strazio finale che, vedremo, conclude il rapporto oggettuale con Mme Arnoux, veniamo aggiornati sugli spostamenti del *coffret*. L’effetto che l’oggetto ha su Frédéric è anche qui una forma di intenerimento; l’aspetto profanatorio era stato messo in luce qualche riga prima con la metafora dei corvi che banchettano sul corpo smembrato di Marie, simboleggiato dai suoi oggetti venduti, che divengono delle “reliques”<sup>448</sup>. Frédéric non ha pace perché Mme Dambreuse decide di acquistare il cofanetto, a dispetto delle implorazioni del giovane. Si tratta dell’ultima, definitiva profanazione di Marie; Frédéric tronca la sua relazione con Mme Dambreuse e, disgustato da Parigi, ritorna a Nogent.

Il *coffret Renaissance* è l’oggetto decontestualizzato per eccellenza de *L’Éducation sentimentale* giacché, come dice Richard, esso contravviene alla sua funzione contenitiva primaria: non contiene nulla, è puro oggetto di scambio; o meglio, il *coffret* è “toujours fermé”, protegge un tesoro “que nul n’est jamais admis à contempler au grand jour”. L’atto di Mme Dambreuse va, appunto, nella direzione di scoprire, quindi profanare, questo segreto. È per questo che Frédéric chiude la sua relazione con lei: “Il ne peut

---

<sup>445</sup> ES 57.

<sup>446</sup> ES 303.

<sup>447</sup> ES 485.

<sup>448</sup> ES 484. Analizzeremo questo punto tra poco.

consentir, scrive Richard, à la destruction, même symbolique, de ce vide sur lequel sa vie toute entière s'est fondée"<sup>449</sup>. L'unica occasione in cui il testo ci concede di sapere cosa contiene il cofanetto si verifica durante una scena di conflitto coniugale tra Marie e Jacques Arnoux, scena alla quale assiste anche Frédéric. Marie "allongea la main, prit le coffret d'argent sur la cheminée, et lui tendit une facture grande ouverte"<sup>450</sup>. Dal *coffret* la donna estrae la prova del tradimento di Arnoux con Rosanette, una fattura emessa a favore della "lorette", che Arnoux cerca di attribuire a un notevole, père Oudry, con il quale Rosanette ha effettivamente una relazione e che poi sposerà. Il tesoro racchiuso nel misterioso cofanetto è, quindi, il nulla, il vuoto, una fattura che prova l'inautenticità del matrimonio di Mme Arnoux, la quale, pur sapendo dei tradimenti del marito si sente comunque socialmente obbligata a rimanergli fedele, rinunciando ad avere una relazione con Frédéric.

Il *coffret Renaissance* funge, così, da metafora di un rapporto d'amore non-vissuto, quello tra Frédéric e Marie. Al contempo, nella sua ermetica vuotezza, l'immagine del cofanetto funziona da controparte raggelante e perturbante del ricco ingombro di stoffe, suppellettili, accessori e esotismi che affollano gli interni borghesi descritti nel romanzo. Tutto viene perduto nella vanità morbosa di una *vente aux enchères*.

---

<sup>449</sup> J.-P. Richard, *Littérature et sensation, op.cit.*, p. 210. Scrive Benjamin che il collezionista "attualizza delle latenti rappresentazioni arcaiche delle proprietà", W. Benjamin, *Parigi. Capitale del XIX secolo, op.cit.*, p. 275. Benjamin ipotizza, poi, citando Guterman e Lefebvre, che le rappresentazioni della proprietà siano connesse al tabù: "S'approprier un objet, c'est le rendre sacré et redoutable pour tout autre que soi, le rendre «participant» à soi-même", N. Guterman, H. Lefebvre, *La conscience mystifiée*, Parigi 1936, p. 228.

<sup>450</sup> ES 195.

## VI. *Rêver Mme Arnoux*

L'indisponibilità del corpo della donna amata, unitamente alla capacità della memoria di arricchire di particolari e finzze il ricordo, sollecitano in Frédéric l'inclinazione ad allargare nell'immaginazione lo spettro oggettuale nel quale è inserita Mme Arnoux. La sfera "radioattiva" della donna, per riutilizzare la formula di Simmel, viene pertanto ad espandersi in un doppio virtuale, fatto di preziosi abiti dalla foggia esotica e di arredi lussuosi.

Dopo essere sceso dal battello, Frédéric indugia nella rammemorazione dell'incontro con Mme Arnoux; il suo stato mentale, definito dal narratore "une joie rêveuse et infinie"<sup>451</sup>, imposta la tonalità trasognante che da quel momento in poi caratterizza tanto il suo rapporto con l'oggetto d'amore, quanto le modalità con cui egli definisce sé stesso e il proprio futuro. La base materiale di questo lavoro dell'immaginazione è costituita dalla disponibilità economica del giovane Moreau: se già prima di ricevere la fatidica eredità Frédéric tende a rivestire Mme Arnoux nella sua fantasia, in conformità alle *pose* romantiche, la grande svolta economica segna una netta intensificazione di questa tendenza, e accentua esponenzialmente la funzione astrante delle *rêveries* rispetto alla realtà empirica. Grazie all'eredità, infatti, Frédéric è completamente libero di fluttuare nei labirinti della sua immaginazione, che, come mostra il prossimo brano, resoconto della reazione immediata di Frédéric alla lettura della lettera che annuncia l'eredità dello zio, è sempre architettonicamente disegnata e ricca di oggetti:

Avec la netteté d'une hallucination, il s'aperçut auprès d'elle, chez elle, lui apportant quelque cadeau dans du papier de soie, tandis qu'à la porte stationnerait son tilbury, non, un coupé plutôt! un coupé noir, avec un domestique en livrée brune; il entendait piaffer son cheval et le bruit de la gourmette se confondant avec le murmure de leurs baisers. Cela se renouvelerait tous les jours, indéfiniment. Il les recevrait chez lui, dans sa maison; la salle à manger serait en cuir rouge, le boudoir en soie jaune, des divans partout! et quelles étagères! quels vases de Chine! quels tapis! Ces images arrivaient si tumultueusement, qu'il sentait la tête lui tourner<sup>452</sup>.

Il resoconto mima, nella tonalità concitata, il ritmo di una allucinazione, giacché la *rêverie* di cui descrive i passaggi si presenta a Frédéric con la nitidezza tipica di questo genere di dissociazioni. Il testo dice esplicitamente che le immagini lussuose evocate – la carrozza coupé con domestico in livrea (luogo di effusioni per eccellenza), i tessuti e gli oggetti preziosi, le stanze ammobiliate e dalla tappezzeria ricercata – giungono tumultuosamente alla mente di Frédéric. Il giovane è invaso dalle proprie fantasticherie; non vi pone alcuna barriera o sistema di contenimento. Esse però producono in lui sempre qualche effetto

---

<sup>451</sup> ES 12.

<sup>452</sup> ES 114-115.

spiacevole: qui è un giramento di capo, in un passaggio che vedremo tra poco, si tratta di un vero e proprio dolore psicologico.

Le *rêveries* di Frédéric assumono spesso un tono orientaleggiante, in consonanza con i gusti dell'epoca, oltre che con l'esperienza vissuta da Flaubert nel suo "Voyage en Orient". Giunto a Parigi, il giovane passeggia a braccetto con Deslauriers per le vie della città. La conversazione sui rispettivi progetti di vita è così assorbente che, dice il testo, i due chiacchierano "sans rien voir autour d'eux"<sup>453</sup>. Deslauriers vuole per sé una carriera politica, che gli faccia guadagnare una grande ricchezza e un immenso potere. Quanto a Frédéric, "il se meublait un palais à la moresque, pour vivre couché sur des divans de cachemire, au murmure d'un jet d'eau, servi par des pages noirs"<sup>454</sup>. Ritroviamo lo stesso tenore orientaleggiante che aveva caratterizzato le supposizioni di Frédéric, quando, sul battello, ammaliato dalla carnagione e dai capelli neri di Mme Arnoux ipotizza per lei una qualche origine esotica – tanto più che in quell'occasione, Mme Arnoux è effettivamente accompagnata da una domestica nera e, poche righe dopo, un arpista suona una romanza orientale:

Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. [...] Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé? [...] Une négresse, coiffée d'un foulard, se présenta, en tenant par la main une petite fille, déjà grande. [...] Il la supposait d'origine andalouse, créole peut-être; elle avait ramené des îles cette négresse avec elle?<sup>455</sup>

Nelle sue passeggiate per Parigi, Frédéric si ferma qualche volta ad osservare i quadri esposti al Louvre, e vi sovrappone l'immagine di Mme Arnoux, che diviene di volta in volta una dama del Quattrocento fiammingo, "coiffée d'un hennin", una signora castigliana, una nobildonna vestita di broccato. L'immagine di Mme Arnoux viene proiettata indietro nei secoli, e acquista una consistenza temporale di sospesa eternità, "et son amour l'embrassant jusque dans les siècles disparus"<sup>456</sup>, che la separa ancora di più dal tempo presente nel quale Frédéric la desidera, siglando ancora una volta la sua totale indisponibilità. Ciò è confermato, infatti, dall'osservazione che chiude la *rêverie*: "Quant à essayer d'en faire sa maîtresse, il était sûr que toute tentative serait vaine"<sup>457</sup>. Tanto meglio, quindi, indulgiare nei luoghi dove questa possibilità può essere almeno contemplata. A chiudere l'elenco di *rêveries* del Louvre, interviene un'altra fantasticheria a tema orientaleggiante:

---

<sup>453</sup> ES 64.

<sup>454</sup> ES 64.

<sup>455</sup> ES 7-8.

<sup>456</sup> ES 81.

<sup>457</sup> ES 81.

D'autres fois, il la revait en pantalon de soie jaune, sur les coussins d'un harem<sup>458</sup>.

La somiglianza di forma e contenuto che sussiste tra le fantasticherie rivolte all'oggetto amato e quelle che riguardano se stesso, è dovuta senz'altro alla peculiare fase biografica nella quale l'*incipit* e la prima parte del romanzo colgono il giovane Moreau. Frédéric incontra Mme Arnoux, donna inaccessibile e subito trasfigurata in ideale, a diciotto anni, nel momento, cioè, in cui egli si appresta ad organizzare il proprio futuro. Questo movimento è stato senza dubbio preparato dall'attrazione adolescenziale di Frédéric per la letteratura romantica, ma è significativo che divenga un tratto distintivo della psicologia del giovane proprio quando questi deve affrontare la prima grande sfida della sua vita, l'avventura nella Capitale. È il momento di misurarsi con le proprie capacità e inclinazioni, progetti e ambizioni; ma questo è troppo, e come abbiamo visto nel capitolo precedente, Frédéric ha bisogno di rifugiarsi nella sfera confortevole dell'immaginazione. La massima apertura in termini di possibilità e aspettative, che la particolare condizione anagrafica di Frédéric all'inizio del racconto porta con sé, viene a saldarsi definitivamente nella specifica forma di confronto con il reale che è la *rêverie*, nella quale Moreau trova una forma di espressione che gli consente di spingere l'acceleratore sulla componente della possibilità, e di rinviare continuamente l'appuntamento con la realtà concreta. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, ciò rimane inalterato fino all'età matura, cioè fino alla conclusione del romanzo.

In diversi punti del romanzo, la realtà degli oggetti che compongono l'ambiente di Frédéric sembra perdere di consistenza. È l'intensità stessa delle fantasticherie, il loro potere astrante che si alimenta del continuo rimbalzare del desiderio, a produrre questo effetto di dissolvenza. Frédéric eredita e, dopo tre anni a Nogent, ritorna a Parigi in diligenza (ecco di nuovo il *topos* del mezzo di trasporto a trazione<sup>459</sup>). La *rêverie* che si sprigiona è composta da immagini vaghe, sfumate, imprecise. A differenza delle fantasticherie estremamente puntuali, stimulate dalle merci esposte nelle vetrine ("les cachemires, les dentelles et les pendeloques de pierreries [...], les fleurs [...], les petites pantoufles de satin"<sup>460</sup>), nelle quali Frédéric si limita ad immaginare quelle merci sul corpo di Mme Arnoux, qui il pensiero dell'eredità e il senso di apertura, promessa, massima disponibilità possibile che vi si associa, causa in Frédéric uno stato d'animo di

---

<sup>458</sup> ES 81.

<sup>459</sup> L'*incipit* della seconda parte traccia un legame quasi-condizionale tra lo stare nella carrozza di Frédéric e la *rêverie*, che solo lì sembra potersi produrre: "Quand il fut à sa place [...] et que la diligence s'ébranla", condizione spaziale e di movimento, allora "il sentit une ivresse le submerger" (ES 80).

<sup>460</sup> ES 80-81.

indeterminatezza suprema. Quale oggetto, finanche il più ricercato e lussuoso, potrebbe corrispondere a una tale apertura? Poiché tutti gli oggetti concreti hanno, in fin dei conti, qualche aspetto di limitatezza o mostrano comunque di essere *sostituibili*, le immagini delle *rêveries* devono essere il più generali possibile e quindi devono sganciarsi dal reame degli oggetti specifici:

Quand il fut à sa place, dans le coupé, au fond, et que la diligence s'ébranla, emportée par les cinq chevaux détalant à la fois, il sentit une ivresse le submerger. Comme un architecte qui fait le plan d'un palais, il arrangea, d'avance, sa vie. Il l'emplit de délicatesses et de splendeurs; elle montait jusqu'au ciel; une prodigalité de choses y apparaissait; et cette contemplation était si profonde, que les objets extérieurs avaient disparu<sup>461</sup>.

La scomparsa degli oggetti esterni, dice il brano, è l'effetto di questo sprofondamento fantasticante. La contemplazione di indefinite immagini di splendore, di raffinatezza e di ricchezza acceca Frédéric, sminuisce la realtà fino a dissolverla. Troviamo qui, ancora una volta, un dispositivo binario: l'indefinitezza delle immagini fantasticate si oppone alla qualità definita degli oggetti reali, perché, a differenza delle prime, che risplendono di potenzialità infinite, questi ultimi sono racchiusi entro confini, valori d'uso, e coordinate di temporalità finita.

In questo caso la *rêverie* fa astrazione dalla nettezza oggettuale, perché è connessa con la frenesia incontenibile dell'eredità; ne *L'Éducation sentimentale*, però, la maggior parte delle fantasticherie si appunta sugli oggetti. Anzi, si potrebbe azzardare che organizza un mondo oggettuale alternativo, il quale, pur essendo completamente virtuale, ha l'effetto di mortificare e spossare psicologicamente Frédéric. Ciò dipende dall'intensità allucinatoria di queste fantasticherie e, soprattutto, dal fatto che esse divengono per il giovane la modalità privilegiata di condurre la propria esistenza. Consideriamo di nuovo il brano della *rêverie* orientaleggiante, analizzato poco sopra, concentrandoci ora sulla chiusura:

Frédéric se meublait un palais à la moresque, pour vivre couché sur des divans de cachemire, au murmure d'un jet d'eau, servi par des pages nègres; – et ces choses rêvées devenaient à la fin tellement précises, qu'elles le désolaient comme s'il les avait perdues<sup>462</sup>.

Gli oggetti che Frédéric sogna *diventano* così *precisi*, cioè vengono cesellati dallo sforzo immaginativo a tal punto da acquistare un'impressione di realtà. Il che rende ancora più doloroso considerare la situazione di fatto, cioè che Frédéric non dispone, né disporrà mai di una vita siffatta. La consistenza reale che viene raggiunta qui dalle immagini trasognanti ha un legame specifico con

---

<sup>461</sup> ES 122.

<sup>462</sup> ES 64.

l'impossibilità stessa di appropriarsi di quegli oggetti. Più essi sfuggono al possesso nella realtà, più guadagnano sostanza nei sogni, e più Frédéric può rapportarsi ad essi come ad oggetti che possedeva ma che ora ha perduto. In altre parole, grazie alle *rêveries* Frédéric costruisce un mondo alternativo, ammobiliato in modo principesco, che si sovrappone gradualmente al mondo reale della sua quotidianità, in una compresenza ibrida che, come sappiamo, Moreau non riesce bene a gestire perché non può fare troppo affidamento sulle proprie capacità di discernimento. A causa di questa promiscuità tra mondi, il cortocircuito (non esposto esplicitamente nel testo, che non dice *perché* a Frédéric sembra di aver perduto quegli oggetti) che si produce, impercettibile, tra di essi, addolora Frédéric. L'impossibilità di una vita alternativa (quella da principe esotico, quella con Marie Arnoux al proprio fianco) si cristallizza nella forma di oggetti immaginati su cui Frédéric investe un'energia identica, parallela, a quella che avrebbe investito se di quegli oggetti avesse davvero fruito; in un certo senso, infatti, di essi ha fatto veramente esperienza, ma nell'unica modalità per lui possibile: quella del non-vissuto.

Se la memoria, abbiamo visto, può integrare i dati, la facoltà fantasticante può persino inventarli, e a questo punto non serve a molto viverli nell'istante in cui si producono, soprattutto se questi dati sono poco interessanti o deludenti, perché si può sempre ricorrere agli scenari alternativi, di fronte alla cui vividezza le facoltà soggettive si confondono, tanto che Frédéric può sentire il dolore di una perdita che, però, non è mai avvenuta nella realtà.

Non è un caso, infatti, se le immagini scelte per significare questa impossibilità appartengono al tipo orientaleggiante: la fantasia dell'*harem*<sup>463</sup>, con il sottotesto di massima disponibilità e massimo piacere, trova il punto di inizio diegetico in Marie e nell'ipotesi della sua origine esotica, nel *boudoir* di Mme Dambreuse e nella frequentazione di Rosanette il suo sviluppo, e nella rammemorazione dell'esperienza *ratée* del bordello il suo punto conclusivo, nonché la sua origine in termini di fabula.

---

<sup>463</sup>Sul tema del bordello ne *L'Éducation sentimentale*, si veda specialmente V. Brombert, *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques, op.cit.*, pp.125-185, dove è messa in luce la funzione di "metaphorical unity" (p. 131) dell'immagine del postribolo. Il capitolo in questione si intitola significativamente: *The Bordello. In the End Is the Beginning*.

## VII. *Perdre Mme Arnoux*

Nel capitolo precedente abbiamo capito che la fabula de *L'Éducation sentimentale* si regge su una fitta rete di scambi di denaro, il cui perno è Frédéric. Questa logica *de l'argent* sostiene e dà luogo ad una concatenazione di eventi narrativi che, senza grande clamore, conducono alla rovinosa caduta della famiglia Arnoux. Nel capitolo V della terza parte, i beni e le proprietà di Arnoux si trovano sotto scacco di Mme Dambreuse, vedova da poco e in procinto di sposarsi con Frédéric. Nel capitolo III della seconda parte, infatti, la condizione finanziaria di Arnoux è disastrosa, tanto che Mme Arnoux implora Frédéric di chiedere aiuto al ricco banchiere; la situazione precipita e nel capitolo IV della terza parte Frédéric apprende da Pellerin che gli Arnoux sono in bancarotta e stanno per lasciare la Francia, così il giovane chiede in prestito dei soldi da Mme Dambreuse con l'intenzione di dargli all'amata, impedendo invano la sua partenza: gli Arnoux sono già partiti e Frédéric vedrà Marie solo molti anni dopo.

Il distacco da Marie avviene, però, attraverso un episodio profondamente traumatico, dal quale è possibile evincere la natura simbolico-affettiva del rapporto di Frédéric con gli oggetti di Marie, nonché l'aspetto mortifero che si trova iscritto nella loro materialità.

Deslauriers ha subdolamente convinto Mme Dambreuse a mettere all'asta i beni degli Arnoux. Sulla porta dell'ultimo appartamento della famiglia, Frédéric legge un manifesto che annuncia la vendita del loro ricco mobilio, composto da “batterie de cuisine, linge de corps et de table, chemises, dentelles, jupons, pantalons, cachemires français et de l'Inde, piano d'Erard, deux bahuts de chêne Renaissance, miroirs de Venise, poteries de Chine et du Japon”<sup>464</sup>. Un elenco composito, che dà uno spaccato dell'eterogeneità di forme e provenienze, materiali e utilità caratteristici di un interno borghese dell'epoca. Cionondimeno, l'intento documentaristico di Flaubert scende in secondo piano se consideriamo la funzione *performativa* di questo elenco di cose, cioè l'*effetto perturbante* che esse producono nel soggetto.

Il primo dicembre (una delle poche date a comparire nel romanzo), è, si noti la formula eloquente, il giorno della “vente de Mme Arnoux”<sup>465</sup>. Frédéric è costretto da Mme Dambreuse ad andare agli incanti per “y jeter un coup d'oeil seulement”<sup>466</sup>, espressione con cui il narratore rende il cinismo morboso e il godimento di Mme Dambreuse per la rovina altrui (la dama ha da poco appreso di non aver ereditato nulla dal marito!). Moreau è riluttante, “il manifesta sa répugnance, en déclarant ce lieu intolérable”<sup>467</sup>. Ciononostante, è obbligato ad assistere impotente a un passamano oltraggioso di “jupons, fichus,

---

<sup>464</sup> ES 479.

<sup>465</sup> ES 482. Enfasi mia.

<sup>466</sup> ES 482.

<sup>467</sup> *Ibidem*.

mouchoirs, chemises”, alla vendita di “robes, fourrures, trois paires de bottines”. Il testo è costruito con una *escalation* drammatica e dolorosa, che semanticamente riporta termini, immagini e atmosfere al registro della profanazione e dello smembramento del corpo di Mme Arnoux. La sintassi elencatoria è intervallata in due punti dalla descrizione della prostrazione di Frédéric, dell’effetto che ha su di lui ciò che sta accadendo. È uno dei rarissimi momenti in cui Frédéric, e il suo sistema emotivo e percettivo, è connesso agli eventi nel momento del loro prodursi:

Quand Frédéric entra, les jupons, les fichus, les mouchoirs et jusqu’aux chemises étaient passés de main en main, retournés; quelquefois, on les jetait de loin, et des blancheurs traversaient l’air tout à coup. Ensuite, on vendit ses robes, puis un de ses chapeaux dont la plume cassée retombait, puis ses fourrures, puis trois paires de bottines; et le partage de ces reliques, où il retrouvait confusément les formes de ses membres, lui semblait une atrocité, comme s’il avait vu des corbeaux déchiquetant son cadavre [...] Ainsi disparurent, les uns après les autres, le grand tapis bleu semé de camélias que ses pieds mignons frôlaient en venant vers lui, la petite bergère de tapisserie où il s’asseyait toujours en face d’elle quand ils étaient seuls; les deux écrans de la cheminée, dont l’ivoire était rendu plus doux par le contact de ses mains; une pelote de velours, encore hérissée d’épingles. C’était comme des parties de son cœur qui s’en allaient avec ces choses; et la monotonie des mêmes voix, des mêmes gestes, l’engourdissait de fatigue, lui causait une torpeur funèbre, une dissolution<sup>468</sup>.

Nella prima pausa dedicata alla reazione di Frédéric, i vari elementi delle *toilettes* di Mme Arnoux cambiano segno, divenendo sotto i colpi di questa violazione delle vere e proprie reliquie, che portano impressa la forma di *pezzi* del corpo di Marie. Coerentemente con il trattamento che l’immagine di Marie ha subito nel corso del romanzo, dove, lo sappiamo, per Frédéric è innanzitutto un corpo scansionato in parti, così anche nella sua morte simbolica, la donna viene fatta a pezzi (“partage [...] de ses membres”). La scena è così straziante che suscita in Frédéric l’immagine dei corvi che banchettano sul cadavere<sup>469</sup> di Marie. Il registro funereo ritorna nella seconda pausa, dove sono abbandonate le immagini *splatter* e il periodo acquista una maggior *gravitas*, in seguito alla presa di coscienza che nel macabro spettacolo al quale sta assistendo è in scena (anche e soprattutto) la perdita di più parti di sé; se prima Frédéric avverte l’atrocità di ciò che accade, ora sente fatica, un torpore “funèbre” e un senso di dissoluzione.

---

<sup>468</sup> ES 483-484.

<sup>469</sup> L’altro cadavere notevole presente nel testo è quello di M. Dambreuse. È interessante che anche nei confronti di questo corpo morto i presenti, Frédéric e Mme Dambreuse, non tengano una condotta adeguata: Mme Dambreuse propone al giovane di sposarla e Frédéric fantastica su quanto avrebbe guadagnato se avesse accettato di divenire suo marito, con tanto di proposito liquidatorio verso lo studio del defunto, oltre che verso le livree dei domestici, come nota ironicamente il narratore: “Frédéric fit ainsi la récapitulation de sa fortune; et elle allait, pourtant, lui appartenir! Il songea d’abord à «ce qu’on dirait», à un cadeau pour sa mère, à ses futurs attelages, à un vieux cocher de sa famille dont il voulait faire le concierge. La livrée ne serait plus la même, naturellement. Il prendrait le grand salon comme cabinet de travail. Rien n’empêchait, en abattant trois murs, d’avoir, au second étage, une galerie de tableaux. Il y avait moyen, peut-être, d’organiser en bas une salle de bains turcs. Quant au bureau de M. Dambreuse, pièce déplaisante, à quoi pouvait-elle servir ? (ES 442-443).

Se seguiamo il celebre albero “né genealogico né vegetale” costruito da Francesco Orlando, l’elenco delle cose di Marie vendute all’asta, e gli effetti che ciò ha su Frédéric, fanno rientrare l’episodio all’interno delle “immagini di corporeità non-funzionale, nel cui effetto immaginario è prevalente la percezione di un decorso di tempo, sentito individualmente, e presentato con ripugnanza”<sup>470</sup>. Alla scomposizione del corpo di Marie (“partage de ses reliques [...] ses membres”), corrisponde la scomposizione dell’io di Frédéric nelle parti di sé che egli ha legato alle immagini memoriali degli oggetti che si frapponevano tra il suo corpo e quello di Marie (il tappeto blu, la poltroncina dove si sedeva dirimpetto a lei, i parafuochi del caminetto, il puntaspilli usato da Marie per ricamare). Ad andarsene insieme agli oggetti di Marie, dice il testo, sono delle “parties de son coeur”, giacché in quegli oggetti si era impresso il sigillo del loro rapporto, un rapporto sognato, fantasticato, ma irrimediabilmente mancato.

Il problema della vendita agli incanti è che se Frédéric non può possedere Marie e tutto sommato il suo desiderio esce potenziato da questa impossibilità, quello stesso desiderio ha però guidato il suo sguardo innumerevoli volte sugli oggetti che individuano Marie e che vengono ora brutalmente venduti; con la vendita degli oggetti, Frédéric perde certamente un’altra volta Marie, che comunque non ha mai posseduto, ma forse ancora più significativamente perde i supporti materiali su cui si era ancorato il suo desiderio e che avevano dato sostanza alle immagini che di lei contemplava nella sua memoria. Estremizzando, si potrebbe dire che le cose di Marie, espropriate, profanate, oltraggiate, feriscono Frédéric perché hanno a che fare in parte anche con il problema, per usare un’espressione di Orlando, “della sopravvivenza degli oggetti di memoria fuori della memoria stessa”. La vendita agli incanti mette Frédéric davanti all’evidenza che gli oggetti su cui il suo desiderio si era esercitato tante volte non soltanto vengono sottratti alla loro proprietaria, ma anche a lui stesso. Le stanze della sua memoria, dedicate alla contemplazione di Marie, ammobiliate con il sistema degli oggetti di Marie, erano rimaste fino ad allora integre, e come tali perfettamente disponibili ad accogliere infiniti pellegrinaggi mentali; di fronte alla profanazione compiuta dal pubblico e dagli addetti alle *enchères*, si apre per Frédéric il doloroso problema di verificare se gli oggetti di Marie, compromessi dal tocco sacrilego di estranei, possano sopravvivere *nella propria memoria*, com’erano prima di quella violazione. Vi è il rischio, e forse è soprattutto questo a prostrare e spossare Frédéric, che le cose siano perdute per sempre, anche nella memoria.

---

<sup>470</sup> F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993, p. 261.

## Bibliografia

### *Bibliografia primaria*

- G. Flaubert, *Madame Bovary* (1856), Gallimard, Paris 2001  
— *L'Éducation sentimentale* (1869), Livre de Poche, Paris 1983  
— *Un coeur simple* (1877), Livre de Poche, Paris 2005  
— *Correspondance* (1830-1880), Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1973-2007  
— F. D'Angelo (a cura di), *Troppe puttane! Troppo canottaggio! Da Balzac a Proust, consigli ai giovani scrittori dai maestri della letteratura francese* Minimum Fax, Roma 2014
- Aristotele, *Poetica*, BUR, Milano 2004
- H. Balzac, *La peau de chagrin* (1831), Sodis, Paris 2013
- C. Baudelaire, *Le Salon de 1846* (1846), in *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, Paris 1980  
— *De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts* (1855), in *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II, Michel Lévy frères, Paris 1868  
— *Les fleurs du mal* (1857), Flammarion, Paris 1991
- H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris, 1970.
- W. Benjamin, *Parigi. Capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1987  
— *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino 2007
- J. Champfleury, *Le Réalisme*, Michel Lévy, Paris 1857
- S. Freud, *Caducità* (1915), in *Opere*, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino 1989
- F. Hegel, *Lezioni di estetica* (1823), Laterza, Bari 2000
- F. Hölderlin, *Sul tragico*, Feltrinelli, Milano 1989
- K. Marx, F. Engels, *Il manifesto del partito comunista*, Editori Riuniti, Roma 1983
- M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* (1961), Gallimard, Paris 1979
- F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1872), Adelphi, Torino 2008  
— *La gaia scienza e gli Idilli di Messina* (1882), Adelphi, Torino 2011  
— *Così parlò Zarathustra* (1885), BUR, Milano 1985

— *Al di là del bene e del male. Opere, vol. IV* (1886), Adelphi, Torino 1972

M. Proust, *A propos du style de Flaubert*, in *Chroniques*, Gallimard, Paris 1927

J. Roth, *Fuga senza fine. Una storia vera* (1927), Adelphi, Milano 1995

F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino 1998

G. Simmel, *La moda* (1895), Editori riuniti, Roma 1985

— *La metropoli e la vita dello spirito* (1903), Armando Editore, Roma 1995,

— *Sulla psicologia dell'ornamento* (1908), in *Sull'intimità*, Armando Editore, Roma 1996

— *Saggi di cultura filosofica* (1911), Guanda, Parma 1993

S. Taillandier, “Le roman misanthropique. *L'Éducation sentimentale*, histoire d'un jeune homme, par M. Gustave Flaubert”, *Revue des Deux Mondes*, 15 dicembre 1869, consultabile online <https://journals.openedition.org/flaubert/1999?lang=fr#quotation>

V. Woolf, *Mr Bennett e Mrs Brown* (1923), Rogas, Roma 2022

— *La signora Dalloway* (1925), Feltrinelli, Milano 2017

É. Zola, *Gustave Flaubert*, in *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1910, pp. 146-147.

### ***Bibliografia secondaria***

S. Agosti, *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert*, Il Saggiatore, Milano 1981

— *Il romanzo francese dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2010

— “Come leggere *L'Éducation sentimentale*”, *Introduzione a G. Flaubert, L'educazione sentimentale*, Feltrinelli, Milano 1992, pp. VII-XXXV.

P. Ariès, G. Duby, *La vita privata. L'Ottocento*, Laterza, Bari 1988

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. Vol. II*, Einaudi, Torino 2000, p. 257-258

— *Romanticismo e realismo*, in *Allegoria* 56, pp. 17-27

P. Auraix-Jonchière, «Métamorphoses d'un accessoire. La pantoufle au féminin en régime romanesque (XIXe siècle)», *Sociopoétiques*, 2, 2017

J. Azoulai, *L'âme et le corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, Garnier, Paris 2014

— “De la rage métaphysique au calme scientifique: religion et sciences naturelles chez Flaubert”, *Flaubert*, 13, 2015

- “L’œil hors de la tête”, in *Arts et Savoirs* 8, 2017
- “Mise en scène littéraire de la vivisection chez Flaubert”, in (a cura di) G. Séginger, *Animalhumanité. Expérimentation et fiction: l’animalité au cœur du vivant*, LISAA Editeur, Champs sur Marne 2018, pp. 193-204
- N. Badaloni, *Ragione e mutamento*, in in A. Gargani, *La crisi della ragione, op.cit.*, pp. 243-277, p. 275.
- G. Baioni, *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996
- M. Bal, “Descrizioni, costruzione di mondo e tempo della narrazione”, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Le forme*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002
- B. F. Bart, “Flaubert's Concept of the Novel”, in *PMLA*, Vol. 80, No. 1, 1965, pp. 84-89
- R. Barthes, *Système de la mode*, Seuil, Paris 1967
- “L’effet de réel”, in *Communications*, 11, 1968, pp. 84-89
- E. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1992
- J. Bem, ““Une femme passa”: les passantes de *L’Éducation sentimentale*”, *Flaubert*, n. 20, 2018
- “L’œil de Flaubert dans la ville moderne: retour sur quelques images captées dans *L’Éducation sentimentale*”, in *Flaubert*, n.19, 2018
- “*L’Éducation sentimentale*: modernité et mobilité”, in (a cura di) P. Glaudes, É. Reverzy, *Relire L’Éducation sentimentale*, Garnier, Paris 2017, pp.
- A Berardinelli, “L’incontro con la realtà”, in (a cura di ) F. Moretti, *Il romanzo. Le forme*, vol. II, Einaudi, Torino, pp. 341-381
- *Discorso sul romanzo moderno: da Cervantes al Novecento*, Carocci, Roma 2016
- M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell’aria. L’esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 2012
- F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 260.
- P.M de Biasi, *Postface*, in G. Flaubert, *L’Éducation sentimentale. Histoire d’un jeune homme*, Seuil, Paris 1993, p. 666.
- H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, Il Mulino, Bologna 1984
- *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina, Milano 2009

—“Concetto di realtà e possibilità del romanzo”, disponibile online <https://www.allegoriaonline.it/79-concetto-di-realta-e-possibilita-del-romanzo>

G. Bonaccorso, *L'Oriente nella narrativa di Gustave Flaubert. L'influenza dell'Oriente ne L'Education, in Trois Contes e Bouvard et Pécuchet*, Edas, Messina 1981.

É. Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 1997, *Id.*, « Pratiques balzaciennes de la digression », AB 1999 (I), p. 293-316

—“Relances rythmiques et retombées romanesques”, in *Gustave Flaubert, “Europe”*, 1073-1074, 2018, pp.136-148.

R. Borderie, “Le bizarre ordinaire”, *Flaubert*, n. 16, 2016

J. Borie, *Frédéric et les amis des hommes*, Grasset, Paris 1995, p. 267.

P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992

A. Brandalise, “Perfezione e realtà”, in A. Brandalise, S. Failli (a cura di), *Jacques Lacan: la psicoanalisi, l'ermeneutica, il reale*, Unipress, Padova 1993, pp.105-115.

V. Brombert, *Novels of Flaubert: A Study of Themes and Techniques*, Princeton University Press, Princeton 1966.

—“Lieu de l'idylle et lieu du bouleversement dans *L'Éducation sentimentale*”, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°23, 1971, pp. 277-284

—“De *Novembre* à *L'Éducation*: communication et voie publique”, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n. 4/5, 1981, pp. 563-572

—“Flaubert and the Temptation of the Subject”, in *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 12, n. 3, 1984, pp. 280-296

P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995

—*Realist Vision*, Yale University Press, New Heaven 2005

—“À la barre de l'histoire”, in S. Murphy, *Lectures de L'Éducation sentimentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, pp. 357-381

S. Burney, “Orientalism: The Making of the Other”, in *Counterpoints*, vol. 417, 2012, pp. 23–39

M. Cacciari, *Krisis: saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1976

— (a cura di) *Crucialità del tempo: Saggi sulla concezione nietzschiana del tempo*, Liguori, Napoli 1980

- G. Cacciavillani, *La coscienza immaginante nell' "Éducation sentimentale"*, Panozzo, Rimini 2000.
- V. Cavalloro, *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo*, Carocci, Roma 2020
- G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001
- A. Cento, *Il realismo documentario nell' Education sentimentale*, Liguori, Napoli 1967
- M.-A. Charlier, "Vertiges et vestiges. Histoire, récit, mémoire dans *L'Éducation sentimentale*", *Flaubert*, n.19, 2018
- F. Coblenz, "Baudelaire, Sociologue de La Modernité.", in AA.VV., *L'Année Baudelaire*, vol. 7, 2003, pp. 11-36
- D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1984
- P. Cortland, *Sentiment in Flaubert's Education sentimentale*, Ind. Ball State University, Muncie 1966  
— *The sentimental adventure. An examination of Flaubert's Éducation sentimentale*, Mouton&co, Paris 1967
- J. Culler, *Flaubert: The Use of Uncertainty*, The Davies Group Publishers, Aurora 2006
- F. Cuniberto, *Friedrich Schlegel e l'assoluto letterario: modernità ed ermetismo nel primo romanticismo*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991
- P. Danger, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, A. Colin, Paris 1973
- J. Derrida, "Une idée de Flaubert", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 81e Année, No. 4/5, Flaubert, 1981, pp. 658-676
- A. Déruelle, *Balzac et la digression: une nouvelle prose romanesque*, Christian Pirot 2004
- P. Destrée, "Aristotle on the Paradox of Tragic Pleasure", in J. Levinson (a cura di), *Suffering Art Gladly*, Palgrave Macmillan, London 2014, pp. 3-27
- S. Dord-Crouslé, *Le personnage de Madame Arnoux*, in *Relire L'Éducation sentimentale*, Garnier, Paris 2017, pp. 51-66
- W. E. Duvall, "Flaubert's *Sentimental Education* between History and Literature", in *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, Vol. 32, No. 2, Berghahn Books, 2006, pp. 339-357.

U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, La Nave di Teseo, Milano 2020

F. Emptaz, *Aux pieds de Flaubert*, Grasset, Paris 2002

M. Farina, A. L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Il mulino, Bologna 2014

A. Fairlie, "Sentiments et sensations chez Flaubert", in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 26, 1974, pp. 233-249

G. Federspil, P. Giaretta, C. Rugarli, C. Scandellari, P. Serra (a cura di), "Claude Bernard. La fondazione epistemologica della medicina", *Filosofia della medicina*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2008, pp. 145-176

H. Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1961

D. Frisby, *Fragments of modernity*, MIT Press, 1988

G. Froidevaux, "Modernisme et Modernité: Baudelaire Face à Son Époque.", in AA.VV., *Littérature*, no. 63, 1986, pp. 90-103

G. Genette, *Figures I*, Seuil, Paris 1966

— *Figures III*, Seuil, Paris 1966

F. Gaillard, "«C'était une surprise sentimentale qu'il réservait à sa femme... son portrait en habit noir»", *Flaubert 15* | 2016

C. Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in A. Gargani, *La crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979, pp. 57-106, pp. 91-92

R. Giraud, *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*, Rutgers U.P., New Jersey, 1957

S. Givone, "Dire le emozioni. La costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno", in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol 1, Einaudi, Torino 2001

C. Gothot-Mersch, "La description des visages dans «Madame Bovary», in *Littérature*, n. 15, *Modernité de Flaubert*, 1974, pp. 17-26

- P. Hamon, A. Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris 2003
- P. Hazard, *La crisi della coscienza europea*, UTET, Torino 2019
- E. Hobsbawm, *Il Trionfo della borghesia: 1848-1875*, Laterza, Bari 1994  
 — *L'età delle rivoluzioni 1788-1848*, Rizzoli, Milano 1999
- E. Hobsbawm, T. Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 2000
- F. Hölderlin, *Il significato delle tragedie*, in Id.: *Sul tragico*, Feltrinelli, Milano 1989
- C. Ippolito, "Critique du positivisme et fictions d'un gai savoir dans "Bouvard Et Pécuchet".", in *Romanic Review* 91, n 1, 2000  
 — *Narrative Memory in Flaubert's Work*, Peter Lang, New York 2001
- Y. Leclerc, *Gustave Flaubert: « l'Éducation sentimentale »*, PUF, Paris 1997
- B. Lyon-Caen, "Intérieur avec vue. Frédéric est-il un personnage de roman?", in n (a cura di) P. Glaudes, É. Reverzy, *Relire L'Éducation sentimentale*, Garnier, Paris 2017, pp. 69-86
- G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Sugar editore, Milano 1972, p. 343
- M.-T. Jacquet, *Le Bruit du roman. Le père Goriot, Madame Bovary, Germinal*, Schena-Nizet, Fasano di Brindisi, Paris 1995
- S. Johnson, "Complessità urbana e intreccio romanzesco", in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol 1, Einaudi, Torino 2001
- T. Kinouchi, "La mémoire des images dans *L'Éducation sentimentale*", *Flaubert*, n.11, 2014
- J. Klein, *Dalla forma al simbolo. La logistica greca e la nascita dell'algebra*, Edizioni ETS, Pisa 2018
- T. Klinkert, G. Séginger (a cura di), *Littérature française et savoirs biologiques au XIXe siècle: Traduction, transmission, transposition*, De Gruyter, Berlin, Boston 2020.
- J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris 1967
- P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Le Seuil, Paris 1978

- É. Le Calvez, “De la note documentaire à la description (quelques remarques génétiques à propos de *L'Éducation sentimentale*)”, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n.2, 1992), pp. 210-223  
 — *La Production du descriptif. Exogenèse et endogenèse de L'Éducation sentimentale*, Amsterdam et New York: Rodopi, ‘Faux Titre’ 2002.  
 — *Flaubert et le ‘tremplin’ réaliste*”, in *Romance Studies*, 2012, pp. 229-237  
 — “*Salammbo*: genèse des éléphants. Entre victoires et supplices”, in S. Buekens et J. Defraeye (a cura di), *Animal et animalité. Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*, Classiques Garnier, Paris 2022, pp. 125-144
- J. Lemaître, *Les romans de mœurs contemporaines*, in *La Revue politique et littéraire*, 1879
- A. Lovejoy, *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Bologna 1982
- K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche: la frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo 19*, Einaudi, Torino 1971
- R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007
- C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 2014
- L. Maranini, *La tragedia del '48 nella struttura dell'Éducation sentimentale*, Tip. F.lli Fusi, Pavia 1962
- L. Marin, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2001
- S.-R. Marzel, “Sur l'aspect auditif du vêtement dans le roman français du XIXe siècle”, in A. Montandon (a cura di), *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIXe siècle, Sociopoétique du textile*, Honoré Champion, Paris, 2015, pp. 419-428
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011
- F. Mernissi, *L'harem e l'occidente*, Giunti, Milano 2010
- F. Moretti, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987  
 — *L'anima e le cose*, in (a cura di) F. Fiorentino, *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni editore, 1993, pp. 23-34  
 — *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999  
 — “Il secolo serio”, in *Il romanzo. La cultura del romanzo*. Vol. I, Einaudi, Torino 2001, p. 689-725  
 — *Il borghese*, Einaudi, Torino 2019
- E. Morini, *Storia della moda. XVIII-XX secolo*, Skira, Milano 2000

S. Murphy, “L’imaginaire racial dans *L’Éducation sentimentale*”, in S. Murphy, *Lectures de L’Éducation sentimentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, pp. 251-276

V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, Adelphi, Torino 2018

M.C., Natta, “Baudelaire et l’habit noir”, in *Sociopoétiques*, vol. 2, 2017

L. Nissim, “Les vêtements d’Emma: sexe ambigu ou frénésie des modes?”, in *Vêtement et littérature*, Presses universitaires de Perpignan, Perpignan 2001, pp. 193-213

—“Veste, habit-veste, redingote, habit. Piccole note sull’abbigliamento maschile in *Madame Bovary*”, in *Lingua, cultura e testo: miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Vita e Pensiero, Milano 2003, pp. 889-906

—“Abbigliamento e arredamento fra Simbolismo e Naturalismo”, in A. Brudo-L. Grasso (a cura di.), *À la croisée des chemins, Miscellanea di Studi per Anna Maria Rubino*, Fasano Schena, 2006, pp. 341-359.

—L. Nissim, *Vieillir selon Flaubert*, Ledizioni, 2012

H. Nowotny, *Tempo privato: origine e struttura del concetto di tempo*, Il mulino, Bologna 1993

M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006

F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993

J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, Mimesis, Milano 2015

C. Pagetti, G. Rubino (a cura di), *Dimore narrate. Spazio immaginario nel romanzo contemporaneo*, 2 voll., Roma 1988

G. Pasqualotto, *Scritti su Nietzsche*, FrancoAngeli, Milano 1998

W. Paulson, *Sentimental education: the complexity of disenchantment*, Twayne/Macmillan Publishing company, New York-Toronto 1992.

G. Perrier, “Note sur la mémoire du lecteur de *L’Éducation sentimentale*”, *Flaubert*, n. 22, 2019

M. Perrot, “Gli spazi del privato”, in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo. Temi, luoghi, eroi*, vol IV, Torino 2003, IV, pp. 495-519

P. Perrot, *Il sopra e il sotto della borghesia. Storia dell’abbigliamento nel XIX secolo*, Longanesi, Milano 1981

- *Le corps féminin. Le travail des apparences. XVIIIe- XIXe siècle.*, Seuil, Paris 1984
- “Simplicité et démocratisation. Quelques remarques”, in *Ethnologie française*, XIX, 2, 1989, pp. 140-144
- F. Pessoa, *Pagine di estetica. Il gioco delle facoltà critiche in arte e letteratura*, Quodlibet, Macerata 2006
- A. H. Pierrot, “Le cavalier en habit noir: genèse d’une image”, *Flaubert*, n.15, 2016
- M. Piccioni, “Le stanze di Flaubert. *Intérieurs* tra scrittura e immagine intorno alla metà dell’Ottocento”, in M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi (a cura di), *In corso d’opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell’arte della Sapienza*, 1, Campisano Editore, pp. 241-251
- L. Pietromarchi, *L’illusione orientale. Gustave Flaubert e l’esotismo romantico*, Guerini Associati, Milano, 1990
- I. Pitteloud, “«La preuve par le pied»: Balzac, Gautier, Flaubert”, in *Arts et Savoirs*, n. 11, 2019
- J. H. Pfeiffer, “Les illusions naturelles de la conscience. Flaubert et l’épistémologie du positivisme”, in P. de Biasi, H. Pierrot, B. Vinken, *Voir, croire, savoir. Les épistémologies de la création chez Gustave Flaubert*, pp. 219-246.
- G. Poulet, *Études sur le temps humain*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1949
- D. Porter, “The Perverse Traveler: Flaubert’s Voyage en Orient”, in *L’Esprit Créateur*, Volume 29, Number 1, Spring 1989, pp. 24-36
- M. Praloran, “Il tempo nel romanzo”, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Le forme*, vol 2, Einaudi, Torino 2001
- C. Prendergast, *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval and Flaubert*, Cambridge University Press, Cambridge 1988
- M. Raimond, “Le réalisme subjectif dans *L’Éducation sentimentale*”, in *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n. 23, 1971, 299-310
- “Le corps féminins dans *L’Éducation sentimentale*”, in *Flaubert: la femme, la ville*, PUF, Paris 1983, pp. 23-37, p. 25.
- C. Reffait, “Logiques de l’argent et du récit dans *L’Éducation sentimentale*”, in (a cura di) P. Glaudes, É. Reverzy, *Relire L’Éducation sentimentale*, Garnier, Paris 2017, pp. 173-192
- F. Rella, *L’estetica del Romanticismo*, Donzelli, Roma 2006

- P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 1 e 2, Jaca Book, Milano 1986
- J-P. Richard, *Littérature et sensation*, Seuil, Paris 1954
- C. Rifelj, “The Language of Hair in the Nineteenth-Century Novel”, *Nineteenth-Century French Studies*, Volume 32, Number 1&2, Fall-Winter 2003-2004, pp. 83-96
- L. Romano, *Nota del traduttore*, in G. Flaubert, *L’educazione sentimentale. Storia di un giovane*, trad. di L. Romano, Einaudi, Torino 2018
- P. Rossi, “La senescenza del mondo e la Grande Rovina nella cultura moderna”, in (a cura di) U. Curi, *Dimensioni del tempo*, Franco Angeli, Milano 1987, pp. 38-51
- R. Ruggiero (a cura di), *Le frontiere del tempo*, Il saggiatore, Milano 1981
- E. Said, *Orientalism*, Penguin, New York, 1978
- M. Shapiro, *Impressionism. Reflections and Perceptions*, New York 1997
- A. Schellino, *La pensée de la décadence de Baudelaire à Nietzsche*, Garnier, 2020
- R. Scholes, R. Kellogg, *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1970
- G. Séginger, *Naissance et métamorphoses d’un écrivain. Flaubert et « Les Tentations de saint Antoine »*, Champion, Paris 1999
- *Flaubert. Une éthique de l’art pur*, SEDES, Paris 2000
- “L’empire du sensible”, in *La Revue des lettres modernes avec des notes inédites de Flaubert sur la philosophie de Spinoza et de Hegel. Fiction et philosophie, Journal of Modern Literature*, 2008, pp. 29-61
- “Flaubert et le philosophique: éthique et esthétique”, in *Épistémocritique. Revue d’études et des recherches sur la littérature et les savoirs*, 4, 2009
- “La Tentation et les savoirs”, *Flaubert. Revue critique et génétique*, 1, 2009
- “Écriture historiographique et fiction romanesque”, in S. Murphy, *Lectures de L’Éducation sentimentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, pp. 279-293, p. 289
- “L’histoire des sentiments et des émotions”, in (a cura di) P. Glaudes, É. Reverzy, *Relire L’Éducation sentimentale*, Garnier, Paris 2017, pp. 211-230.
- R.J. Sherrington, *Three Novels by Flaubert*, Oxford University Press, Oxford 1970, First Edition

- P. Simpson, "Aristotle on Poetry and Imitation", *Hermes*, 3rd Qtr., Franz Steiner Verlag, 1988, 116. Bd., H. 3, pp. 279-291
- S. Sini, "Michail Bachtin, Su Flaubert. Per una stilistica del romanzo", in *ENTHYMEMA*, n. 5, 2011, pp. 1-16
- N. Sugaya, *Flaubert épistémologue. Autour du dossier médical de Bouvard et Pécuchet*, Faux Titre, Amsterdam/New York, NY 2010.
- E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009
- A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris 1935
- P. Tortonese, *L'oeil de Platon et le regard romantique*, Éditions Kimé, Paris 2006
- "Baudelaire Romantique et Antiromantique.", in AA.VV., *L'Année Baudelaire*, vol. 18/19, 2014, pp. 149-66
- *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Carocci, Roma 2023
- S. Triaire, "«N'importe...» : s'être (ou s'avoir) aimé", *Flaubert*, n.3, 2010
- T. Unwin, "Flaubert and Pantheism", in *French Studies*, 35, 1981, pp. 394-406
- J. Vodoz, "Le langage idéologique des objets. Fabriquer la morale dominante dans le roman réaliste", in *Littérature*, vol. 209, n. 1, 2023, pp. 58-68.
- F. Wanoosthuysse, "La narration par plans dans *L'Éducation sentimentale*", in (a cura di) P. Glaudes, É. Reverzy, *Relire L'Éducation sentimentale*, Garnier, Paris 2017, pp. 103-110.
- M. Wada, "Flaubert et les animaux", in *Les études françaises au Japon: Tradition et renouveau*, Presses universitaires de Louvain, Louvain-la-Neuve 2010
- J. Weber, *Donner sa langue aux bêtes Poétique et animalité de Baudelaire à Valéry*, Classiques Garnier, Paris 2018
- M. Wiener, *Il progresso senza ali. La cultura inglese e il declino dello spirito industriale (1850-1980)*, Il Mulino, Bologna 1985
- T. Williams, "L'Histoire dans l'avant-texte de *L'Éducation sentimentale*", in M. Blaise, A. Vaillant, *Rythmes. Histoire, littérature*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2000, pp. 385-394

E. Woestelandt, “Système de la mode dans *L'Éducation sentimentale*”, in *The French Review*, vol. LVIII, n. 2, 1984, pp. 244-254

F. Wolff, “The Three Pleasures of Mimēsis According to Aristotle's Poetics”, in B. Bensaude-Vincent, W. R. Newman (a cura di), *The Artificial and the Natural: An Evolving Polarity*, 2007, pp. 51-63

J. Wulf, “Au présent de *L'Éducation sentimentale*”, in S. Murphy (a cura di), *Lectures de L'Éducation sentimentale*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2017, p.119-134

A. Yamazaki, “Chapitre 14. Gymnastique de l'esprit. La « gymnastique morale »”, in *Id.* (a cura di), *Bouvard et Pécuchet, roman philosophique. Une archéologie comique des idées au XIXe siècle*, Presses universitaires de Vincennes, 2022, pp. 203-223.

F. Zanelli Quarantini, *Stendhal, Flaubert, Maupassant: tre percorsi della memoria*, L. S. Olschki, Firenze 1990

### **Sitografia**

A. Brandalise, “Reale e realtà”, intervento disponibile online: [https://www.youtube.com/watch?v=YkE1tpkTc90&ab\\_channel=AdoneBrandalise-Teoriadellaletteratura](https://www.youtube.com/watch?v=YkE1tpkTc90&ab_channel=AdoneBrandalise-Teoriadellaletteratura)

Edizione elettronica della *Correspondance* di Flaubert: <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/>